

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

unesp 

v. 13, n. 1
Jan.-Jun. 2021
ISSN 2177-3807

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

Reitor

Pasqual Barretti

Vice-Reitor

Maysa Furlan

Pró-Reitor de Pesquisa

Edson Cocchieri Botelho

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Maria Valnice Boldrin

Pró-Reitora de Extensão

Raul Borges Guimarães

Diretor do IBILCE

Julio Cesar Torres

Vice-Diretor do IBILCE

Fernando Barbosa Noll

Coordenador do PPGLetras

Pablo Simpson Kilzer Amorim

Vice-Coordenador do PPGLetras

Luciene Marie Pavanelo

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 13	n. 1	p. 1-195	jan./jun. 2021
-------------	-----------------------	-------	------	----------	----------------

Olho d'água()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

EDITOR-CHEFE Arnaldo Franco Junior

EDITORES-ASSISTENTES Leandro Henrique Aparecido Valentin; Wanderlan Alves

EDITORIA — v. 13, n. 1, 2021 Jefferson Cano; Rafaela Mendes Mano Sanches

COMISSÃO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD Arnaldo Franco Junior; Milena Mulatti Magri; Pablo Simpson Kilzer Amorim.

CONSELHO CONSULTIVO / ADVISORY COMMITTEE Afonso Henrique Fávero (UFS, *ad hoc*); Alessandra Corrêa De Souza (UFS, *ad hoc*); Alessandra Greyce Gaia Pamplona (IFPA, *ad hoc*); Allan Valenza da Silveira (UFPR, *ad hoc*); Alvaro Luiz Hattner (UNESP); Alvaro Santos Simões Junior (UNESP, *ad hoc*); Ana Cecília Arias Olmos (USP, *ad hoc*); Ana Cláudia Munari Domingos (UNISC, *ad hoc*); André Luís Gomes (UnB); André Luís Gomes de Jesus (UEPB, *ad hoc*); Aparecida Maria Nunes (UNIFAL); Carlos Junior Gontijo Rosa (PUC/SP, *ad hoc*); Cássio da Silva Araújo Tavares (UFG); Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP); Daniel Puglia (USP, *ad hoc*); Daniel Vecchio Alves (UFRJ, *ad hoc*); Daniela Mantarro Callipo (UNESP, *ad hoc*); Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie); Edu Teruki Otsuka (USP, *ad hoc*); Elaine Cristina Cintra (UFPP, *ad hoc*); Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira (UNESP, *ad hoc*); Ellen Mariany da Silva Dias (UEL); Fabiano Rodrigo da Silva Santos (UNESP, *ad hoc*); Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP); Fábio Lucas Pierini (UEM, *ad hoc*); Fábio Martinelli Casemiro (UNIFESP, *ad hoc*); Fábio Roberto Lucas (UFPR, *ad hoc*); Fernando Aparecido Poiana (UNESP, *ad hoc*); Francine Fernandes Weiss Ricieri (UNIFESP, *ad hoc*); Francisco Cláudio Alves Marques (UNESP, *ad hoc*); Gabriela Kvacsek Betella (UNESP, *ad hoc*); Gentil Luiz de Faria (UNESP, *ad hoc*); Gerson Luiz Roani (UFV, *ad hoc*); Giséle M. Fernandes (UNESP); Giuliano Lellis Ito Santo (USP, *ad hoc*); Jaime Ginzburg (USP); Jair Zandoná (UFSC, *ad hoc*); Jean Pierre Chauvin (USP, *ad hoc*); João Azenha (USP); João Luiz Pereira Ourique (UFPEL); Jorge Vicente Valentim (UFSCar, *ad hoc*); José Luiz Fiorin (USP); Juliana Pimenta Attie (UNIFAL, *ad hoc*); Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFC, *ad hoc*); Lúcia Granja (UNICAMP); Lúcia Osana Zolin (UEM); Luciene Almeida de Azevedo (UFBA); Luciene Marie Pavanelo (UNESP); Luiz Fernando Martins de Lima (UNESP, *ad hoc*); Luiz Renato de Souza Pinto (IFMT, *ad hoc*); Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT); Marcelo Pen Parreira (USP, *ad hoc*); Márcio Roberto do Prado (UEM, *ad hoc*); Márcio Scheel (UNESP); Marcos Antonio Siscar (UNICAMP); Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP); Maria Clara Gonçalves (UNESP, *ad hoc*); Maria Lúcia Dias Mendes (UNIFESP, *ad hoc*); Marilane Abreu Santos (UFRJ, *ad hoc*); Mário Luiz Frungillo (UNICAMP, *ad hoc*); Marisa Corrêa Silva (UEM); Marli Tereza Furtado (UFPA); Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UFSB); Miriam Viviana Gárate (UNICAMP, *ad hoc*); Mirian Hisae Y. Zappone (UEM); Nádia Battella Gotlib (USP); Natália Gonçalves de Souza Santos (UFV, *ad hoc*); Orlando Nunes de Amorim (UNESP); Priscila Salvaia (UNICAMP, *ad hoc*); Rachel Hoffmann (UNESP, *ad hoc*); Rejane Cristina Rocha (UFSCar); Renata Philippov (UNIFESP, *ad hoc*); Renata Rocha Ribeiro (UFG, *ad hoc*); Rodrigo Camargo de Godoi (UNICAMP, *ad hoc*); Rogério Gustavo Gonçalves (UNESP, *ad hoc*); Rosana Apolonia Harmuch (UEPG, *ad hoc*); Rosani U. Ketzner Umbach (UFMS); Roxana Guadalupe Herrera Alvarez (UNESP, *ad hoc*); Sandra Aparecida Ferreira (UNESP, *ad hoc*); Sandra G. T. Vasconcelos (USP); Santo Gabriel Vaccaro (UFFS, *ad hoc*); Sérgio Vicente Motta (UNESP); Susana Souto Silva (UFAL); Susanna Busato (UNESP); Telma Maciel (UEL); Thomas Bonnici (UEM); Ulisses Infante (UNESP); Valéria Cristina Bezerra (UFG, *ad hoc*); Vivian Regina Orsi Galdino de Souza (UNESP, *ad hoc*); Wanderlan da Silva Alves (UEPB, *ad hoc*); Willian André (UNESPAR, *ad hoc*); Wilma dos Santos Coqueiro (UNESPAR, *ad hoc*).

EDITORAÇÃO Jefferson Cano; Leandro Henrique Aparecido Valentin; Rafaela Mendes Mano Sanches

EDITORAÇÃO E DIAGRAMAÇÃO PROFISSIONAL Editora Caviúna

REVISÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA; NORMALIZAÇÃO E REVISÃO DE REFERENCIAÇÃO André Luiz Menezes de Moraes; Davi Silistino de Souza; Fernando Luís de Moraes; Jefferson Cano; Pedro Henrique Pereira Graziano; Priscila Salvaia; Rafaela Mendes Mano Sanches; Yvonne Ortiz Moran

TRADUÇÃO/REVISÃO DE LÍNGUA INGLESA Davi Silistino de Souza; Fernando Aparecido Poiana; Fernando Luís de Moraes; Marco Aurelio Barsanelli de Almeida

TRADUÇÃO / REVISÃO DE LÍNGUA ESPANHOLA Yvonne Ortiz Moran

IMAGEM DA CAPA © Kirsty Pargeter | Dreamstime Stock Photos

INDEXADORES CAPES PERIÓDICOS — DOAJ — ERIHPLUS — IBICT — LATINDEX — LivRe — MLA — OAJI — REDIB

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, UNESP, 2021

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

CORRESPONDÊNCIA DEVE SER ENCAMINHADA A CORRESPONDENCE SHOULD BE ADDRESSED TO

Revista Olho d'água

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto – DELL – Ala 3 (sala 17)

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

Site: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- 8 Olho d'água, v. 13, n. 1, 2021
JEFFERSON CANO
RAFAELA MENDES MANO SANCHES

DOSSIÊ ARTISTAS E ESCRITORES NA FICÇÃO DOS SÉCULOS XIX E XX

- 11 Tolstói vs. Tolstói. Sobre *A sonata a Kreutzer*
Tolstoy vs. Tolstoy. About The Kreutzer Sonata
MARIO LUIZ FRUNGILLO
- 26 Henry James e a criação literária em “Greville Fane” e “A Morte do Leão”
Henry James and Literary Creation in “Greville Fane” and “The Death of the Lion”
THAÍS MARQUES SORANZO
- 46 José Veríssimo e o lugar de Raul Pompeia no Naturalismo do Brasil
José Veríssimo and the Raul Pompeia's place in Brazilian Naturalism
VINICIUS SANTOS DE SOUZA
- 60 De Castanheiro a Cavalheiro: o escritor e a política em
A Ilustre Casa de Ramires, de Eça de Queirós
From Castanheiro to Cavalheiro: the writer and politics in The Illustrious House of Ramires, by Eça de Queirós
BRENO GÓES
- 80 A representação da imprensa e da literatura na Trilogia da Felicidade,
de Camilo Castelo Branco
The press and literature representation in the Trilogy of Happiness, by Camilo Castelo Branco
LETÍCIA DE FREITAS GRECO
- 109 A escritora e o exegeta: o conúbio sagrado em Osman Lins
The writer and the exegete: the sacred connubium in Osman Lins
ANA CECILIA AGUA DE MELO

VARIA

- 131 A circulação dos impressos no Brasil do século XIX (atores do mundo dos livros)
The circulation of printings in nineteenth century Brazil (actors from the world of books)
LÚCIA GRANJA
- 144 La Novela Mexicana y la Revolución de 1910
The Mexican Novel and the 1910 Revolution
ROBERTO KAPUT GONZÁLEZ SANTOS

ENTREVISTA

- 164 “Que temos nós de nosso senão o que inventamos?” Entrevista a Isabel Rio Novo
“Que temos nós de nosso senão o que inventamos?” Interview with Isabel Rio Novo
JORGE VICENTE VALENTIM
- 181 **Índice de Assuntos**
- 182 **Subject Index**
- 183 **Índice de Autores / Authors Index**
- 184 **Normas de Publicação**
- 187 **Policy for Submitting Papers**
- 190 **Normas para los Autores**
- 193 **Norme per Consegna di Articoli**

APRESENTAÇÃO

Olho d'água, v. 13, n. 1, 2021

“A música faz-me esquecer de mim próprio, da minha verdadeira situação, transporta-me para outro espaço qualquer que não é o meu: a música parece que me faz sentir o que na verdade não sinto, que me faz compreender o que não compreendo, parece que, com a música, posso fazer o que na verdade não posso.”

Essas palavras de um personagem de Tolstói na *Sonata a Kreutzer* ilustram uma das formas de representação da arte na literatura do século XIX, sua capacidade de sensibilizar os indivíduos e excitar as paixões. No caso de Tolstói, a associação entre arte, paixão e pecado cria uma narrativa sutil e complexa, que é analisada por Mario Luiz Frungillo no artigo que abre este dossiê “Artistas e escritores na ficção dos séculos XIX e XX” de *Olho d'água* e discute a interpretação recorrente na crítica, de que a novela refletiria as ideias do autor. Fazendo a distinção entre o que seria uma coerência entre vida e obra do autor, muito presente nas leituras da *Sonata*, e a coerência na construção literária da novela, a análise de Frungillo de certa maneira retoma e atualiza a dimensão ética da leitura com que Tolstói vem provocando seus leitores ao longo de mais de um século.

Não menos problemática é a representação da criação artística que se coloca entre o ideal mais elevado e a esfera do mercado, como vemos no artigo de Thaís Marques Soranzo. A partir da leitura de dois contos de Henry James, Soranzo mostra como o autor tematizava o processo criativo como um esforço angustiante e circundado de uma aura de intangibilidade, em contraste com a superficialidade do produto que se oferece ao consumo do grande público. Soranzo argumenta ainda que, ao tratar essa tensão entre arte e consumo, James deixava perceber um olhar irônico sobre o seu próprio papel nesse mercado editorial, fazendo com seus contos dialogassem diretamente com os valores dos veículos de imprensa no qual eram publicados.

Na sequência, Vinicius Santos de Souza discute como o romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia, foi lido pela crítica de sua época por meio de sua relação com o naturalismo de Émile Zola. Analisando a crítica de José Veríssimo a respeito de Pompeia, Souza argumenta que se o crítico paraense tinha ressalvas à escola, exaltava a originalidade e a sensibilidade do escritor, destacando a singularidade da obra em seu momento.

O tema do lugar social da escrita se constitui no eixo central dos artigos de Breno Góes e de Letícia de Freitas Greco. O primeiro estuda o entrelaçamento da literatura com a política em seu estudo sobre *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós. Góes nos mostra nesse artigo que Eça incorpora em seu romance como problema a transformação do papel da literatura que ocorre com a emergência de um público que lê com a pressa e o rumor das ruas que caracterizam a vida moderna. Nessa transformação, a literatura, por um lado, se descola do poder político para o qual era tradicionalmente uma via de acesso, ao passo que, por outro lado, passa a construir um outro espaço de poder que lhe seja próprio, da produção de

ideologia. Já no artigo de Letícia Greco, a relação com a imprensa é trazida ao primeiro plano na análise de três obras de Camilo Castelo Branco. Ficcionalizando a figura do jornalista, a imprensa serve como elemento decisivo para o enredo dos romances e, assim, também da desilusão, que conduz da literatura à lógica burguesa.

Fechando este dossiê, Ana Cecília Agua de Melo nos apresenta sua leitura de *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins. Neste artigo, Melo nos oferece um olhar em perspectiva da obra de Lins, vista em sua contemporaneidade, lado a lado com Clarice Lispector e João Antônio. Sobre a crítica de uma obra inédita de uma autora já falecida, encontramos a imagem do escritor como ser fora de série, em conflito com a sociedade, de modo que, cumprindo o arco temporal de um século, desde Camilo Castelo Branco, encontramos ainda uma reelaboração da figura do personagem problemático identificado ao mundo das artes.

Além do dossiê, este número de *Olho d'água* traz em sua seção *Vária* duas significativas contribuições à história literária. Centrando seu estudo na figura do livreiro e editor Baptiste-Louis Garnier, tomado como um mediador cultural, Lúcia Granja apresenta uma parte relevante da história do desenvolvimento de um mercado editorial no Rio de Janeiro. Práticas como a publicação de livros de boa qualidade em Paris, a diversificação de gêneros publicados para aumentar o público leitor, trazidas por Garnier, se constituiriam assim em um modelo para livreiros posteriores. Por fim, Roberto Kaput González Santos discute a produção novelística da Revolução Mexicana. Estabelecendo um amplo diálogo com a historiografia literária sobre o tema, González propõe uma nova periodização do ciclo revolucionário, dividindo-o em quatro períodos entre 1910 e 1969.

Fechando este número, publicamos uma entrevista da escritora portuguesa Isabel Rio Novo, concedida a Jorge Vicente Valentim. Representante da atual literatura portuguesa, Isabel Rio Novo estreou em 2004 com *O diabo tranquilo*, seguido pelo premiado *A caridade* (2005), e seu livro mais recente é *Rua de Paris em dia de chuva* (2020). Nessa entrevista ela reflete sobre a sua escrita e nos deixa ainda mais impressionados com o fato de ser tão pouco conhecida no Brasil.

Vistos em seu conjunto, os trabalhos aqui publicados oferecem uma alentadora imagem da vitalidade do campo dos estudos literários, apesar do momento de absoluta marginalização e sufocamento das ciências humanas. Entregando ao leitor este número de *Olho d'água*, esperamos que a oportunidade de refletir sobre artistas e escritores na ficção traga também a urgência de se compreender criticamente tudo que fizemos para chegar ao ponto em que se encontra a imagem da cultura em geral em nosso presente, e quem sabe essa compreensão nos indique um caminho melhor para o futuro.

Jefferson Cano
Rafaela Mendes Mano Sanches

dossiê

ARTISTAS E ESCRITORES NA FICÇÃO
DOS SÉCULOS XIX E XX

Tolstói vs. Tolstói

Sobre *A sonata a Kreutzer*

MARIO LUIZ FRUNGILLO *

RESUMO: *A sonata a Kreutzer* de Tolstói costuma ser lida como uma representação literária de suas concepções a respeito da sexualidade e da influência moral da música sobre as pessoas. Neste ensaio, levando em conta alguns elementos muitas vezes negligenciados da narrativa, procuramos discutir até que ponto se pode considerar que a novela é uma mera representação das ideias do autor.

PALAVRAS-CHAVE: A sonata a Kreutzer; Arte e moralidade; Liev Tolstói.

ABSTRACT: Tolstoy's *The Kreutzer Sonata* is usually interpreted as a literary representation of his conceptions about sexuality and moral influence of music on people. In this essay, taking into account some often neglected elements of the narrative, we seek to discuss the extent to which the novella can be considered a mere representation of the author's ideas.

KEYWORDS: Art and morality; Leo Tolstoy; The Kreutzer Sonata.

* Departamento de Teoria Literária – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – 13083-859 – Campinas – SP – Brasil. E-mail: mfrung@gmail.com

Para Luís Bueno e Nivaldo dos Santos

A sonata de Kreutzer, com seu fantástico-burlesco comentário sobre a obra-prima de Beethoven, já foi obra famosíssima; hoje é dificilmente legível.

Otto Maria Carpeaux

Perguntei-lhe:

– Você está de acordo com Pózdnichev quando ele diz que os doutores arruinaram e arruinam mulheres e centenas de milhares de pessoas?

– Mas interessa muito a você saber isso?

– Muito.

– Pois eu não digo!

Ele sorriu matreiro, brincando com seus grandes dedos.

Máximo Górkí

A sonata a Kreutzer (1891) é a obra mais incômoda de Tolstói. Embora um leitor isento não deixe de reconhecer que, sob o aspecto de sua qualidade literária, não é inferior a outras narrativas breves do escritor, como *A morte de Ivan Ilitch* (1886) e *Hadji Murat* (1896-1905), seu conteúdo controverso tende antes a afastar que a atrair nossa simpatia. Desde sua publicação, a novela tem suscitado controvérsias e, até mesmo, inspirado outros escritores a escrever suas próprias obras em resposta a ela. Ao lado de um autor como Nikolai Leskov, com *A propósito de A Sonata a Kreutzer* (1899), cabe aqui destacar três títulos que provêm do círculo familiar mais estreito do escritor: os romances breves *De quem é a culpa?* (1892-1893) e *Canção sem palavras* (1895-1900), de sua esposa Sofia Tolstaia, e *O prelúdio de Chopin* (1898), de seu filho Liev Lvovitch Tolstói. Vista desde sua publicação como uma expressão ressentida de suas ideias sobre o amor, o casamento e o sexo, bem como de suas reservas moralistas contra qualquer forma de expressão artística, a leitura e a discussão em torno da novela sempre vêm acompanhadas de manifestações de desconforto e repulsa. É certo que o próprio autor não colaborou muito para uma recepção mais positiva, tendo mesmo escrito um texto em resposta às perguntas que lhe foram feitas a respeito do sentido da novela, no qual parece reafirmar que as ideias expressas pela sua personagem Pózdnichev correspondem às suas próprias.

Assim, no que diz respeito à moral sexual, justifica-se plenamente a afirmação de Boris Schnaidermann no “Posfácio” que escreveu para sua tradução da novela, de que esta seria um exemplo de como a “literatura nos obriga às vezes a conviver com aquilo que nos parece mais odioso em nosso cotidiano” (SCHNAIDERMANN, 2007, p. 113). Ela de fato nos coloca diante de uma questão inesgotável: a de saber se é possível realizar uma grande obra de arte com tendências atrozes, desumanas mesmo. A novela também nos coloca de forma particularmente aguda diante de uma outra velha querela: a discussão sobre se a arte de tendência ou a arte didática podem alcançar um alto grau de realização estética, especialmente

se sua tendência ou seu ensinamento nos parecem tão repugnantes. Mas cabe perguntar se são justificáveis juízos tão drásticos quanto os que são em geral proferidos contra a obra, como, por exemplo: “Sob vários aspectos, é um livro tão repulsivo quanto a imagem do sexo que Tolstói insiste em pintar com tosco moralismo” (PINTO, 2007, n.p.). A sentença condenatória parece transitada em julgado, sem apelação.

Outra razão de desconforto é o comentário da sonata de Beethoven feito pelo protagonista. Ele nos parece condensar todas as acusações moralizantes de Tolstói sobre a arte ao propor que, enquanto a executavam, a esposa de Pózdnichev e o músico Trukhatchévski como que teriam consumado seu adultério.

Contudo, é válido perguntar por que Tolstói escreveria uma novela para afirmar seus conceitos doutrinários, se, de um modo geral, se recusava à instrumentalização da arte como panfleto. Mais ainda. Se a novela, segundo uma interpretação generalizada, faz a defesa dos pontos de vista expostos por Pózdnichev como se fossem os de seu autor, é lícito afirmar também que ela se choca frontalmente com um dos pilares da doutrina de Tolstói (admitindo-se que ele de fato tem uma), o sexto mandamento: “Não matarás”, extensamente debatido em diversos escritos, mas sobretudo no manifesto pacifista *O reino de Deus está em vós* (1894). Pois esta vem a ser a consequência última das ideias expressas pela personagem: o assassinato da própria esposa, acusada de adultério. Há aí uma contradição aparentemente insolúvel.

A narrativa de Pózdnichev nos é transmitida por um interlocutor sem nome. Durante uma viagem de trem, uma senhora que viaja acompanhada de um advogado e um velho se põem a discutir casualmente a condição da mulher. Viajam ainda no mesmo vagão um caixeiro e a personagem não identificada que nos transmitirá a narrativa. Um outro passageiro, que chamara a atenção pelos sons inarticulados que emite, intervém na discussão e se apresenta como Pózdnichev, conhecido por ter assassinado sua mulher. Na próxima estação, os outros passageiros mudam de vagão, restando Pózdnichev e a personagem a quem ele narra sua história, que pode ser resumida brevemente: depois de uma juventude devassa, ele se casara, como forma de viver, dali em diante, uma vida mais regrada. Contudo, a consciência da degradação irremediável causada por sua vida pregressa o faz ver no casamento uma justificativa hipócrita para a continuidade da repulsiva vida sexual, não interrompida nem mesmo pelo nascimento dos filhos e pela amamentação. Depois de alguns anos, em virtude de uma doença, os médicos recomendam à mulher que evite engravidar e lhe prescrevem métodos contraceptivos, o que, aos olhos do marido, intensifica sua atratividade erótica, ao mesmo tempo que retira a justificativa da procriação para as relações sexuais. É quando entra em cena Trukhatchévski, violinista recém-chegado de uma estada em Paris. Ele começa a frequentar a casa a pretexto de acompanhar a esposa em seus exercícios musicais. Tomado pelo ciúme, Pózdnichev suspeita de adultério e um dia em que, retornando intempestivamente de uma viagem, surpreende os dois em sua casa, mata a esposa. Preso e julgado, é absolvido.

Em seu “Posfácio”, Boris Schnaiderman resumiu bem o misto de repulsa e fascinação que a narrativa de Pózdnichev produz:

O leitor atual de *A sonata a Kreutzer* (1891) vive com certeza uma situação muito contraditória. Realmente, não dá para aceitar em nossos dias o que Tolstói diz aí

sobre a relação entre os sexos. E ao mesmo tempo, a novela nos arrasta com seu tom arrebatado, com a exaltação e o patético desse texto (SCHNAIDERMAN, 2007, p. 107).

Repulsa e fascinação não são necessariamente sentimentos contraditórios, e não seria a primeira vez que tendências que nos parecem inaceitáveis produzem uma obra a cujo encanto não podemos nos furtar. Mas, cabe perguntar se na construção de uma narrativa ficcional e na atribuição daquelas ideias a uma personagem que não é o próprio autor, embora a novela traga muito do inferno em que sua própria vida matrimonial se transformou com o tempo, o resultado obtido é o mesmo de um ensaio doutrinário. Cabe perguntar se a intenção era mesmo essa.

Alguns detalhes que possivelmente passam despercebidos a uma primeira leitura podem nos auxiliar a responder essa pergunta. Podemos começar com a exaltação e o patético que Boris Schnaiderman aponta no texto. De onde provêm?

Não é apenas do conteúdo da narrativa, embora essa trate de um crime passionai. Ocorre que Pózdnichev narra sua história sob o efeito de estimulantes: um chá fortíssimo, (“parecia cerveja”) ingerido em grande quantidade, os cigarros que ele fuma sem parar, e, por fim, o mais estranho de todos, a própria viagem de trem, com sua velocidade antinatural. Como se verá, este último terá também um papel fundamental no desfecho da tragédia.

Esse detalhe não pode ser subestimado. Mais ou menos na mesma época em que publicou sua novela, Tolstói escreveu um prefácio para o livro *Sobre a embriaguez* (1890), do médico P. S. Aliexiéiev, especialista no tratamento do alcoolismo. Nesse prefácio, Tolstói se pergunta por que as pessoas fazem uso de substâncias entorpecentes, entre as quais menciona, ao lado do ópio, do haxixe, da morfina, do éter e de cogumelos alucinógenos, a vodka, a cerveja, o vinho e o tabaco. Seu interesse se volta principalmente para estas últimas drogas, às quais costumamos chamar de socialmente aceitas, afirmando que, mesmo quando consumidas em quantidades que parecem não provocar alterações na consciência, seu uso cotidiano provoca, de fato, um efeito de excitação permanente, ao qual, com radicalidade bem tolstoiana, ele atribui a causa de todo tipo de tolices humanas, da construção da torre Eiffel à instituição e manutenção das forças armadas e do serviço militar (TOLSTOJ, 1988). Negando que o motivo para fazer uso de tais substâncias seja o prazer ou a distração que causam, Tolstói o atribui antes à necessidade de sufocar a voz da consciência, a fim de não encarar a contradição entre as exigências desta e o modo pelo qual se vive (TOLSTOJ, 1988). Para pensar a narrativa de Pózdnichev, embora se trate na novela de um relato oral, é sobretudo interessante a seguinte passagem:

Se não fumo, não posso escrever. Não consigo, começo mas não logro progredir, costumam dizer e eu também dizia. Que significa isso? Significa que ou não se tem o que escrever ou então que o que você queria escrever ainda não está maduro em sua consciência, apenas começou a tomar forma, e que o crítico que vive em você e o avalia, não estando drogado pelo tabaco, está lhe dizendo que as coisas estão neste ponto. Se você não fumasse, abandonaria o que começou a escrever, esperaria até alcançar clareza sobre o que está pensando, ou então tentaria refletir com mais intensidade sobre aquilo que, confusamente, toma

forma dentro de você, levaria em consideração aquelas objeções que a todo momento se apresentam a sua mente e concentraria toda sua atenção na tentativa de clarear seu pensamento. Mas você acende um cigarro, o crítico que vive em você e julga sucumbe ao efeito da droga, aquilo que se constitui em obstáculo ao seu trabalho é imediatamente eliminado: aquilo que quando você estava sóbrio parecia insignificante volta a parecer cheio de significado; o que parecia confuso não parece mais; as objeções que de início se apresentavam a sua mente se eclipsam e você continua a escrever, e escreve muito e rapidamente (TOLSTOJ, 1988, p. 50-51).

Suspensão da crítica, ou seja, empanamento da consciência diante das contradições, é o efeito imediato do uso do tabaco. Não é mera especulação aplicar esse efeito à narrativa de Pózdnichev. É ele mesmo quem nos autoriza a fazê-lo. Depois de uma briga especialmente grave com a esposa, sua atitude é semelhante à descrita acima:

“Ora, que vá para o diabo” – digo a mim mesmo, volto ao escritório, volto a deitar-me e fumo. Acodem-me à mente milhares de planos diferentes no sentido de como vingar-me e livrar-me dela, como corrigir tudo isso e fazer com que pareça que nada aconteceu. Penso tudo isso e vou fumando, fumando, fumando. Penso em fugir dela, esconder-me, ir para a América. Chego a ponto de sonhar em como livrar-me dela, como isso será excelente e como vou unir-me a outra mulher, muito bonita e completamente nova. Vou livrar-me, pois ela há de morrer, ou então me divorciarei, e imagino como fazê-lo. Vejo que estou confundindo tudo, que não penso o que devo, mas vou fumando também, para não ver que estou pensando o que não devo (TOLSTÓI, 2007, p. 68-69)¹.

Se considerarmos que esse não é um detalhe insignificante, poderemos reconhecer que não são poucas as consequências do efeito do tabaco sobre a narrativa de Pózdnichev.

Uma primeira é que ele reduz toda a realidade a sua experiência pessoal. Em decorrência disso, encontramos afirmações como a seguinte: “Insisto: todos os maridos que vivem como eu vivia têm que se entregar à devassidão, divorciar-se ou matar a si mesmo ou a esposa, como eu fiz” (p. 67). Essa afirmação, porém, vem depois de ele ter afirmado que vivia como 99% dos maridos, o que, se fosse verdade, daria um quadro simplesmente dantesco da sociedade de sua época. Com exceção de 1%, em todos os outros casamentos, ou o marido seria devasso, ou se suicidaria, ou assassinaria a esposa. Afirmações como essa só podem ser feitas num momento de perda total de contato com a realidade. Pózdnichev não é capaz de enxergar além do próprio inferno conjugal em que vive.

Essa perda de contato com a realidade tem ainda outro motivo que também cabe considerar antes de atribuir a Pózdnichev a função de porta-voz de Tolstói na narrativa: embora se refira diversas vezes ao ciúme que sente da esposa, ele não parece compreender bem a extensão da influência que esse sentimento teve nos atos que cometeu. Mesmo sem o entorpecimento de sua capacidade de análise, a irrupção irracional do ciúme em meio a suas reflexões já seria suficiente para desautorizar que as considerássemos como a elaboração de um pensamento coerente. Combinado a sua recusa em investigar a fundo todos os seus

¹ N. E. A partir daqui, as citações desta obra serão apresentadas apenas com o número de página.

atos e ao entorpecimento de sua capacidade de crítica, o ciúme tem papel fundamental no assassinato que ele comete. Ele, de fato, discorda disso, atribuindo a causa ao violinista e sua música: “No julgamento, o caso foi apresentado como se tudo tivesse acontecido por causa do ciúme. Não houve nada disso, isto é, não é que não houvesse, mas não foi exatamente assim” (p. 66-67). Nem é preciso lembrar que, para o autor de *A morte de Ivan Ilitch e Ressurreição* (1899), a absolvição por parte de um júri jamais poderia ser considerada argumento suficiente em favor da possibilidade de Pózdnichev ser inocente. O júri, no caso, invocou o infame argumento de “legítima defesa da honra” e o absolveu. Para Tolstói, que, como já dito acima, tinha o sexto mandamento como um pilar de sua doutrina, esse argumento não deveria ter qualquer validade. Pózdnichev, por sua vez, atribui seu ato à própria “imundície”, mas apenas para, logo a seguir, reafirmar: “Se ele não tivesse aparecido, seria um outro” (p. 67). O que ele não diz, embora a narrativa o deixe claro: não houve adultério, o seu crime não conta nem mesmo com o atenuante daquele argumento infame.

Sim, se não fosse Trukhatchévski teria sido outro. Teria sido, porém, apenas outro a fornecer o pretexto para uma acusação falsa. Podemos constatar isso se considerarmos os dois “flagrantes” que dão a Pózdnichev a certeza de estar sendo traído. Da primeira vez, ao chegar a sua casa, ele encontra o capote de Trukhatchévski pendurado na antessala. Sem levar em conta ser improvável um encontro amoroso da esposa com o amante em sua própria casa, à luz do dia, em presença da criadagem e das crianças (ao contrário, fica ainda mais indignado com a certeza de que era isso mesmo que estava acontecendo), o que sua imaginação lhe pinta é um quadro simplesmente impossível: “Provavelmente, os [sons] do piano servem expressamente para abafar os sons das suas vozes, dos beijos talvez” (p. 75). Apesar de essa cena ter sido pintada por René-Xavier Prinet em 1901, o quadro só nos confirma o quanto ela é pouco crível. Ao invés de pensar que, se estivessem tocando música, os dois não poderiam estar se beijando, Pózdnichev desconfia de que a tocam justamente para abafar os sons dos beijos, algo que exigiria de ambos uma capacidade de contorcionismo de fato incomum. Ao irromper na sala, encontra apenas o que poderia encontrar: ele ao piano, ela examinando os cadernos de notas.

O segundo “flagrante” é fatal. Tendo viajado para um congresso, Pózdnichev recebe uma carta da esposa na qual ela, entre outras coisas, lhe conta que Trukhatchévski esteve em casa deles para levar-lhe alguns cadernos de notas. Outra vez tomado pelo ciúme, Pózdnichev decide retornar para surpreendê-los, mais uma vez, sem sequer pensar que, caso estivesse de fato tendo um romance com o violinista, a última coisa a esperar dela é que lhe relatasse as visitas dele a sua casa, além da já mencionada pequena probabilidade de que ambos a escolhessem para cenário de seus encontros. Pela primeira vez, porém, Pózdnichev se debate em dúvidas, ora ouvindo a voz da razão negar o adultério, ora a do ciúme a afirmá-lo. Sucumbindo a esta segunda voz, ele empreende a viagem, primeiro de carruagem e depois de trem. E aqui podemos ver que, de fato, como já apontado acima, a viagem de trem também tem sobre ele um efeito estimulante, impedindo-o de pensar claramente. Durante o trajeto de carruagem, embora seus pensamentos estejam em certa medida confusos, ele se tranquiliza e desfruta da beleza do percurso através dos campos numa estação do ano favorável. Mas, ao tomar o trem, essa tranquilidade se desfaz:

Apenas entrei no vagão, começou algo bem diverso. Essa viagem de trem, que durou oito horas, foi para mim horrível, e não hei de esquecê-la a vida toda. Quer porque, tendo-me acomodado no vagão, eu me tivesse imaginado vivamente já em casa, quer por que a estrada de ferro tem um efeito tão excitante sobre as pessoas, apenas me sentei no vagão, não pude mais dominar a imaginação, e ela começou a desenhar para mim, incessantemente, com uma nitidez extraordinária, quadros que me excitavam o ciúme, cada qual mais cínico, e todos sobre o mesmo tema, sobre o que sucedia lá, na minha ausência, sobre como ela me traía. Contemplando esses quadros, abrasava-me de indignação, de raiva, e de certo sentimento peculiar de embriaguez com a minha humilhação, e não podia mais arrancar-me desses quadros; não podia deixar de olhá-los, de apagá-los ou de suscitar o seu aparecimento (p. 88-89).

Na penúltima estação, ele desce e toma um fiacre, mas, seja porque as oito horas de trem o excitaram demasiadamente, seja porque esse último trajeto é feito não no campo, mas na cidade, onde “um homem pode viver cem anos e nem perceber que já morreu e apodreceu há muito” (p. 62), não há mais a possibilidade de ele se acalmar e refletir. Prova disso é que, durante a viagem de trem, ele atribui a Trukhatchévski a opinião que o irmão deste expressou sobre a conveniência de ter por amantes mulheres casadas, a fim de não se expor aos riscos de contrair doenças oferecidos pelos bordéis. Chega mesmo a imaginar os pensamentos do violinista. Ao fazê-lo, revela a nós, leitores, que a intensificação da beleza dela depois de começar a utilizar métodos contraceptivos não passava de ilusão sua, provocada por aquilo que ele considera uma erotização da mulher pela possibilidade de manter relações sexuais sem a justificativa moral da gravidez: “É verdade que ela não está mais na primeira mocidade, falta-lhe um dente do lado, e é um tanto gorda’ – pensei em seu lugar –, ‘mas, que fazer, é preciso aproveitar o que se tem” (p. 89). Tanto naquele momento quanto agora, ao narrar o acontecimento, não há qualquer dúvida, como as que aqui ou ali surgiam em seu pensamento e em sua narrativa: “Mas o amor com um marido enodado pelo ciúme e por toda espécie de rancores não era mais o mesmo. Começou a imaginar um outro amor, novinho, purinho, pelo menos eu pensava assim a respeito dela” (p. 65).

O contraste entre a viagem de carruagem pelos campos e a de trem e fiacre na cidade retoma, assim, um tema recorrente em Tolstói, presente já em obras de uma fase anterior, como *Felicidade conjugal* (1859) e *Anna Kariênina* (1877). Para Pózdnichev, é mais um elemento a se juntar aos outros no caminho para o crime. Ele chega a sua casa alucinado e, como a confirmar que se trata de uma ideia fixa, uma imagem criada pelo ciúme da qual ele não consegue se livrar, esse segundo “flagrante” repete, com pequenas variações, o primeiro. Na antessala está o capote de Trukhatchévski, no salão ele e a esposa tomam a ceia, depois de terem tocado música. Convencido de que isso é prova suficiente do adultério, não obstante a tranquilidade com que o mordomo abre a porta e sai para cumprir a ordem de apanhar suas malas na estação, tranquilidade que não haveria em caso de cumplicidade do mordomo na traição da esposa, Pózdnichev apanha um punhal muito afiado que fica pendurado numa das paredes, invade o salão e, após uma cena de perseguição e fuga de Trukhatchévski, fere a esposa, que vem a morrer horas depois.

A tudo o que foi dito até aqui em favor da dissociação da figura de Pózdnichev da de Tolstói se pode opor o argumento de que, apesar de tudo, as ideias da personagem têm inegáveis semelhanças com as do autor, e de que vários dos componentes do inferno matrimonial que ela vive podem ser encontrados na biografia do próprio Tolstói. Sua relação conflituosa ao extremo com o sexo, que ele repele, mas do qual não consegue se abster, a oposição intransigente ao uso de métodos contraceptivos por parte de sua esposa Sofia e, quanto ao ciúme, a semelhança entre a situação descrita por Pózdnichevski e a que ele viveu por causa da amizade de Sofia pelo violinista Serguei Tanéiev podem levar a pensar num relato autobiográfico cheio de fantasias não realizadas (BARTLETT, 2013; SHARANDAK, 2010). É preciso pensar em diferenças mais decisivas. E estas também existem.

No “Comentário” já referido acima, escrito por Tolstói como resposta às perguntas que lhe fizeram sobre o sentido da novela, a resposta que ele dá se inicia por uma repetição quase literal dos argumentos de Pózdnichev contra o casamento e as relações sexuais. É preciso pensar, porém, que, na novela, esses argumentos estão condicionados por dois fatores: em primeiro lugar, são emitidos com a já referida suspensão da capacidade reflexiva de crítica sob o efeito de estimulantes. Em segundo lugar, servem, por assim dizer, de prefácio à narrativa de um crime de homicídio, de todo contrário à doutrina de Tolstói e, em certa medida, de justificativa para esse crime. Além disso, a suspensão da capacidade reflexiva tem também a função de empanar a consciência de que o crime se baseou na crença infundada de um adultério, na verdade, inexistente. É preciso confrontar mais de perto o que diz Pózdnichev com o que diz Tolstói.

O argumento contrário mais imediato feito à exigência de abstinência sexual por parte de ambos é que, se levada às últimas consequências, significaria a extinção da humanidade. A isso Pózdnichev responde com uma longa tirada que termina dizendo:

A espécie humana se extinguirá? Mas será possível que alguém, seja qual for a sua maneira de ver o mundo duvide disso? É tão indiscutível como a morte. De acordo com todos os ensinamentos religiosos, o fim do mundo há de chegar um dia, e o mesmo ocorrerá também, inexoravelmente, segundo todos os ensinamentos científicos. O que há para se estranhar, portanto, se o mesmo resulta da doutrina moral? (p. 41).

No entender de Pózdnichev, portanto, se a humanidade deve desaparecer, é melhor que seja de imediato, a fim de não dar continuidade a sua existência ignominiosa.

Em seu “Comentário”, Tolstói também admite o fim inevitável da humanidade – “para os crentes é um dogma e para os homens de ciência uma conclusão inevitável do resfriamento da terra” (TOLSTÓI, 1961, p. 1152) – mas, diferença fundamental, afirma que quem usa tal argumento contra a castidade confunde duas coisas diferentes: o preceito e o ideal:

A castidade não é uma regra nem um preceito mas um ideal, ou melhor, uma das condições dum ideal. Assim, pois, a sua realização não é possível senão na ideia, em pensamento; não se pode alcançar senão no infinito; portanto, a possibilidade de aproximação dele, também é infinita. Se pudéssemos imaginar sequer a sua realização, deixaria de ser um ideal.

O ideal de Cristo é o estabelecimento do reino dos céus na terra [...] A nossa razão de ser consiste em aspirar a este ideal. Por conseguinte, a perseguição do ideal cristão em geral e da castidade, uma das condições deste em particular, não exclui a possibilidade da vida. Pelo contrário, a falta desse ideal faria estancar o progresso e, portanto, essa possibilidade (TOLSTÓI, 1961, p. 1152).

Um ideal jamais pode ser atingido, apenas buscado, serve apenas de orientação ética. O filho de Tolstói, Liev Lvovitch Tolstói dedica todo o capítulo 7 de sua novela *O prelúdio de Chopin*, na qual tenta dar uma resposta à *Sonata a Kreutzer*, à refutação do argumento por considerá-lo absurdo, sem, contudo, fazer qualquer diferenciação entre o que diz Pózdnichev e o que diz Tolstói (TOLSTÓI, 2010, p. 51-60). É fato que sua proposta parece ainda mais esdrúxula: se a paixão sexual é inevitável, é preciso casar os jovens assim que atingirem a puberdade, de modo a evitar que caiam na devassidão e a levem consigo para o casamento, o que, afinal, não chega a constituir uma negação das afirmações de Pózdnichev, apenas uma solução alternativa. Seja como for: mesmo considerando que o argumento de Tolstói permanece vago, ele tem papel incontornável em sua doutrina e guarda semelhança evidente com o que será dito em *O reino de Deus está em vós*:

O ímpeto para a perfeição do publicano Zaquieu, da pecadora, do ladrão na cruz é, segundo essa doutrina, uma felicidade maior que a virtude imóvel do fariseu. A ovelha desgarrada é mais querida ao coração do pastor do que 99 ovelhas não desgarradas; o filho pródigo, a moeda perdida e reencontrada, são mais caros a Deus do que tudo o que nunca foi perdido. Cada situação, segundo essa doutrina, não é mais que uma etapa para o caminho da perfeição interna e externa realizável. Eis por que ela não tem importância. A felicidade não consiste senão em aspirar sempre à perfeição; a pausa em qualquer grau de perfeição é a pausa da felicidade (TOLSTÓI, 2011, p. 57-58).

Mais vale buscar incessantemente a perfeição, que é inalcançável, mesmo sob o risco de errar e ter de recomeçar (como a ovelha desgarrada, o filho pródigo), do que se deter confortavelmente num certo grau alcançado, contentando-se com “a virtude imóvel do fariseu”. Desse ponto de vista, não temos no protagonista da novela *Padre Sérgio* (1899), como se costuma dizer, uma outra face, mas uma contraparte de Pózdnichev. O padre Sérgio, depois de uma brilhante carreira militar, interrompida por uma desilusão amorosa, faz-se monge. Desiludido com as intrigas da vida monástica, retira-se a um eremitério, mas sempre acochado pela concupiscência. Contudo, sua capacidade de resistir a ela se mostra quando uma mulher leviana decide pô-lo à prova, tenta seduzi-lo e, vencida por ele, que chega a decepar um dos dedos a fim de resistir às investidas dela, recolhe-se ela mesma a um convento e a uma vida devota. Com isso, cresce sua fama de santo e milagreiro, que passa a ser então explorada pela igreja. Mas, por fim, ele termina por sucumbir à sensualidade de uma jovem a quem a neurastenia torna ainda mais atraente. Seria o exemplo de uma santidade falhada, se não levássemos em conta, além do que foi dito acima a respeito da busca da perfeição – “a pausa em qualquer grau de perfeição é a pausa da felicidade” – o fato de que Tolstói não reconhecia a veracidade sequer dos milagres de Cristo no Evangelho, considerando-os

episódios espúrios decorrentes da contaminação por credices populares de uma história em si verdadeira, escrita, contudo, muito tempo depois dos acontecimentos que narra.

Assim, a vida de eremita do padre Sérgio não apenas significava uma estagnação na “virtude imóvel do fariseu”, em si uma cessação da felicidade da busca pela perfeição, como também na falsidade inevitável que cerca a vida de um milagreiro. Por isso, apesar de sua queda na tentação da concupiscência, ou mesmo graças a ela, o vemos, ao final da novela, retornado ao mundo e à atividade, numa vida mais útil que a sua enganosa santidade, embora numa condição de quase miséria: “Na Sibéria, instalou-se na terra de um mujique abastado, onde vive agora. Trabalha na horta do patrão, dá aulas para as crianças e atende os doentes” (TOLSTÓI, 2010, p. 100). Esta conclusão já era, aliás, anunciada pela de Liêvin no parágrafo final de *Anna Kariênina*:

Esse novo sentimento não me transformou, não trouxe felicidade, não brilhou de repente, como eu havia pensado, a exemplo do sentimento por meu filho. Também não houve nenhuma surpresa. Seja isto fé ou não, e ignoro o que possa ser, o fato é que esse sentimento penetrou imperceptivelmente na alma, por meio dos sofrimentos, e se instalou aí com firmeza.

Continuarei a me irritar com o cocheiro Ivan, continuarei a discutir, continuarei a expressar minhas ideias fora de hora, continuará a existir um muro entre as coisas mais sagradas da minha alma e as outras pessoas, mesmo a minha esposa, e continuarei a culpá-la do meu medo e a me arrepender disso, continuarei a não entender por meio da razão por que eu rezo, e rezarei, mas minha vida, agora, toda a minha vida, a despeito de tudo o que possa vir a me acontecer, e cada minuto seu, não só não será absurda, como era antes, como terá também o incontestável sentido do bem, que cabe a mim infundir a ela! (TOLSTÓI, 2005, p. 801).

Podemos, portanto, diferenciar as ideias de Pózdnichev das de Tolstói dizendo que as do primeiro constituem, por assim dizer, um sistema de valores fechado em si mesmo, cuja exigência de realização imediata e incondicional termina em loucura e desumanidade, ao passo que as de Tolstói consistem num sistema aberto, que admite o erro e a queda como inevitáveis, mas cujo objetivo está na busca, e não na realização, que só se daria se fosse possível alcançar o infinito.

Como já dissemos acima, em sua viagem fatal ao encontro da consumação do assassinato, Pózdnichev parece pela primeira vez se debater em dúvidas a respeito de suas convicções, que só se fixaram mesmo em certeza durante o trajeto de trem. O que teria acontecido? Ele viajara tranquilo, em parte porque entendera que, durante sua ausência, Trukhatchevski deixaria de frequentar sua casa. Mas há outro motivo também para sua tranquilidade. Ele tem a ver com a execução da *Sonata a Kreutzer* de Beethoven, que dá título à novela. É uma passagem difícil da narrativa. Em geral costuma-se ver nela uma interpretação absurda da peça musical, que teria, afinal, estimulado o adultério. Tal interpretação também se baseia nas conhecidas reservas de Tolstói contra a arte, expressas no famoso ensaio *O que é a arte?* (1898), mais um produto de seu moralismo exacerbado. Ocorre que em geral se faz uma leitura também exacerbada desse ensaio. O ponto de partida de Tolstói no ensaio não é, como

às vezes se afirma, que a arte é em si imoral, ou incentivadora da imoralidade. O que nela parece imoral ao autor é ser um entretenimento das classes privilegiadas, que custa trabalho e recursos que poderiam ser empregados em prol dos mais pobres, a quem seus prazeres são desde sempre vedados. Além disso, há um ataque à arte de seu tempo, em especial à poesia simbolista e à música de Wagner. Há também críticas a Beethoven, em especial à Nona Sinfonia, mas não nos mesmos termos que encontramos na novela (TOLSTÓI, 1994). Como bem resume Michel Aucouturier:

Em suma, as violentas diatribes de Tolstói contra a arte contemporânea são certamente, em primeiro lugar, uma das formas que assume sua revolta contra a injustiça que reina na sociedade de sua época, e da qual sua classe é a beneficiária; é, ao mesmo tempo, num sentido mais amplo, a expressão de sua grande utopia social de um “retorno à vida simples”, que permitiria reencontrar a universalidade da grande arte popular, nacional, coletiva, da qual as epopeias antigas, a poesia bíblica, o folclore nos conservaram a recordação; mas é também, talvez ainda mais profundamente, a expressão de um apego visceral, espontâneo, se não inconsciente, ao menos não formulado, à estética de sua época, da qual ele foi um dos principais artesãos (AUCOUTURIER, 2012, p. 20).

Como se pode ver, as ideias expressas no ensaio não servem para explicar as afirmações de Pózdnichev a respeito da música, que se afastam, de resto, em muito da complexidade das ideias de Tolstói. Pózdnichev liga a música diretamente à sensualidade, e deriva daí sua pretensa influência no adultério.

Mas isso ainda não é tudo. Olhando mais de perto, suas considerações sobre a sonata de Beethoven não são tão inequívocas nem sequer para ele mesmo. Na passagem específica em que sua esposa e Trukhatchévski tocam a peça, ele, de início, diz que a música é uma coisa terrível, que não eleva nem rebaixa a alma, e sim a excita. Em seguida, que ela nos transporta diretamente ao estado de alma de quem a escreveu, mas, uma vez que o ouvinte não tem como saber que estado de alma era este, ele se sente apenas excitado, sem poder lhe penetrar o sentido. Por isso, diz, a música apenas excita, mas não conclui. A sonata de Beethoven, portanto, não poderia ser tocada “numa sala de visitas, em meio a senhoras decotadas” (TOLSTÓI, 2007, p. 83), peças assim só poderiam ser tocadas em ocasiões importantes e significativas – não como entretenimento social, portanto. E então, descreve o efeito que a obra teve sobre ele ao ouvi-la naquela noite:

Pois um despertar de energia, de um sentimento que se manifesta em nada, e que não corresponde ao lugar nem ao tempo, não pode deixar de ter uma ação demolidora. Sobre mim, pelo menos, esta peça atuou terrivelmente; abriam-se para mim como que sentimentos novos, parecia-me, novas possibilidades, que eu até então não conhecera. Algo no íntimo parecia dizer: tudo tem que ser absolutamente diverso da maneira pela qual eu antes pensava e vivia, tem que ser como isto aqui. Não podia dar conta a mim mesmo do que era o novo que eu conhecera, mas a consciência dessa nova condição dava-me grande alegria. As mesmas pessoas, inclusive minha mulher e ele, já apareciam sob uma luz completamente diversa (p. 83-84).

Ao ler isso quase pensamos ouvir o som da voz do torso arcaico de Apolo no poema de Rilke: tens de mudar tua vida (*Du musst dein Leben ändern*). O efeito da música de Beethoven sobre Pózdnichev lhe abre uma fresta para um mundo novo, distante da vida infernal que ele leva: “No decorrer do serão eu sentia leveza, alegria” (p. 84). E também sua mulher lhe aparece sob nova luz, pois, desde que a ouviu tocar a peça, ele atribui a ela sentimentos semelhantes aos seus próprios, embora o que via não fosse diferente do que, em outras circunstâncias, lhe despertara suspeitas: “Esses olhos brilhantes, essa severidade, o olhar significativo enquanto tocava, e essa completa diluição, e certo sorriso débil, de lástima, feliz, depois que eles acabaram de tocar” (p. 84). É somente durante o novo acesso de ciúme, depois de ler a carta em que a mulher lhe dizia da visita de Trukhatchévski, que ele dará novo sentido aos acontecimentos da noite, atribuindo à música o avivar da luxúria. Mas não é sequer à sonata que ele atribui esse efeito: “Somente então, lembrei-me dos seus rostos aquela noite, quando, após a *Sonata a Kreutzer*, eles tocaram não sei que pecinha apaixonada, não me lembro de quem, uma composição sensual até a obscenidade” (p. 86). Se voltarmos à noite da execução, há uma gradação descendente na qualidade da música tocada: em primeiro lugar, na própria sonata, do presto, com aquele efeito poderoso, para os outros movimentos: o andante é “belo, mas comum e nada novo, com variações vulgares e um final completamente fraco” (p. 84). Seguem-se a *Elegia* de Ernst e “diferentes pecinhas.” Mas: “Tudo isto era bom, mas não causou sequer 1% da impressão provocada pelo presto” (p. 84). Embora nada se compare ao primeiro movimento da sonata, não há nenhuma peça que, naquela noite, lhe tenha parecido “sensual até a obscenidade”. É só o seu estado de ânimo que o faz mudar de ideia sobre a música que se ouviu naquele serão.

Em seu “Posfácio”, Boris Schnaiderman (2007)² cita textos de um dos filhos de Tolstói, em que podemos ver seu julgamento oscilante sobre a música em geral, e sobre a *Sonata a Kreutzer* em particular. Segundo seu relato, num primeiro momento, ele considerara que “o sentimento indefinível e perturbador representado pelo primeiro tema e o sentimento contido e que se tranquiliza, representado pelo segundo, conduziam à melodia forte, nítida e até grosseira da parte conclusiva, que expressaria simplesmente a sensualidade”. Mas a seguir ele teria renunciado a esse pensamento, pois “a música não podia representar este ou aquele sentimento, mas apenas um sentimento em geral, e aquela melodia era a representação em geral de um sentimento nítido e forte, mas um sentimento que não se podia definir” (SCHNAIDERMAN, 2007, p. 111). Boris Schnaiderman menciona ainda uma passagem do diário do próprio Tolstói que pode nos ajudar a elucidar a atitude de Pózdnichev a respeito dela:

A música não atua nem sobre a inteligência, nem sobre a imaginação. Enquanto estou escutando música, eu não penso em nada e não imagino nada, mas certo sentimento estranho e voluptuoso enche a tal ponto a minha alma que eu perco a noção de minha existência, e este sentimento é a recordação. É como se alguém lembrasse algo que jamais existiu. A base do sentimento que toda arte nos provoca não será a recordação?... O sentimento da música não procederá da recordação de sentimentos e das passagens de um sentimento a outro?... Platão

² N. E. As citações sucessivas de um mesmo texto serão indicadas, em uma única referência completa, no final do período em que aparecem.

em sua *República* supunha, como condição indispensável, que ela exprimisse sentimentos nobres. Cada frase musical expressa algum sentimento: orgulho, alegria, tristeza, desespero, etc., ou uma das infundáveis combinações desses sentimentos entre si. As obras musicais que não expressam nenhum sentimento são compostas ora com o fim de mostrar erudição, ora para ganhar dinheiro; em suma, em música, como em tudo o mais, existem monstros, mas não se pode julgar por eles. Se supusermos que a música é recordação de sentimentos, ficará compreensível por que ela atua de modo variado sobre as pessoas. Quanto mais puro e feliz foi o passado de uma pessoa, mais ela ama as suas recordações e com maior força sente a música; ao contrário, quanto mais pesadas forem as recordações de uma pessoa, tanto menos ela a sente, e por isso há pessoas que não suportam a música (SCHNAIDERMAN, 2007, p. 108-109).

Em suma: a música não representa sentimentos definidos, e sim gerais, ou seja, indefiníveis e variáveis. Além disso, não produz efeitos, mas desperta recordações de sentimentos, que variam também de uma pessoa para outra. Não seria fácil, pelo relato de Pózdnichev descobrir que recordação lhe despertou a audição da sonata de Beethoven. Foi, de qualquer forma, a nostalgia de uma vida diferente da miséria espiritual em que ele se debate. Posteriormente, o ciúme destruirá essa nostalgia e colocará em seu lugar, com toda a força, sua aspiração irresistível para o abismo. Seja como for: o que ele narra são sentimentos contraditórios, conflitantes, as oscilações de uma mente incapaz de refletir sobriamente sobre sua própria condição. Uma coisa é certa: não é uma interpretação da sonata de Beethoven, da qual ele se mostra totalmente incapaz. Talvez nem seja necessário acrescentar: o outro motivo para não tomarmos como verdadeira a influência da música tocada naquela noite por sua esposa e Trukhatchevski na consumação do adultério é que esse adultério simplesmente não existiu.

Ao confrontarmos as ideias e afirmações de Pózdnichev com as de Tolstói, o que sobressai em primeiro lugar é o caráter peremptório delas, em contraste com a possibilidade de relativização das de seu criador. Não podemos tomar, portanto, tudo o que afirma Pózdnichev por uma representação literária do pensamento de Tolstói. Na composição da *Sonata a Kreutzer*, Tolstói reuniu, de fato, elementos de sua própria vida. Tais elementos são, porém, discordantes. Ao lado de elaborações de uma doutrina sexual e de um conceito de arte, entrou o ciúme, que teve um papel fundamental no inferno de sua vida sexual. Contudo, ao passo que os primeiros elementos permitem uma elaboração racional – e ainda que o resultado nos pareça inaceitável, é preciso reconhecer essa possibilidade –, o ciúme é irreduzível à racionalidade – e, nesse sentido, podemos reconhecer que Tolstói o representa na novela de modo não menos profundo que Machado de Assis e Marcel Proust. Uma combinação assim – e na novela todos esses elementos são indissociáveis – não tem como resultar em um discurso coerente, e o discurso de Pózdnichev, de fato, não é coerente, e sim uma tentativa alucinada de dar algum sentido à tragédia de sua vida sem ir ao ponto imprescindível de reconhecer a extensão de seu erro.

Se a conclusão acima estiver correta, temos de procurar outro sentido para a novela de Tolstói. Ao submeter esses elementos díspares de suas angústias e atribulações à coerência da elaboração literária – e esta, sim, não podemos negar à novela – o que ele revela é o

quanto essas angústias e atribulações o levaram para perto da irracionalidade, o quanto esses elementos combinados podiam ser perigosos e destrutivos. No fundo, com uma lógica implacável, o que a novela de Tolstói procura é estabelecer o ponto em que se localiza o limite entre a doutrina e o fanatismo. Não é uma apologia, é um mergulho consequente em si mesmo a fim de encarar de frente os seus próprios demônios.

Para fazer justiça à obra, não precisamos aceitar a moral sexual e artística de Tolstói. Mas também não podemos permitir que nossos próprios pontos de vista e nossa própria antipatia por aquela moral ultrapassem o limite da incompreensão e se tornem, por sua vez, apriorísticos e dogmáticos. O que significa dizer: não lograremos compreender esse livro inquietante e perturbador se durante a leitura fumarmos os cigarros de Pózdnichev.

FRUNGILLO, M. L. Tolstoy vs. Tolstoy. About The Kreutzer Sonata. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 11-25, 2021. ISSN 2177-3807.

Referências

AUCOUTURIER, M. L'esthétique comme non-dit. In: DEPRETTO, C. (org.). *Un autre Tolstoï*. Paris: Institut d'études slaves, 2012. p. 15-20.

BARTLETT, R. *Tolstói: A biografia*. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2013.

CARPEAUX, O. M. Introdução: Tolstói e suas novelas. In: NEWEROWA, V.; CARPEAUX, O. M. (org.). *Antologia do conto russo*. Orientação literária Vera Newerowa e Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Lux, 1962. v. IV, p. 9-28.

GÓRKI, M. *Leão Tolstói*. Tradução de Rubens Pereira dos Santos. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PINTO, M. C. O apocalipse moral de Tolstói. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2912200710.htm>. Acesso em: 27 dez. 2020.

SCHNAIDERMAN, B. Posfácio. In: TOSTÓI, L. *A sonata a Kreutzer*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 107-113.

SHARANDAK, N. Nachwort. In: TOLSTAJA, S. *Lied ohne Worte*. Tradução de Ursula Keller. Zurique: Manesse, 2010. p. 227-246.

TOLSTÓI, L. Comentário. In: TOLSTÓI, L. *Obra completa*. Tradução de Natália Nunes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961. v. II, p. 1149-1157.

TOLSTÓI, L. *O que é a arte?*. Tradução de Yolanda Steidl de Toledo e Yun Jung Im. São Paulo: Experimento, 1994.

TOLSTÓI, L. *Anna Kariênina*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TOLSTÓI, L. *A sonata a Kreutzer*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2007.

TOLSTÓI, L. *Padre Sérgio*. Tradução de Beatriz Morabito. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TOLSTÓI, L. *O reino de Deus está em vós*. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

TOLSTOJ, L. *Perché la gente si droga?*. In: TOLSTOJ, L. *Perché la gente si droga? E altri saggi su società, politica e religione*. A cura de Igor Sibaldi. Milão: Mondadori, 1988. p. 37-60.

TOLSTOJ, L. *L'vovič. Il preludio di Chopin*. Tradução de Miriam Capaldo. Roma: Editori Riuniti, 2010.

Recebido em: 04 jan. 2021

Aceito em: 05 fev. 2021

Henry James e a criação literária em “Greville Fane” e “A Morte do Leão”

THAÍS MARQUES SORANZO*

RESUMO: Empenhado em tornar a criação literária um objeto de discussão, Henry James escreveu uma série de textos críticos em que lança luz à tarefa desafiadora dos romancistas. O autor, porém, não estava alheio ao esquema mercadológico do qual a literatura fazia parte. Esses obstáculos, por sua vez, foram transformados em ficção. A fim de explorar o diálogo entre a produção crítica e literária de James por meio da figura do personagem-escritor, pretende-se aqui analisar os contos “Greville Fane” (1892) e “A morte do leão” (1894), publicados, respectivamente, na *The Illustrated London News* e na *The Yellow Book*. Ao se apropriarem de formas diferentes do propósito de cada revista, os textos buscam problematizar o meio literário finissecular.

PALAVRAS-CHAVE: A morte do leão; Crítica; Greville Fane; Henry James.

ABSTRACT: Committed to turning literary creation into an object of discussion, Henry James wrote a series of critical texts which throw light on novelists’ challenging work. The author, however, was not dismissive of the market rules that literature was subject to; instead, he transformed these obstacles into fiction. In order to explore the dialogue between James’s critical and literary production through the image of writer-characters, this paper analyzes the short stories “Greville Fane” (1892) and “The Death of the Lion” (1894), published in *The Illustrated London News* and *The Yellow Book* respectively. Having appropriated the purpose of each magazine in different ways, both texts seek to problematize the literary milieu in the end of nineteenth century.

KEYWORDS: Criticism; Greville Fane; Henry James; The Death of the Lion.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – 13083-859 – Campinas – SP – Brasil. Bolsista CAPES (Número do processo: 88887.601497/2021-00). E-mail: thais.soranzo@gmail.com

A ficção segundo Henry James

No conhecido ensaio “A Arte da Ficção”, publicado na *Longman’s Magazine* em setembro de 1884, Henry James (1843-1916) lança mão de uma comparação bastante curiosa: para ele, a ficção faz as vezes de um pudim. Com a mera função de deleitar, o romance não é encarado como um gênero de discussão. Nesse caso, assim como o pudim, “só nos cabe engoli-lo” (JAMES, 2011, p. 12). Ainda no plano metafórico, James equipara a leitura de romances ao regalo de uma boa refeição. Em tais circunstâncias, o escritor que buscasse refletir sobre questões artísticas teria apenas o papel do médico estraga-prazeres, o qual abortaria a diversão à mesa:

Mas todos concordariam que a ideia “artística” traria uma perda para seu entretenimento. Um a associaria com a descrição, outro a veria revelada na ausência de simpatia. Sua hostilidade a um final feliz seria evidente, e em alguns casos até faria qualquer conclusão ser impossível. A “conclusão” do romance é, para muitas pessoas, como a de um bom jantar, uma sequência de sobremesas e sorvetes, e o artista na ficção é visto como uma espécie de um médico chato que proíbe prazeres supérfluos (JAMES, 2011, p. 17-18).

O tom jocoso de James é aqui evidente. Todavia, por trás do sarcasmo, há a denúncia: a ficção foi vulgarizada. Como tantos outros produtos na Inglaterra, o romance se transformou numa “mercadoria tão rápida e facilmente produzida” (JAMES, 2011, p. 18). O texto de James, portanto, é um apelo. Para a escrita do ensaio, o autor se valeu da conferência de Walter Besant, intitulada “The Art of Fiction”, ministrada em abril de 1884 na Royal Institution, em Londres. Com o objetivo de reverter o senso comum de que o romancista apenas “conta histórias”, Besant faz uma defesa da Ficção como Arte, a qual, segundo ele, deve ser tratada com a mesma reverência que a pintura, a escultura, a música e a poesia (BESANT, 1885, p. 3).

Embora discorde de muitos argumentos adotados por Besant, como a delimitação de certas leis para a ficção, James retoma o debate levantado pelo seu contemporâneo a fim de reclamar ao romance um tratamento sério. Para o autor, “A arte vive de discussão, de experimentação, de curiosidade, de variedade de tentativas, de troca de visões e de comparação de pontos de vista” (JAMES, 2011, p. 12). Em vez de a leitura de ficção ser um mero “exercício fugaz” (JAMES, 2011, p. 17), James propõe que o romance se torne um objeto de análise e desperte, com isso, “um interesse sério, ativo, investigativo” (JAMES, 2011, p. 13). Por extensão, ao valorizar o gênero ficcional, o autor igualmente reconhece a árdua tarefa que se impõe aos escritores. Devido à heterogeneidade do romance, o qual se abre para diferentes temas e formas, cabe a cada artista escolher o próprio método de satisfazer o “desejo por perfeição” (JAMES, 2011, p. 19). Dessa feita, a *execução* de uma obra se revela, ao mesmo tempo, a vantagem e o tormento do romancista:

A execução pertence apenas ao autor; é o que há de mais pessoal, e o medimos por ela. A vantagem do artista, o seu luxo, assim como seu tormento e sua responsabilidade, é a de que não há limites para o que ele quiser tentar como executante – não há limites para seus possíveis experimentos, esforços, descobertas, conquistas (JAMES, 2011, p. 20).

As preocupações artísticas de Henry James saltam aqui aos olhos. Nesse caso, o autor não apenas condena a vulgarização do romance, mas distingue outrossim o trabalho do escritor como uma atividade desafiadora. Essas questões, por sua vez, repercutirão em outros textos críticos de James, a exemplo dos Prefácios incluídos na extensa *Edição de Nova York* (1907-1909). Formada por 24 volumes, a publicação abarca 11 romances e 52 contos e novelas, todos minuciosamente revisados pelo autor. Para a seleção das narrativas que integrariam a coletânea, foram levados em conta, é claro, critérios de mercado. Segundo Marcelo Pen Parreira (2003), em razão do alto custo do projeto e do fracasso comercial dos últimos romances de Henry James, a editora americana Scribner's não estaria disposta a publicar a obra completa do escritor. Em contrapartida, a empreitada representava igualmente o esforço de James em angariar leitores críticos:

Longe de apregoar uma relação fácil, de relações unilaterais de autor para leitor, James ambicionava um público interessado, hiperatento, alerta para as múltiplas possibilidades do texto, disposto a aceitar as regras de um jogo do qual era a peça-chave, de um mecanismo no qual somente sua resposta poderia coroar o propósito autoral, somente a sua redarguição poderia expor toda a beleza da obra. James reclama a atenção do leitor, reclamando da falta dela. [...] Ele, na verdade, gostaria de contar muito mais com o leitor. Para este último, James erigiu a *Edição de Nova York*. Em busca de sua apreciação, investiu todos os seus recursos (PARREIRA, 2003, p. 85-86, grifo do autor).

O empenho do autor em elaborar uma edição primorosa a fim de envolver o leitor atento ratifica, desse modo, seus cuidados com questões artísticas. Para além das exaustivas correções aos textos incluídos na coletânea, James escreveu uma série de Prefácios em que discute o labor do fazer artístico. Em sua maioria, há o relato da sugestão inicial ou, num termo caro a James, do “germe” que originou a história. O mote que lhe serviu de inspiração para uma narrativa, por sua vez, também pode ser encontrado nas anotações de seus *Cadernos* (1947). Ainda que com interrupções ao longo do tempo, James manteve uma espécie de diário até o fim da vida. Nele, registrava as ideias que lhe ocorriam como tema e comentários a respeito de como transformá-las em ficção. Por esse procedimento, apontava problemas técnicos enfrentados pelo escritor (MATTHIESSEN; MURDOCK, 1955).

Os *Cadernos*, portanto, tiveram um papel fundamental para as reflexões de Henry James como crítico. Ao escrever os Prefácios para a *Edição de Nova York*, James contrastava os esboços de suas anotações com o resultado final de sua produção ficcional, de modo a retrazar seu percurso criativo. Esse recurso, no entanto, não tinha apenas como finalidade identificar a gênese de uma narrativa. Mais do que memorar a feliz ocasião que lhe deu ensejo a uma história, James está interessado em discutir questões estilísticas relacionadas ao problema da composição. Conforme atesta no Prefácio ao romance *Os Embaixadores* (1903), essa etapa no trabalho do escritor equivale à atividade do “contador-chefe” (JAMES, 2003, p. 250). A exemplo do equilíbrio do contador ao fazer o balanço dos livros fiscais, o romancista deve ser igualmente paciente e meticuloso na execução de sua obra. Só assim será capaz de “elevantar

a fé artística ao máximo” e atingir a “beleza ideal de perfeição” (JAMES, 2003, p. 247). Como se vê, os Prefácios revelam “James como artista tornado crítico de si mesmo” (PARREIRA, 2003, p. 42). Ao pensar a própria criação literária, o autor evidencia o comprometimento com seu ofício e o afinco em tratá-lo com seriedade¹.

As discussões artísticas de Henry James, contudo, não se restringiram ao plano teórico. Preocupado em refletir sobre a ficção em seus textos críticos, o autor estende essas questões para a sua produção literária a partir da construção de personagens-escritores. Dessa feita, a fim de explorar o diálogo entre a crítica e a ficção de James por meio da figura do escritor, este trabalho tem como objetivo analisar a representação do meio literário finissecular em dois contos, “Greville Fane” (1892) e “A morte do leão” [“The Death of the Lion”] (1894). A despeito da semelhança temática, os textos foram publicados em revistas com propósitos distintos. Essa diferença, por sua vez, será significativa para o estudo dos contos e para a compreensão da crítica de Henry James.

The Yellow Book e The Illustrated London News

Apesar do breve período de circulação, a revista *The Yellow Book* (1894-1897) teve um impacto relevante na cultura inglesa do *fin-de-siècle*. Idealizada por Henry Harland (1861-1905) e Aubrey Beardsley (1872-1898), sendo este último o editor de arte e principal ilustrador da revista, a *The Yellow Book* propunha-se a ser inovadora na forma e no conteúdo. Num formato híbrido entre revista e livro, seu design e tipografia eram particularizados. Como bem pontuado por Sabine Doran (2013), a ênfase na materialidade do impresso manifestava o desdém dos editores pelas publicações comerciais da época. Segundo a nota de apresentação da *The Yellow Book*, o objetivo da revista era romper com “a velha tradição das publicações periódicas e promover uma Revista Ilustrada que fosse tão bonita quanto um livro, moderna e diferenciada em sua impressão tipográfica e em suas ilustrações” (*The Yellow Book*, 1894, n.p., tradução nossa)². Com efeito, as ilustrações não tinham que estar relacionadas ao conteúdo do periódico, de modo a garantir total liberdade aos artistas.

Com um título que remetia diretamente à audácia dos romances franceses de capa amarela, a *The Yellow Book* tampouco impunha restrições quanto ao número de palavras e ao teor das publicações, o que deu espaço para mais de 130 autores ousarem em seus estilos. O longo rol de colaboradores estava nos planos da revista, a qual se propunha “a fornecer um conteúdo novo, brilhante, diversificado e prazeroso” (*The Yellow Book*, 1894, n.p., tradução nossa)³. Assim, a *The Yellow Book* “provaria ser a publicação mais interessante, a mais singular

¹ Para uma análise detalhada dos Prefácios de Henry James, veja: PARREIRA, M. P. Introdução. In: JAMES, H. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen Parreira. São Paulo: Globo, 2003. Além de um estudo minucioso desses textos, Parreira traduziu alguns dos principais Prefácios do autor.

² No original: “The aim of the Publishers and Editors of *The Yellow Book* is to depart as far as may be from the bad old traditions of periodical literature, and to provide an *Illustrated Magazine* which shall be beautiful as a piece of bookmaking, modern and distinguished in its letterpress and its pictures [...]” (*The Yellow Book*, 1894, n.p.).

³ No original: “to present a fresh, brilliant, varied and diverting table of contents” (*The Yellow Book*, 1894, n.p.).

e a mais importante já realizada. Será encantadora, será ousada, será distinta” (*The Yellow Book*, 1894, n.p., tradução nossa)⁴.

Um dos escritores a estreitar a revista, Henry James publicou “A morte do leão” logo no primeiro volume, em abril de 1894. O convite que recebera de Henry Harland - por quem nutria uma sincera amizade - e Aubrey Beardsley foi registrado no Prefácio a “The Lesson of the Master” [1908], incluído no XV volume da *Edição de Nova York*. No encontro que tivera com os dois editores, James se recorda de seu entusiasmo frente ao projeto que lhe foi apresentado:

Além disso, o que mais poderia causar tamanho prazer do que ouvir que aquela empreitada, a despeito de sua natural euforia, surgia para desafiar os periódicos trimestrais, algo até então de uma tradição austera, terrível, e para, de diversas outras maneiras, realmente soar a nota da brilhante rebeldia juvenil? (JAMES, 1937, p. 217-218, tradução nossa)⁵.

Afora o arrebatamento pelo propósito da *The Yellow Book*, James ficou especialmente satisfeito com a possibilidade de escrever um conto sem a preocupação com o limite de espaço. Diante da proposta de já participar do primeiro volume, o autor se via “regalado com a verdade de ouro de que a minha criação poderá assumir completamente, exibir sem qualquer embaraço, sua forma orgânica” (JAMES, 1937, p. 219, tradução nossa)⁶. De seu ponto de vista, a autonomia conferida aos colaboradores indicava que o empreendimento da nova revista era “fruto da mais refinada inteligência artística” (JAMES, 1937, p. 219, tradução nossa)⁷. A oferta dos editores, ademais, era uma oportunidade difícil de se recusar. Nos últimos tempos, vários periódicos passaram a rejeitar seus textos por serem “muito longos e pouco emocionantes” (MATTHIESSEN; MURDOCK, 1955, p. xvi, tradução nossa)⁸. Após essas tentativas frustradas, a *The Yellow Book* representava para James não apenas um meio de explorar suas questões estilísticas, como também a garantia de um bom pagamento (DIEBEL, 2011).

A despeito desses atrativos, Henry James posteriormente ficaria incomodado por ter seu nome vinculado ao da revista. Embora fosse amigo de Henry Harland, o autor apresentava certa desconfiança em relação a Aubrey Beardsley. No Prefácio a “The Lesson of the Master”, confessa aliviado o fato de o artista não ter ilustrado seus textos. Essa implicância talvez se

⁴ No original: “will prove the most interesting, unusual, and important publication of its kind that has ever been undertaken. It will be charming, it will be daring, it will be distinguished” (*The Yellow Book*, 1894, n.p.). Para mais informações a respeito da revista e para a consulta dos números disponíveis online, veja a base de dados *The Yellow Nineties Online*, editada por Dennis Denisoff e Lorraine Janzen Kooistra: <http://1890s.ca/Volumes.aspx?p=The%20Yellow%20Book>.

⁵ No original: “What, further, should one rejoice more to hear than that his venture was, for all its constitutional gaiety, to brave the quarterly form, a thing hitherto of austere, of awful tradition, and was indeed in still other ways to sound the note of bright young defiance?” (JAMES, 1937, p. 217-218).

⁶ No original: “regaled with the golden truth that my composition might absolute assume, might shamelessly parade in, its organic form” (JAMES, 1937, p. 219).

⁷ No original: “as the fruit of the finest artistic intelligence” (JAMES, 1937, p. 219).

⁸ No original: “too long and not ‘exciting’ enough” (MATTHIESSEN; MURDOCK, 1955, p. xvi). Dentre as revistas que recusaram os trabalhos do autor, destacam-se *The New Review*, *Longman’s*, *The Atlantic*, *Harper’s* e *Scribner’s* (DIEBEL, 2011, p. 46).

explique pela vergonha de James em se ver associado ao círculo de estetas homossexuais (DIEBEL, 2011). Nesse caso, as ousadas ilustrações de Beardsley condiziam com o propósito de escandalizar da revista, simbolizado pela cor amarela. De acordo com Sabine Doran (2013), já que o imaginário do *fin-de-siècle* relacionava o amarelo a um desvio sexual, a *The Yellow Book* certamente era vinculada à homossexualidade. Apesar de seu constrangimento, Henry James ainda assim continuou colaborando com o impresso. Afora “A morte do leão”, publicou outros dois contos: “The Coxon Fund”, em julho de 1894, e “The Next Time”, em julho de 1895. Todos eles, segundo o autor, tratam da “tumultuada consciência artística” (JAMES, 1937, p. 221, tradução nossa)⁹. Como se vê, prevaleceu para James a liberdade oferecida pela revista em explorar a ficção como desejasse.

Pouco antes de contribuir com a *The Yellow Book*, no entanto, o autor teve participação em outra revista de perfil bastante diverso: a *The Illustrated London News* (1842-2003). Considerada o primeiro semanário ilustrado na Inglaterra, a *The Illustrated London News* teve um grande sucesso popular. Fundador da revista, Herbert Ingram (1811-1860) empregou toda a sua astúcia como comerciante para transformar seu projeto num tremendo êxito. Dono de uma gráfica onde também se vendia jornais, Ingram observou que, nas ocasiões em que o *The Weekly Chronicle* continha gravuras, as vendas do periódico aumentavam exponencialmente. Além disso, os clientes do interior estavam sempre interessados nas “notícias de Londres” (LEARY, 2011). Com um olhar atento para os negócios, Ingram logo vislumbrou um empreendimento promissor: uma revista que, em vez de apresentar ilustrações esparsas, seria repleta de imagens, as quais, por seu turno, estariam vinculadas a eventos que atraíam o público. Para tal objetivo, nada mais convidativo do que o título *Illustrated London News*.

Destinado ao consumo da classe média, o semanário divulgava as notícias que estavam na ordem no dia tanto na Inglaterra quanto ao redor do mundo. Dentre os notáveis episódios que figuraram nas páginas da revista, destacam-se, por exemplo, a Guerra da Crimeia (1853-1856) e a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). A novidade dessas reportagens, no entanto, residia nas imagens que acompanhavam a descrição dos confrontos. Vários artistas eram encaminhados pela revista como correspondentes especiais a fim de elaborar esboços que seriam em seguida aperfeiçoados pela equipe artística da *The Illustrated London News*, a qual mantinha um estúdio na capital inglesa (LEARY, 2011). A morte de personalidades igualmente despertava a curiosidade dos leitores. Nesses casos, os obituários com frequência exibiam um retrato da pessoa e uma descrição pormenorizada de suas particularidades (LEARY, 2011).

Outro importante atrativo da revista eram as colunas de fofoca [“*gossip columns*”]. Segundo Sally Mitchell (2011), os comentários a respeito de pessoas conhecidas ou de acontecimentos sociais não tinham, necessariamente, ao menos na *The Illustrated London News*, a intenção de provocar escândalo. Eram notas com informações pitorescas e até divertidas, que entretinham o público. Para Patrick Collier (2011)¹⁰, contudo, esse costume

⁹ No original: “troubled artistic consciousness” (JAMES, 1937, p. 221).

¹⁰ N. E. As citações sucessivas de um mesmo texto serão indicadas, em uma única referência completa, no final do período em que aparecem.

trouxe consequências ao âmbito literário. Quando o alvo dessas colunas eram os escritores, o autor rapidamente se transformava numa celebridade. Assim, era comum encontrar na *The Illustrated London News* relatos detalhados da vida privada de um escritor, os quais, nos termos de Collier, caracterizavam o “gênero do autor em casa” [*“authors-at-home genre”*]. Pelas páginas da revista, o leitor tinha acesso a descrições minuciosas da residência e, especialmente, do escritório do autor. Por meio dessa visão privilegiada da vida doméstica do escritor, esperava-se produzir no leitor a ilusão de que lhe eram desvendados o caráter do artista e os segredos de sua criação (COLLIER, 2011, p. 23).

Esse tipo de reportagem funcionava, naturalmente, como uma estratégia de vendas da revista. A exposição pormenorizada da intimidade do autor vinha muitas vezes acompanhada de um retrato seu e de ilustrações de sua casa. Na visão de Patrick Collier, o espaço privado do escritor transformava-se, desse modo, em “imagens mercantilizadas” (COLLIER, 2011, p. 18). Por extensão, a literatura era tratada na *The Illustrated London News* como uma commodity. Feito um produto qualquer, o anúncio de um livro figurava ao lado da propaganda de um chá (COLLIER, 2011, p. 8).

São notórias, portanto, as diferenças entre a *The Yellow Book* e a *The Illustrated London News*. Embora ambas fossem ilustradas, o propósito das imagens em cada uma delas era bastante distinto. Enquanto na *The Yellow Book* os artistas tinham total liberdade de criação, na *The Illustrated London News* as ilustrações precisavam estar relacionadas ao conteúdo da matéria. Ademais, se no impresso de Harland e Beardsley os desenhos prezavam pela inovação artística, na revista de Ingram as imagens tinham apelo comercial. Não por acaso, exceto por listas de lançamento de livros, a *The Yellow Book* não contava com qualquer anúncio. Já na *The Illustrated London News*, a publicidade era o ponto forte do semanário. Esse contraste evidencia, é claro, o papel que cada revista atribuía à literatura. Ao surgir como alternativa aos periódicos comerciais, a *The Yellow Book* tinha como proposta conferir à ficção um tratamento diferenciado. Na *Illustrated London News*, por sua vez, a literatura era uma mercadoria entre outras.

Apesar de receoso com o grupo de estetas que colaboravam com a revista, vimos que Henry James logo embarcou na empreitada da *The Yellow Book*. Como crítico atento a aspectos estilísticos, a opção de James é justificável. Não obstante, dois anos antes de aceitar a proposta de Harland e Beardsley, James publicara “Greville Fane” (1892) na *The Illustrated London News*. Ao contribuir com uma revista que ia de encontro aos seus valores como literato, a participação de James no semanário de Ingram pode soar incongruente. Não obstante, assim como “A morte do leão”, “Greville Fane” traz à tona impasses da vida literária. Quando analisados de perto, os contos evidenciam que as questões enfrentadas por James revelam-se mais complexas.

A cena literária em “A morte do leão” e “Greville Fane”

Num dos apontamentos de seus *Cadernos*, datado de 3 de fevereiro de 1894, Henry James registrou o ponto de partida para “A morte do leão”:

Será que algo não poderia ser feito com a ideia do grande (distinto, celebrado) artista – homem de letras é o que, no caso, ele deveria ser – alguém tremendamente bajulado, festejado, requisitado para autógrafos, retratos etc, e de cujo trabalho, todavia, nesta era de anúncios e de jornalismo barato, nesta era de entrevistas, nenhuma das pessoas que o rodeiam tem o mínimo conhecimento? (JAMES, 1955b, p. 147-148, tradução nossa)¹¹.

Para James, o conto teria ao menos o mérito de corresponder à realidade, “uma realidade que afeta todos os dias da minha vida” (JAMES, 1955b, p. 148, tradução nossa)¹². Dessa feita, embora o registro no diário possa inicialmente sugerir o esboço de uma narrativa, inegável é o desabafo por trás dessas anotações. Ao conjecturar a respeito da trama, o escritor admite, um tanto desiludido, que “tem-se a impressão de que uma pessoa que conheça e *ame* a coisa em si, a obra, simplesmente nunca será encontrada” (JAMES, 1955b, p. 148, tradução nossa, grifo do autor)¹³.

As preocupações de James, desse modo, viram tema para sua ficção. Num relato em primeira pessoa, o narrador de “A morte do leão”, já de início, adverte o leitor: “O que aconteceu comigo, creio eu, foi apenas uma mudança de atitude” (JAMES, 1993b, p. 109)¹⁴. Essa mudança, por sua vez, não tardará a ser revelada. A despeito de seu anonimato, de pronto nos inteiramos de que o narrador é um jornalista frustrado. Após seu antigo patrão quase ir à falência, ele é o único funcionário que continuou empregado sob a nova direção do semanário. A justificativa, porém, é logo oferecida: “eu era parte de um espólio um tanto promíscuo [...]. A única explicação para eu continuar ali era a hipótese de que fora vendido barato” (p. 109). Como se vê, o jornalismo é aqui equiparado à prostituição. A um preço baixo, o narrador foi obrigado a se vender. Feito um negócio qualquer, a atividade jornalística se revela na sua *promiscuidade*.

A crítica ao jornalismo reaparece em outros momentos da narrativa. A fim de mostrar a competência de seu trabalho, o narrador propõe ao senhor Pinhorn, seu novo chefe, escrever um artigo a respeito de Neil Paraday. Por se tratar de um romancista praticamente desconhecido do grande público, o patrão hesita em atender ao pedido do empregado. Todavia, para além de ser um admirador de Paraday, o narrador usa como argumento triunfal o fato de que ninguém ainda falara sobre o autor. A estratégia foi certa, e o chefe se entusiasmou com a possibilidade

¹¹ No original: “*Could not something be done with the idea of the great (the distinguished, the celebrated) artist – man of letters he must, in the case, be – who is tremendously made up to, fêted, written to for his autograph, portrait, etc., and yet with whose work, in this age of advertisement and newspaperism, this age of interviewing, not one of the persons concerned has the smallest acquaintance?*” (JAMES, 1955b, p. 147-148).

¹² No original: “*a reality that strikes me every day of my life*” (JAMES, 1955b, p. 148).

¹³ No original: “*one gets the impression that a person knowing and loving the thing itself, the work, is simply never to be found*” (JAMES, 1955b, p. 148).

¹⁴ Os contos aqui analisados foram traduzidos por Paulo Henriques Britto e integram a edição brasileira *A morte do leão: história de artistas e escritores* (1993), organizada por José Geraldo Couto. A tradução tomou como base os textos revisados por James após a publicação nas revistas. Assim, “A morte do leão” corresponde à versão incluída em *Terminations* (1895) e “Greville Fane”, à versão da *Edição de Nova York*.

N. E. A partir daqui, as citações do conto “A morte do leão” serão apresentadas apenas com o número de página.

de lançar Paraday. O narrador, por sua vez, embora satisfeito em ter logrado seu objetivo, não pôde deixar de ironizar o patrão. Sem nunca ter lido o escritor, sua euforia só poderia ser explicada pelo “faro jornalístico”. Assim “como um animal sente o cheiro de uma presa longínqua”, o senhor Pinhorn “farejara a glória vindoura” (p. 111).

Ainda no plano satírico, o narrador se espanta com a insistência do patrão de que ele fosse até a casa de Neil Paraday. Diferentemente do senhor Deedy, falecido dono do semanário, o senhor Pinhorn acreditava que a “sinceridade significava bater às portas das pessoas” e que a definição de gênio era “a arte de encontrá-las em casa” (p. 110). Logo, era preciso visitar Paraday o quanto antes, afinal, “o que o público desejava não era justamente que tudo fosse trazido à tona o mais depressa possível?” (p. 111). Na avaliação do narrador, “o senhor Pinhorn queria que despachássemos nossas vítimas a toque de caixa” (p. 112).

Imerso no aviltado meio jornalístico, o narrador se surpreende com a boa acolhida de Neil Paraday. Divorciado, o autor levava uma vida solitária numa casinha da província. Ainda se recuperando de uma grave enfermidade, dedicava-se exclusivamente à escrita de um novo trabalho. Ao rememorar seu primeiro encontro com Paraday, o narrador salienta a “delicadeza, hospitalidade, compaixão e a conversa maravilhosa e informativa com que me recebeu” (p. 112). Após esse primeiro contato, encaminhou ao editor o manuscrito que deveria ser publicado no jornal a respeito do escritor e foi imediatamente repreendido:

Eu fora enviado para lá a fim de captar o lado pessoal, e tinha feito coisa muito diversa: o texto que havia enviado a Londres não passava de um estudo, um tanto precioso e febril, do talento de meu escritor. Seria difícil imaginar algo mais irrelevante para os propósitos do senhor Pinhorn, e ele estava claramente zangado por ter eu (às suas custas, com um bilhete de segunda classe) me aproximado do objeto de nosso interesse apenas para *permanecer tão distante* (p. 113, grifos nossos).

Nota-se, aqui, a crítica jamesiana à falta de interesse pela análise literária. O estudo formal do texto, o qual busca averiguar seu verdadeiro mérito, é de todo desprezado pelo chefe do semanário. Num rebaixamento evidente, o exame imparcial ou *distante* do objeto literário não vale nem sequer um bilhete de segunda classe. A recusa do senhor Pinhorn, por sua vez, foi o lampejo necessário para que ocorresse a mudança mencionada no início do relato. Numa espécie de milagre, diz o narrador, “sentira que um anjo havia me recolhido e me estreitado contra seu peito. Ele segurou-me apenas enquanto durou o perigo, e foi tudo coisa de um minuto” (p. 113). Despertado a tempo, o narrador desistira do propósito inicial que o levava a visitar Neil Paraday. Em vez de entregar o escritor às garras do jornalismo barato, iria protegê-lo e assim resguardar seu talento. Apenas para desencargo, refez o manuscrito adequando-o à circunstância do lançamento de um novo romance de Paraday. O artigo, no entanto, foi um tremendo fiasco.

Além dessa reportagem fracassada, o narrador deixa como testemunho de suas impressões de Neil Paraday o relato fornecido ao leitor. Diferentemente do manuscrito impessoal enviado ao editor, a narrativa que nos é apresentada é “de caráter essencialmente privado” (p. 112). Todavia, esses apontamentos não têm a intenção de expor a vida de Paraday

à curiosidade do público; ao contrário, “se algum dia eles vierem à luz, será apenas porque as forças insidiosas que, como minha própria história mostra, no momento favorecem a publicidade foram mais poderosas que minhas precauções” (p. 112). Ao prolongar sua hospedagem na casa de Paraday, o narrador torna-se íntimo do escritor. Como consumação do vínculo criado entre eles, o jornalista é a primeira pessoa com quem Paraday compartilha o esboço daquela que será sua melhor obra:

Quando cheguei para visitá-lo, ele estava retrabalhando o texto, que havia crescido de modo extraordinário depois desta segunda demão. Era solto, generoso, confiante; era como uma longa carta, tagarela e eloquente – um amoroso projeto de artista transbordando numa conversação. O tema pareceu-me singularmente rico, de longe o mais forte de quantos ele já havia abordado; e este esboço informal, cheio de belezas maduras, em si já era, em seu sumário esplendor, uma mina de ouro, uma obra independente, preciosa (p. 114).

Apesar de admirado com a qualidade do texto que lhe fora lido, o narrador se sente sobretudo privilegiado por ter sido o eleito a tomar conhecimento da obra. Via-se, “diante da posteridade, como alguém que mantivera uma correspondência íntima com ele – como se fosse eu o destinatário daquela carta afetuosa. Ser informado de tais coisas já era uma elevada distinção” (p. 114). Pelo entusiasmo do narrador, pode-se a princípio pensar que ele também cedeu ao gosto do grande público em ter acesso à privacidade do autor. Como bem observado por Anne Diebel (2011), embora o conto tematize a produção literária, não há uma discussão sobre o texto em si. Sabemos, apenas, que o manuscrito de Neil Paraday é de alto valor literário. Para Diebel, a euforia do narrador não deixa de ser uma provocação de James aos editores da *The Yellow Book*. Ainda que reconhecessem o mérito do autor, Harland e Beardsley teriam se valido do prestígio de James para promover a revista.

A leitura de Diebel é perfeitamente possível. Não obstante, ao contrário dos artigos da época que buscavam fazer do autor uma celebridade, o relato de “A morte do leão” revela os tormentos de um escritor. Ao entrar na intimidade de Neil Paraday, o leitor passa a conhecer as dificuldades impostas à elaboração de uma obra. Para o narrador, a grave doença do romancista foi decisiva para o seu processo criativo: “Tenho certeza de que, durante os meses que o senhor passou deitado, sofrendo dores, visões sublimes o assaltaram. O senhor pensou em mil coisas” (p. 115). Há, aqui, o reconhecimento de que a criação artística é resultado de momentos angustiantes. Ademais, a escrita de um bom trabalho requer determinados cuidados. Embora deslumbrado com o esboço de Paraday, o narrador admite que, para a ideia ser levada a cabo, “quanto tempo isto há de tomar, quanta paciência e independência há de exigir, que condições ideais!” (p. 114).

A possibilidade de Neil Paraday de terminar o manuscrito, contudo, é de pronto eliminada com a publicação de um artigo no aclamado *Empire* a respeito de seu último livro. Antes mesmo de a reportagem surtir efeito, Paraday é surpreendido em sua casa por um jornalista que garantia o conteúdo da coluna “Tagarelices”. Sem ter lido uma página sequer da obra do autor, o emissário estava ávido por conhecer a casa de Paraday. A humildade do lugar frustrou-lhe as expectativas: “ali havia muito pouco alimento para ela, a não ser

que ele contasse os buracos no reboco, ou tentasse tirar algo das rosas. Até mesmo as pobres rosas eram de tipo bem vulgar” (p. 122). Nesse ponto, o registro realista com que a moradia do romancista é descrita contrasta inteiramente com a idealização atribuída pelo narrador ao escritório de Paraday. Impaciente para entrar no local de trabalho do escritor, o repórter é logo barrado pelo narrador, o qual, por sua vez, não iria permiti-lo “ultrapassar o limiar da pequena, solitária, pobre, sagrada oficina de meu amigo” (p. 120). A santidade do recinto, para ele, estava prestes a ser violada. Seu ídolo, isolado naquele templo intocável, seria arrebatado pelo inimigo:

De algum modo, subitamente tudo havia mudado; a onda tremenda havia levado embora alguma coisa. Creio que tinha destruído meu pequeno altar costumeiro, meus débeis círios e minhas flores, e deixado após sua passagem um templo amplo e vazio. Quando Neil Paraday saísse da casa, ele estaria transformado num contemporâneo. Fora isto que acontecera: o pobre escritor seria enfiado à força na horrível época a que pertencia. Tive a impressão de que ele fora capturado no alto do morro e arrastado de volta para a cidade. Por um triz não havia descido o atalho que levava à posteridade, e escapado (p. 116-117).

Embora a simplicidade do escritório de Paraday destoasse da dignidade com que o narrador resguardava o lugar, o aposento representava uma espécie de refúgio para um escritor ainda não cooptado pelo meio literário. Na modéstia daquele ambiente, até então sem qualquer prestígio diante do grande público, produzia-se uma literatura potente. Não obstante, o mau presságio do narrador se confirmara. Conquanto o romance de Neil Paraday não tenha sido um êxito de vendas, “a circulação da pessoa do autor foi de fazer inveja às bibliotecas” (p. 123). Ao fixar residência em Londres, Paraday virou uma celebridade. Além de ser requisitado para autógrafos e retratos, frequentava os mais diversos eventos sociais. Sua entrada na alta roda inglesa foi conduzida pela senhora Weeks Wimbush. Esposa de um rico cervejeiro, ela é apresentada como “proprietária da *ménagerie* universal. Neste estabelecimento, como todos sabem, em ocasiões em que a multidão é grande, os animais se misturam livremente com os espectadores, e os leões passam noites inteiras sentados ao lado dos cordeiros” (p. 123, grifo do autor).

O tom notoriamente debochado da passagem indica o tipo de relação que Paraday estabeleceu em Londres. Com o fim exclusivo de ostentar sua mais recente aquisição, a senhora Wimbush expunha o escritor aos olhos curiosos do público como se exibisse um animal distinto feito o leão. Não à toa, *lion*, em inglês, também tem o sentido de “celebridade”. Ainda que Paraday se valesse desse convívio social para fornecer matéria à sua ficção, ele fora, segundo o narrador, “rapidamente capturado e domado” (p. 132). Ciente das consequências dessa nova rotina agitada, o narrador lamenta que Paraday tenha saído de seu isolamento e que o antigo programa do autor, “seu velho ideal, também tivera de ser modificado. [...] A vida monástica, a piedosa tarefa de iluminar manuscritos de missais na cela do convento, eram coisas do passado” (p. 124).

Num total desprezo pela senhora Wimbush e pelo jornalismo vulgar que se aproveitava dos escritores para publicidade, o narrador se engaja numa batalha para salvar Paraday.

Quando conhece por acaso Fanny Hurter, leitora que viajara desde os Estados Unidos somente para encontrar Neil Paraday, o jornalista se esforça para demovê-la de seu intento. Para convencê-la de que a curiosidade pela pessoa do escritor era um *vício*, ele aconselha-a: “admire-o em silêncio, cultive-o a distância, e aproprie-se em segredo de sua mensagem. [...] Quanto mais a senhorita mergulhar em seus livros, menos vontade terá de vê-lo” (p. 128-129). Persuadida por essas palavras, Fanny Hurter segue à risca a recomendação do jornalista. Temendo até mesmo avistar Paraday em algum evento, ela permanece sua leitora fiel. A missão bem-sucedida do narrador, por sua vez, garantiu-lhe não apenas uma aliada como também um novo caso de amor.

O êxito da empreitada, porém, não se repetiu com a senhora Wimbush. Embora a contragosto, o narrador acompanhou Paraday à casa de campo dela, onde o escritor faria uma leitura para a princesa. Qual não foi sua surpresa ao se inteirar de que o trabalho a ser lido era justamente o manuscrito promissor do autor. Por intermédio de uma convidada, soube que Paraday emprestara o texto à senhora Wimbush para que ela desse “uma vista d’olhos” (p. 137). Indignado por se referirem ao manuscrito como se fosse “o jornal de hoje”, o narrador desabafa numa carta à senhorita Hurter: “A consciência desta gente é como um mar tranquilo. Eles não têm tempo de ‘dar uma vista d’olhos’ num texto de valor incalculável; só têm tempo de empurrá-lo de um lado para o outro” (p. 137). Ao passar de mãos em mãos, o manuscrito se perdeu. Nesse ínterim, pela participação exaustiva em jantares e reuniões sociais, Neil Paraday voltou a ficar gravemente enfermo e teve que ser acamado. Para espanto do narrador, o lugar de Paraday foi logo substituído. A fim de entreter os convivas, a senhora Wimbush imediatamente mandou chamar duas figuras que, por camuflarem a identidade em seus textos, estavam na ordem do dia: Guy Walsingham, escritora com “pretensões mais ousadas” (p. 118), e Dora Forbes, autor também aclamado pelo público. Como o uso de pseudônimos era a sensação do momento, ambos fizeram a diversão dos convidados. Na visão do narrador, “Havia no ar, porém, certa alegria, uma animação perceptível, que me parecia um pouco anômala numa casa onde um grande escritor padecia de uma doença grave. *Le roy est mort – vive le roy*” (p. 140, grifos do autor).

Leal ao mestre, o narrador acompanhou de perto o estado decadente de Neil Paraday. Com a iminente morte do autor, sentia-se impotente por não garantir-lhe o reconhecimento que merecia:

Quando ele morresse, talvez coubesse a mim a incumbência de publicar, de algum modo encantador, acrescido de notas e de todo aparato crítico devido, aquele precioso legado que era seu plano escrito. Mas onde estaria ele? Perderíamos tanto o autor quanto a obra? (p. 142).

Nos momentos finais de Paraday, o narrador prometeu organizar uma bela edição do manuscrito. Naturalmente, jurara em falso. Conforme previu na passagem acima, a perda do texto equivalia à morte do autor. Desolado, estava certo de que, caso aquelas páginas tivessem sido publicadas ainda em vida do escritor, Paraday teria sido enterrado na abadia de Westminster. Todavia, “Talvez o acaso de uma mão cega, de uma ignorância brutal, o tenha usado [o manuscrito] para acender o fogo nalguma cozinha” (p. 142).

Embora o conto seja permeado de ironias, não se pode negar que o desfecho é um tanto melancólico. Devotado ao seu trabalho, Neil Paraday *poderia* ter sido um escritor diferenciado; seu talento, no entanto, foi tragado pela fama. Nesse quesito, é curioso como Henry James, no Prefácio a “The Lesson of the Master”, aqui já citado, atribui ao personagem uma forma de protesto. Ao ser confrontado com o argumento de que eminentes escritores feito Neil Paraday não existem na vida real, James retorque: “Como alguém pode concordar em fazer um retrato das futilidades e vulgaridades e misérias predominantes na vida sem ter o impulso de também exibir de tempos em tempos, no seu devido lugar, algum exemplo notável de reação, de oposição ou de fuga?” (JAMES, 1937, p. 223, tradução nossa)¹⁵.

A despeito da dedicação de Neil Paraday ao seu ofício, o escritor acabou sucumbindo. Como premeditado pelo narrador, “Paraday tinha consciência do quanto aquilo lhe era inconveniente, e mais ainda da renúncia que representava; mas como poderia ouvir nos sinos de sua glória um tom fúnebre?” (p. 133). Pelo destino de Paraday, pode-se afirmar num primeiro momento que a resistência aludida por James no Prefácio foi vencida. Não obstante, a crítica à frivolidade do meio literário da época prevalece. Tal avaliação, por sua vez, é apresentada na figura do narrador. Nas anotações de seus *Cadernos*, Henry James reconhece que a “consciência moral” ficaria a cargo do narrador (JAMES, 1955b, p. 148, grifo nosso). Como um “refletor crítico” (JAMES, 1955b, p. 149, grifo nosso) de tudo o que se passa, é ele quem dimensiona a ameaça que o jornalismo barato e a publicidade em torno de um escritor representam para a literatura. Desse modo, ainda que James possa ter ironizado no conto o proveito de Harland e Beardsley em usar seu nome para promover a *The Yellow Book*, o autor se valeu do espaço da revista para refletir sobre a ficção. Visto que a *The Yellow Book* propunha-se a ser uma alternativa aos periódicos comerciais do período – como o próprio semanário de Ingram –, “A morte do leão” condizia com o projeto da revista ao denunciar a curiosidade das pessoas pela figura do autor em detrimento de um interesse genuíno pela obra em si.

A cena literária vigente, por sua vez, também é ficcionalizada em “Greville Fane”. Não obstante, enquanto no conto da *The Yellow Book* a morte do autor se dá no final da narrativa, como consequência de sua exposição à fama, no texto da *The Illustrated London News* somos já de início informados de que a senhora Stormer, escritora conhecida como Greville Fane, faleceu. Assim como em “A morte do leão”, temos o relato anônimo de um jornalista infeliz com a profissão. Antes de comparecer a um jantar, o narrador recebe um telegrama do chefe: “Senhora Stormer morrendo; pode preparar meia coluna para amanhã de manhã? Seja indulgente, mas não demais” (JAMES, 1993a, p. 93)¹⁶. A resposta vem a toque de caixa: “Farei o que posso” (p. 93).

O artigo não tardou a ser escrito, pois na mesma noite o jornalista se desincumbiu da tarefa. O texto, segundo ele, “atraiu certa atenção, foi considerado ‘hábil’ e atribuído a outro autor” (p. 95). O conteúdo da reportagem, porém, não era o que de fato lhe interessava:

¹⁵ No original: “How can one consent to make a picture of the preponderant futilities and vulgarities and miseries of life without the impulse to exhibit as well from time to time, in its place, some fine example of reaction, the opposition or the escape?” (JAMES, 1937, p. 223).

¹⁶ N. E. A partir daqui, as citações do conto “Greville Fane” serão apresentadas apenas com o número de página.

Mas o que escrevi não foi de modo algum tão interessante quanto o que pensei – sobretudo durante a meia hora passada em minha poltrona ao pé da lareira, fumando o charuto que sempre acendo antes de me deitar. Creio que adormeci ali mesmo; mas continuei a refletir sobre Greville Fane. Não me agradaria perder de todo esta retrospectiva, e o que se segue é uma reconstrução imperfeita, um documento sem valor legal. A pobre havia escrito cem histórias, mas nenhuma era tão curiosa quanto a sua própria vida (p. 95).

O teor da narrativa, portanto, em muito se assemelha ao do relato de “A morte do leão”. Uma vez cumprido seu encargo com o jornal, o narrador toma a liberdade para confidenciar suas impressões a respeito de Greville Fane. Por meio desse “documento sem valor legal”, divide com o leitor sua intimidade com a escritora. Todavia, ao contrário da idolatria do narrador de “A morte do leão”, ele não nutria qualquer admiração por Greville Fane, apenas a “estimava” (p. 93). De seu ponto de vista, a autora

Inventava histórias a metro, porém era incapaz de escrever uma página decente. Morreu sem sequer desconfiar que, embora tivesse contribuído com tantos volumes para o divertimento de seus contemporâneos, não contribuíra com uma única frase para o idioma inglês (p. 96).

Como se nota, Greville Fane era uma escritora de sucesso. Diferentemente de Neil Paraday, sempre fora uma celebridade. Ao conhecê-la num jantar, o narrador se surpreende ao constatar que ela era “apenas uma mulher bondosa e desinteressante” (p. 96). Por essa razão, gostara dela logo de início: “em sua presença, eu descansava da literatura. Para mim, a literatura era uma irritação, um tormento” (p. 96). Tal como exposto em “A morte do leão”, a criação artística revela-se para o narrador uma tarefa árdua. Preocupado com questões formais, tem de sobreviver do jornalismo, pois seus romances eram um fracasso comercial. Adepto a um projeto estético que nos remete diretamente ao de Henry James, ele explicava a Greville Fane que, em sua ficção, buscava “ter alguma relação direta com a vida” (p. 98). Para tanto, recorria à “experiência” e ao “estudo”. O resultado final, por sua vez, dependia “de um pequeno processo tedioso” (p. 98). Greville Fane, de sua parte, troçava das aflições do amigo:

A senhora Stormer ria de mim quando eu falava em dificuldade – era a única coisa que a irritava. Se por acaso punha-me a falar do cauteloso trabalho de elaboração final que a obra de arte exigia, ela achava isso pretensão e *pose*. Jamais reconheceu o “tormento da forma”; [...] A senhora Stormer percebia com argúcia que a forma, ao menos na prosa, jamais interessava o público que estávamos condenados a ter; assim sendo, ela nada perdia (sem contar sua humilhação íntima) não tendo forma alguma a apresentar. Não tinha qualquer pretensão de criar obras de arte; em momentos de descontração, diante de uma xícara de chá, confessava com franqueza considerar-se uma espécie de confeitadeira comum, a produzir os pastéis e pudins que mais atraíssem os fregueses a sua loja. Carregava no açúcar e na cochonila, ou seja lá o que for que dá a estes produtos uma cor viva e atraente (p. 97, grifo do autor).

É evidente, portanto, a diferença de valores que o narrador e Greville Fane atribuem à literatura. Pelo trecho citado, é difícil não lembrar da comparação de Henry James entre a ficção e o pudim em “A Arte da Ficção”. Ao imaginar-se uma confeitadeira comum, Greville Fane equiparava a produção literária à de doces. Além de deleitar o paladar, seus pastéis e pudins precisavam, sobretudo, atrair os *fregueses*. Num viés cômico, a literatura é aqui apresentada como uma mercadoria qualquer. Para ser vendida, é necessário que seja agradável. Ciente de que os aspectos formais de uma obra apenas afastariam o público, Greville Fane sempre recorre a clichês. Matéria-prima de sua ficção, a aristocracia representava a seus olhos “o que de mais romântico havia no mundo” (p. 96). Pela observação debochada do narrador, “Os aristocratas, com sua beleza e seu luxo, amores e vinganças, tentações e quedas em tentação, imoralidades e joias, eram-lhe tão familiares quanto as manchas em sua escrivaninha” (p. 96). Seus romances, em suma, eram “as mesmas ficções românticas e ridículas” (p. 101).

Embora retratasse a pompa do meio aristocrático, Greville Fane era uma mulher comum. No seu convívio com a escritora, o narrador pôde constatar que ela era “Viúva trabalhadeira, que todo dia cumpria sua tarefa, que sempre pagava as contas do açougue e da padaria” (p. 96). Quando viajava ao exterior, “preferia lugares baratos, e instalava sua escrivaninha nas capitais menores” (p. 100). Nota-se, aqui, o contraste entre os artigos na imprensa que promoviam os autores e o relato do cotidiano dessa escritora famosa. Ao contrário do que se espera de uma celebridade, Greville Fane levava uma vida um tanto trivial. Não à toa, desapontava com frequência sua legião de leitoras:

As americanas iam embora achando-a grosseira; e como autora de tantas lindas histórias de amor ela decepcionava a maioria dessas peregrinas, que não esperavam encontrar uma senhora tímida, gorda e rubicunda, com uma touca que mais parecia uma pirâmide desabada. Escrevia sobre as emoções e a impossibilidade de controlá-las, mas conversava sobre o preço das pensões e a superioridade das farmácias inglesas (p. 101).

Numa revista feita a *The Illustrated London News*, que se valia da fama dos escritores como estratégia de publicidade, o conto não deixa de ser uma sátira ao semanário. Por meio de um registro realista, a narrativa desmistifica a imagem do autor aclamado. Como exemplo evidente dessa crítica, vale destacar a descrição do escritório de Greville Fane. Ao se inteirar da morte da escritora, o narrador imediatamente vai até o local, onde é conduzido ao gabinete dela:

Lá estava sua escrivaninha, marcada e manchada por inumeráveis equívocos literários, com seu espaço reduzido para os braços (ela escrevia só com o cotovelo para baixo) e a confusão de pedacinhos de papel rabiscados que já haviam se transformado em despojos literários (p. 94).

Ao expor um ambiente de trabalho desorganizado, pequeno e sujo, Henry James estaria, na visão de Patrick Collier, revertendo o lugar-comum do “gênero do autor em casa” (COLLIER, 2011, p. 24). O escritório da romancista, nesse caso, nada tem de extraordinário. Em conformidade com esse retrato realista, a literatura é tratada no conto como um negócio.

Ávidos por lucrarem com a obra da mãe, os filhos de Greville Fane, Leolin e Ethel, queriam tirar proveito de qualquer texto ainda inédito:

Eu me perguntava se ele [Leolin], com a ajuda da irmã, já não teriam calculado quanto conseguiriam em troca daqueles pobres papéis espalhados na mesa; mas não precisei esperar muito tempo pela resposta, pois tão logo lhe dirigi umas poucas palavras de pêsames ele explodiu: “É terrível, terrível, sim; mas ela deixou três livros terminados”. Aquelas palavras tiveram um efeito muito curioso: transformaram aquela saleta apertada numa oficina e tornaram o “livro” extraordinariamente viável. Sem dúvida ele conseguiria o que fosse possível pelos três (p. 94-95).

Diferentemente do narrador de “A morte do leão”, o interesse exclusivo dos filhos de Greville Fane em publicar a obra póstuma da autora era o dinheiro. Quando viva, a escritora também fora explorada por eles. Embora desprezasse o trabalho da mãe, Ethel usufruía da venda dos livros. Sem recusar “as cédulas que dedos sujos de tinta de vez em quando colocavam em sua mão” (p. 100), a jovem tinha de reconhecer que “a inferioridade da profissão era de algum modo compensada por suas vantagens práticas” (p. 99-100). Ao entrar para a alta roda inglesa por conta de um casamento rico, lady Luard, como passou a ser chamada, tinha vergonha da mãe. Todavia, conforme confessa Greville Fane ao narrador, não abriu mão dos rendimentos da escritora para os preparativos da festa: “ela está zangada comigo porque deixei meu preço cair; e tive que escrever três romances para pagar o casamento dela. Saí-me muito bem – quer dizer, quanto ao vestido e à cerimônia” (p. 106).

Ainda que não rejeitasse a mãe de forma descarada feito a irmã, Leolin se aproveitava da boa vontade da romancista para viver às suas custas. Desde quando o filho era pequeno, Greville Fane estava certa de que ele deveria aprender o ofício de escritor. Para Henry James, a sugestão dessa ideia surgiu com um comentário da filha de William Thackeray acerca de Anthony Trollope. Em 22 de janeiro de 1879, o autor registrou nos seus *Cadernos* que ouvira a respeito da intenção de Trollope em criar o filho para ser escritor. Embora o rapaz tenha se tornado criador de ovelhas, Trollope partilhava a teoria de que a tarefa do romancista poderia ser ensinada “como qualquer outro negócio” (JAMES, 1955a, p. 10). Uma década depois, em 27 de fevereiro de 1889, James se recorda novamente do propósito de Trollope de que lhe falara Anne Thackeray. Como Trollope considerava o trabalho do escritor uma atividade “lucrativa”, Anne e o marido também esperavam que a filha aprendesse o ofício a fim de torná-lo uma “profissão regular” (JAMES, 1955a, p. 93). Avesso a esse tipo de ensinamento, James tomou o plano emprestado para ironizá-lo no conto.

Como lição primordial a um aspirante a escritor, Greville Fane instigava o filho a conhecer tudo da vida. Contrariando a essência de seus próprios romances, ela partia do princípio de que as experiências de Leolin se tornariam excelente matéria para a ficção. O rapaz, é claro, levou a cabo seu encargo. Com o pretexto de corresponder às expectativas da mãe, gozou da vida sem o menor escrúpulo. Esse comportamento, como era esperado, tornou-o um patife. Na avaliação do narrador, “A teoria de sua mãe a respeito da aquisição de experiência privou-o da disciplina saudável sem a qual jovens ociosos transformam-se em cafajestes” (p. 102). Apesar de não ter

qualquer vocação para a literatura, Leolin portava-se feito um escritor. Sua afetação não passou despercebida ao narrador, que nutria por ele profunda antipatia:

Leolin havia lido os folhetins franceses e aprendido muitas frases feitas; fazia muito melhor figura quando conversava do que sua mãe, que nunca tinha tempo para ler nada e que só conseguia exhibir-se com a pena. Eu só não lhe dava um pontapé no alto da escada porque ele cairia bem em cima da mãe (p. 106).

Ao longo de sua formação como escritor, sabe-se apenas que ele publicara algo no *Cheapside*, embora o narrador não tenha verificado o fato. De resto, virou um parasita da mãe. Enquanto ela escrevia os romances, ele era responsável por vivenciar experiências que lhe serviriam como tema. Por conhecer uma realidade totalmente alheia a Greville Fane, Leolin consertava certos detalhes técnicos nos romances dela. Nos suntuosos jantares que figuravam em sua ficção, por exemplo, Greville Fane tinha o hábito de misturar as bebidas “do modo mais bizarro” (p. 103). Como grande conhecedor do assunto, o filho, segundo o narrador, certamente corrigia esses pormenores. Assim, contratado como uma espécie de assistente, Leolin não apenas recebia da mãe um salário fixo, como também ganhava uma contribuição a cada sugestão de um personagem, enredo ou incidente inusitados. Inconformado diante da exploração da qual Greville Fane era vítima, o narrador busca alguma explicação para a ingenuidade da escritora. Para ele, assim como as fantasias de seus romances, Greville Fane projetava no filho uma “visão romântica” (p. 105). Fora do alcance da razão, o amor que sentia por Leolin transformava-o num de seus tantos protagonistas: “Ela amava o jovem impostor com um amor simples, cego, ignaro, e de todos os heróis românticos que já haviam desfilado diante de seus olhos, era ele de longe o mais magnífico” (p. 104).

A devoção de Greville Fane aos filhos, como se vê, não foi recíproca. Aproveitando-se da boa-fé da mãe, Ethel e Leolin estavam somente interessados em arrancar-lhe dinheiro. Ao mostrar a maldade dos irmãos, o narrador se solidariza com a escritora e retrata-a de modo favorável. Embora abominasse seus romances, ele reconhece o bom caráter da senhora e sua dedicação ao trabalho. Essa perspectiva, por sua vez, pode surpreender o leitor de Henry James. Apesar de detestar a literatura de entretenimento produzida por Greville Fane, James permite que o leitor simpatize com a personagem (COUTO, 1993). Sua crítica, nesse caso, não diz respeito diretamente aos escritores de sucesso, mas ao jornalismo que faz da literatura um produto qualquer. Ao colaborar com a *The Illustrated London News*, possivelmente por razões financeiras, James se vale do espaço da revista para ironizar os próprios valores do semanário (COLLIER, 2011). Greville Fane poderia perfeitamente ser uma autora da *The Illustrated London News*; todavia, ao apresentá-la como uma mulher comum em seu cotidiano, o conto dessacraliza a imagem do escritor como celebridade e expõe a lógica perversa da literatura como mercadoria.

Considerações finais

Quando examinados de perto, os personagens-escritores de “A morte do leão” e “Greville Fane” não oferecem uma visão muito otimista aos que ansiavam se tornar romancistas naquele fim de século. Embora talentoso e dedicado ao ofício, Neil Paraday sucumbe aos ardis da fama. Com um sucesso passageiro, o autor morre junto com a sua obra. As alternativas para escapar do desfecho de Paraday, contudo, não se revelam animadoras: ora o escritor assume o papel de “confeiteiro”, como Greville Fane, e encara a literatura como um produto que deva apenas agradar ao grande público; ora torna-se um romancista frustrado por seus livros serem um tremendo fiasco comercial e recorre ao jornalismo barato para sobreviver.

Em um primeiro momento, a construção dessas personagens parece indicar um beco sem saída. Desiludido, Henry James estaria apenas apontando o destino inevitável da literatura ao ser submetida à engrenagem mercadológica. Todavia, James não se rendeu facilmente. Ainda que, por problemas financeiros, precisasse se adaptar às regras editoriais de periódicos comerciais da época, o autor não abriu mão de sua função como crítico. Como evidência dessa tarefa, está a maneira com que mobilizou nos contos os valores das revistas em que foram publicados. Ao incentivar o projeto da *The Yellow Book*, valeu-se do propósito dos editores para assim escrever um texto extenso, no qual expusesse a futilidade do público em interessar-se pela figura do autor em detrimento da obra em si. Em contrapartida, quando colaborou com a *The Illustrated London News*, também se apropriou dos critérios do semanário, mas dessa vez para usá-los com ironia no conto. Num registro realista, James não apenas desfaz a aura criada pela *The Illustrated London News* em torno dos romancistas, como também denuncia o esquema comercial em que a literatura está inserida nesse tipo de publicação.

Dessa feita, torna-se impossível separar a figura de Henry James como crítico e como escritor. Conforme antes explorado em sua produção teórica, além de condenar o meio literário finissecular, os contos lançam luz ao custoso trabalho do fazer artístico. Quando não querem apenas deleitar o público, romancistas feito Neil Paraday e o narrador-jornalista de “Greville Fane” são atormentados pela forma. James, por certo, também o é. Ciente dos desafios da criação literária, engaja-se em fazer da ficção um objeto de análise. O resultado salta, aqui, à vista: muda-se o veículo de publicação dos contos, mas não o empenho em pensar a literatura de maneira crítica.

SORANZO, T. M. Henry James and Literary Creation in “Greville Fane” and “The Death of the Lion”. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 26-45, 2021. ISSN 2177-3807.

Referências

BESANT, W. The Art of Fiction (1884). In: BESANT, W. *The Art of Fiction*. Boston: Cupples, Upham and Company, 1885. p. 3-48.

COLLIER, P. “Literary Prestige Is the Eminence of Nobodies”: Henry James, Literary Work, and Celebrity in the *Illustrated London News*. *The Journal of Modern Periodical Studies*, University Park (PA), Penn State University Press, v. 2, n. 1, p. 1-32, 2011. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/448170/summary>. Acesso em: 21 nov. 2020.

COUTO, J. G. O mestre e suas lições. In: JAMES, H. *A morte do leão: história de artistas e escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 181-186.

DIEBEL, A. “The Dreary Duty”: Henry James, *The Yellow Book*, and Literary Personality. *The Henry James Review*, Baltimore, John Hopkins University Press, v. 32, n. 1, p. 45-59, 2011. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/416451>. Acesso em: 21 nov. 2020.

DORAN, S. The Scandal of Yellow Books: From the Yellow Nineties to Modernism. In: DORAN, S. *The Culture of Yellow: or, The Visual Politics of Late Modernity*. Nova York/Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2013. p. 47-68.

JAMES, H. Preface to The Lesson of the Master (1908). In: JAMES, H. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. Organização e introdução de Richard P. Blackmur. Nova York/Londres: Charles Scribner’s Sons, 1937. p. 217-231.

JAMES, H. Notebook I. In: MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. (org.). *The Notebooks of Henry James* (1947). Nova York: George Braziller, 1955a. p. 3-22.

JAMES, H. Notebook III. In: MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. (org.). *The Notebooks of Henry James* (1947). Nova York: George Braziller, 1955b. p. 92-168.

JAMES, H. Greville Fane (1892). In: JAMES, H. *A morte do leão: história de artistas e escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a. p. 93-108.

JAMES, H. A morte do leão (1894). In: JAMES, H. *A morte do leão: história de artistas e escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b. p. 109-143.

JAMES, H. Prefácio a *The Ambassadors*. In: JAMES, H. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003. p. 245-266.

JAMES, H. A arte da ficção (1884). In: JAMES, H. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Piza. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011. p. 11-47.

LEARY, P. A Brief History of the *Illustrated London News*. *Illustrated London News Historical Archive 1842-2003*: Cengage Learning, 2011. n.p. Disponível em: <https://bit.ly/2IuSqh8>. Acesso em: 23 nov. 2020.

MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. Introduction. In: MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. (org.). *The Notebooks of Henry James* (1947). Nova York: George Braziller, 1955. p. ix-xx.

MITCHELL, S. The *ILN* Celebrities and Gossip Columns. *Illustrated London News Historical Archive 1842-2003*: Cengage Learning, 2011. p. 1-3. Disponível em: <https://bit.ly/3gtlQsB>. Acesso em: 23 nov. 2020.

PARREIRA, M. P. Introdução. In: JAMES, H. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen Parreira. São Paulo: Globo, 2003. p. 17-96.

Fontes primárias

The Yellow Book: An Illustrated Quarterly, Prospectus, v.1. London: Elkin Mathews & John Lane, abr. 1894. Disponível em: <http://1890s.ca/PDFs/YB%2001.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2020.

The Illustrated London News. London: William Little, 1842-2003. Disponível em: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=illuslondonnews>. Acesso em: 23 nov. 2020.

Recebido em: 29 dez. 2020

Aceito em: 22 fev. 2021

José Veríssimo e o lugar de Raul Pompeia no Naturalismo do Brasil

VINICIUS SANTOS DE SOUZA*

RESUMO: O objetivo deste trabalho é investigar o naturalismo brasileiro por meio do pensamento de José Veríssimo, no qual se dará maior destaque ao escritor carioca Raul Pompeia e seu romance *O Ateneu* (1888). Tal destaque ocorre devido à importância que Pompeia assume na visão de Veríssimo acerca do naturalismo no Brasil. Para o crítico, o livro de Raul Pompeia se destaca devido à sua originalidade perante os demais autores ligados ao naturalismo. A partir do entendimento da originalidade de Pompeia, pode-se perceber não apenas o modo como Veríssimo observava a literatura feita no Brasil, mas também a relação dessa literatura com a literatura produzida na Europa, assim como o lugar do escritor brasileiro nesse contexto literário.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária no Brasil; José Veríssimo; Naturalismo; Raul Pompeia.

ABSTRACT: The objective of this work is to investigate the Brazilian naturalism through the ideas of José Veríssimo, with greater emphasis on the work by the Rio de Janeiro writer Raul Pompeia and his novel *O Ateneu* (1888). This emphasis is due to Pompeia being very important in Veríssimo's view of naturalism in Brazil. For the critic, Raul Pompeia's book stands out due to its originality when compared to other authors associated with naturalism. Upon understanding of Pompeia's originality, one can not only see how, Veríssimo observed the literature written in Brazil, but also the relationship between this literature and that literature from Europe, as well as where the Brazilian writer stood in this literary context.

KEYWORDS: José Veríssimo; Literary criticism in Brazil; Naturalism; Raul Pompeia.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – 13083-859 – Campinas – SP – Brasil. E-mail: vi.santossouza@hotmail.com

Entender o lugar de Raul Pompeia no naturalismo brasileiro, tendo em vista o pensamento de José Veríssimo, requer, inicialmente, um vislumbre da fortuna crítica de Pompeia e seu romance *O Ateneu* (1888), sendo imprescindível notar a posição que o escritor paraense ocupa nesse terreno crítico. É sensível o impasse que existe no conjunto de estudos e ideias acerca do livro de Raul Pompeia. Esse impasse ocorre devido à classificação estilística da obra, principalmente, no que diz respeito à relação de *O Ateneu* com o naturalismo. Ao entrar em contato, de forma diacrônica, com a fortuna crítica dessa obra e tendo em vista o estilo literário predominante na mesma, se destacam as opiniões, por vezes, discrepantes que o livro provoca. Entre os primeiros críticos desse romance – críticos contemporâneos ao seu lançamento –, nota-se a tendência a relacioná-lo diretamente ao naturalismo de Émile Zola, como se pode atestar nos trabalhos de Sílvio Romero, José Veríssimo e, ainda, Mário Andrade, já no final da década de 1940. No entanto, com o correr do tempo, quando novos trabalhos sobre Pompeia se faziam presentes e os antigos estudos ficavam no passado, a relação com o naturalismo foi se perdendo, ao menos como tentativa; ou seja, o naturalismo em *O Ateneu* passou por um processo de escamoteamento por parte dos novos críticos, numa tentativa de apagar, ou no mínimo esconder, a relação da obra com o referido estilo. É tentador pensar que a relação do livro com o naturalismo, para seus primeiros críticos, ocorria, unicamente, devido à grande influência exercida por Émile Zola nesse período específico. Tal pensamento possui alguma verdade; porém, a questão em si é mais complexa. Em síntese, pode-se dizer que, por um lado, a primeira crítica de *O Ateneu* considera o romance como uma obra naturalista, ainda que com ressalvas, por outro, a crítica posterior – por volta dos anos 50 do século XX – passa a escamotear os aspectos naturalistas do livro, valorizando outros elementos diversos, de tal maneira que, para esta nova crítica, o estilo predominante no romance de Raul Pompeia é o impressionismo literário. Afrânio Coutinho, Eugênio Gomes, Lêdo Ivo, Xavier Placer, Sônia Brayner, José Guilherme Merquior, entre outros, têm em comum a característica de tentar negar a ligação de Raul Pompeia com o naturalismo, relacionando esse livro com o impressionismo literário e outros estilos como o simbolismo e o expressionismo, contestando, com isso, a fortuna crítica anterior aos seus trabalhos e, de certa forma, buscando superá-la.

O importante é perceber que o impasse crítico acerca da classificação estilística de Raul Pompeia deixa transparecer um aspecto essencial dessa obra, isto é, a ambivalência de estilos existentes na sua construção textual. Essa percepção da ambivalência está presente, de modo geral, ainda que pouco explorada, na fortuna crítica do livro como um todo, tanto nos primeiros estudiosos como nos posteriores à segunda metade do século XX. A primeira crítica reconhece em Pompeia elementos muito particulares que o destacam de outros autores naturalistas, no entanto, ainda o consideram um autor naturalista. Já a crítica nova, percebendo, também, a mesma ambivalência, centra-se em aspectos diversos ao naturalismo, buscando uma dissociação e, por vezes, um apagamento deste estilo. José Veríssimo está entre os primeiros críticos de Pompeia, portanto, entende *O Ateneu* como uma obra naturalista. Dois textos de José Veríssimo são fundamentais dentro da fortuna crítica

do romance de Raul Pompeia. São eles um artigo intitulado “Raul Pompeia e *O Ateneu*”¹ e os excertos em que o autor carioca é estudado no livro *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*². A importância desses textos está ligada ao seu poder de representação e síntese de uma tendência crítica dominante do pensamento brasileiro de uma determinada época; um modo específico de pensar a literatura, assim como o que estava em torno dela – uma época em que a ciência se tornava um conversor de todas as outras áreas, agregando campos bem diversos entre si como religião, sociologia, literatura, entre outros. Especificamente, o naturalismo é a forma de pensar a literatura nesse contexto do final do século XIX, em que a ciência se torna um verdadeiro objeto de culto religioso. Como se pode perceber, essa forma de pensamento é contemporânea de Raul Pompeia e, por isso, muito importante para a compreensão de seu livro. Nosso objetivo aqui é buscar no pensamento de Veríssimo a contemporaneidade que este enxergou em *O Ateneu*, mais especificamente, o naturalismo de Pompeia.

Cronologicamente a *História da literatura brasileira* (1916), de José Veríssimo, sucede a publicação original do artigo “Raul Pompeia e *O Ateneu*” de 1907. Por um lado, no livro de 1916, as considerações de Veríssimo acerca de Pompeia são mais lapidares e curtas, por isso mesmo, menos profundas; se resumem em apenas lançar uma ideia ou uma breve consideração sobre o autor. Por sua vez, o artigo de 1907 se propõe, de fato, como um texto analítico, inclusive em extensão; nele, o crítico faz considerações, demonstra, problematiza certos aspectos do romance segundo seu ponto de vista. Fugindo da ordem cronológica dos textos, analisaremos primeiro os excertos da *História da literatura brasileira* e, posteriormente, o artigo de 1907. Procedemos, dessa forma, pois acreditamos que a forma concisa dos trechos deste livro possam ser melhor discutidas e aprofundadas por meio da análise posterior do texto específico sobre Pompeia.

Na *História da literatura brasileira*, Raul Pompeia é citado diretamente três vezes. A primeira citação ocorre no Capítulo XII – “A segunda geração romântica: os prosadores”. Nesse capítulo, Veríssimo, ao tratar de José de Alencar, mais especificamente sobre a publicação do romance o *Guarani* (1857), cita Pompeia e mais alguns outros autores – entre eles Joaquim Manuel de Macedo e o visconde de Taunay –, para exemplificar um conceito que, segundo seu ponto de vista, é constante na literatura brasileira, isto é, o fato de vários escritores desta literatura possuírem apenas uma obra-prima, não conseguindo superá-la em outro momento. A segunda citação, no Capítulo XVI – “Naturalismo e o parnasianismo”, refere-se ao naturalismo brasileiro, dando conta, resumidamente, de sua origem, suas particularidades e seus autores mais notáveis. Essas informações estão expressas em um longo parágrafo, que, por sua relevância, achamos necessário transcrevê-lo por completo. Segundo o crítico paraense:

¹ Publicado originalmente no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, em 11/02/1907. Atualmente no livro: VERÍSSIMO, J. *Últimos estudos de literatura brasileira: 7ª série*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

² Primeira edição de 1916, pela editora Francisco Alves. Edição consultada: VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1998. Publicado no ano da morte do autor.

O nosso naturalismo, que foi uma das resultantes do modernismo, nada inovou ou sequer modificou no naturalismo francês seu protótipo. Ao naturalismo inglês, anterior a este, e ao mesmo tempo tão sombrio e distinto, ficou de todo alheio. Apenas se lhe vislumbra o contágio na ficção de Machado de Assis. Mas estreitamente ainda que o nosso Romantismo seguira o francês, arremedou o naturalismo indígena o naturalismo da mesma procedência modelando-se quase exclusivamente por Émile Zola e o seu discípulo português Eça de Queirós. De novelas, contos, curtas e ligeiras ficções e ainda romances, segundo a fórmula pessoal desses dois escritores, houve aqui fartura deste 1883 até o rápido esgotamento dessa fórmula pelos anos de 90, quando ela se não procrastinou em exemplares inferiores que importunamente ainda a empregavam. Obras realmente notáveis e vivedouras, ou sequer estimáveis, bem poucas produziu, e nomes que a mereçam historiados são, acaso, apenas três: Aluísio de Azevedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompeia (VERÍSSIMO, 1998, p. 368).

O que chama a atenção, inicialmente, no excerto é o uso do termo “modernismo” e sua relação com a escola naturalista. Veríssimo entende por modernismo ou “pensamento moderno” toda manifestação de ideias ligada a sua contemporaneidade, ou seja, ao final do século XIX, período imediatamente posterior ao movimento romântico. O próprio crítico assinala que o movimento espiritual que sucede o romantismo é definido essencialmente pelo predomínio do pensamento científico e filosófico da segunda metade do século XIX. Como se observa, a concepção de moderno de Veríssimo está ligada à ideia da novidade. E dessa ideia de atualidade, do novo, o crítico ainda destaca o “mosto” de influências e ideias que cercaram esse período da história intelectual brasileira, cuja homogeneidade e coerência foram comprometidas pela massiva presença de ideias, por vezes, divergentes entre si³. De certa maneira, Veríssimo, ao falar da existência de vários naturalismos, não esconde a forma em que encara os termos realismo e naturalismo, isto é, sua proximidade e semelhança. Ainda que cite Zola e Eça, como autores cujas obras se equivalem literariamente, o crítico não chega a diferir exatamente esse naturalismo, de origem francesa, do naturalismo inglês. Tal fato acarreta, por sua vez, numa definição um tanto imprecisa dos termos. Em todo caso, outro aspecto importante dessa segunda citação é a escolha dos escritores Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompeia como as figuras mais representativas do naturalismo no Brasil.

É sintomática a escolha desses autores, na medida em que cada um representa uma particularidade essencial do entendimento de Veríssimo acerca do naturalismo na literatura brasileira – três partes que, observadas em conjunto, formam uma imagem una da escola em

³ É interessante notar como Veríssimo se comporta perante o seu contemporâneo. Por mais que a *História* [...] tenha sido publicada já no século XX, ou seja, com algum distanciamento temporal, a forma de Veríssimo enxergar o período em que viveu ativamente (intelectualmente falando) não deixa de esconder sua “perplexidade” perante aquele momento histórico. Segundo Veríssimo, “Destas várias influências contraditórias, e até disparatadas, que todas, porém, simultaneamente atuaram o nosso pensamento, não saiu, nem podia sair, um composto único e ainda menos coerente, como até certo ponto fora no período romântico o espiritualismo cristão ou o puro sentimentalismo dos nossos românticos, sem exceção”. O resultado da “mistura” de influências acarretou na ruptura lógica e, de certa forma, intencional com o romantismo. É o que se percebe quando o crítico afirma que “Sob o aspecto literário o que delas resultou foi o rompimento, mais ou menos intencional, mais ou menos estrepitoso, mais ou menos peremptório, com o romantismo” (VERÍSSIMO, 1998, p. 21).

questão. Neste contexto, Aluísio Azevedo representa o iniciador do naturalismo no Brasil, sendo, ao mesmo tempo, aquele que melhor soube realizar as ideias naturalistas, segundo o modelo francês e português (Zola e Eça)⁴. Por sua vez, Júlio Ribeiro está ligado à imagem do escritor apaixonado pela novidade e pela moda; um fervoroso adepto do “modernismo”. Sua realização mais conhecida, o romance *A carne*, é uma resposta ao imediato, funcionando mais como tentativa de seguir uma tendência do “que por sincera simpatia com ela”, em que o autor seguiu “menos acaso e inspiração que por enlevo da novidade” (VERÍSSIMO, 1998, p. 371-372). Por fim, o terceiro nome a figurar na lista do crítico paraense é Raul Pompeia. Essa segunda menção nos leva automaticamente à terceira e última citação sobre o escritor carioca no livro de Veríssimo. Tal citação, diferente das outras duas, é específica sobre Pompeia. Neste excerto, o crítico inicia seu discurso falando sobre a juventude de Pompeia e da forte impressão do mesmo a respeito “das novas ideias e pressentimentos que alvoroçaram a mocidade do tempo”⁵. Posteriormente, Veríssimo afirma que “Raul Pompeia deu no Ateneu a amostra mais distinta, se não a mais perfeita, do naturalismo no Brasil”. A esta frase lapidar, acrescenta que se, por um lado, os dois “principais êmulos nessa moda literária, Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, que, achegando-se demasiado ao seu figurino francês, sacrificaram-lhe a originalidade que acaso tinham”; por outro, Pompeia, “com dotes de pensador e de artista superior”, não perdeu tal originalidade. Como se pode perceber, a posição de Veríssimo em relação ao livro de Pompeia está ligada ao signo da originalidade, ou seja, sua importância na história do naturalismo no Brasil se dá menos pela ortodoxia do estilo do que pela sua fuga ao modelo de Zola – por uma reinterpretação da novidade estrangeira, evitando a adaptação fiel dos preceitos, tal como fizera Aluísio, por exemplo. Isso fica claro quando o crítico afirma que “o seu romance é mais original e o mais distinto produto da escola aqui, sem ser tão bem composto como os melhores de Aluísio Azevedo” (VERÍSSIMO, 1998, p. 371-373).

A tríade de autores escolhidos por Veríssimo acaba por revelar seu pensamento sobre o naturalismo. Assim, Aluísio é o melhor realizador da escola no Brasil, tendo em vista a obediência aos preceitos da mesma; Júlio Ribeiro, o escritor que busca seguir a tendência, pelo gosto da novidade; e Raul Pompeia como o que melhor soube traduzir o que vinha do estrangeiro para o território nacional, por meio do signo da originalidade. Obediência, moda e originalidade, neste contexto, constroem a visão sobre o naturalismo do crítico paraense. Entre esses três termos, Veríssimo dará preferência à originalidade e, conseqüentemente, a Raul Pompeia. O crítico justifica a fama de Aluísio Azevedo como o principal representante do naturalismo no Brasil pelo desenvolvimento, volume e a qualidade de sua obra⁶, em que podemos acrescentar, sem maiores dificuldades, o cumprimento dos preceitos de Zola, sem

⁴ Assim escreve Veríssimo acerca de Aluísio Azevedo: “os romances *A casa de pensão* (1884), *O homem* (1887), *O cortiço* (1890), confirmaram o talento afirmado no *Mulato* e asseguraram-lhe na nossa literatura o título de iniciador do naturalismo e do seu mais notável escritor” (VERÍSSIMO, 1998, p. 370).

⁵ N. E. As citações sucessivas do texto de Veríssimo (1998) serão indicadas, em uma única referência completa, no final do período em que aparecem.

⁶ Conforme o original: “Pelo desenvolvimento, volume e ainda qualidade de sua obra, este (Aluísio Azevedo) ficaria, entretanto, e como é tal considerado, o principal representante indígena da escola” (VERÍSSIMO, 1998, p. 373).

acréscimos ou modificações a estes. Assim, devido a tal obediência, Aluísio é considerado uma espécie de Zola brasileiro, representando muito melhor a escola naturalista do que Raul Pompeia, que promoveu mais a subversão do naturalismo do que a obediência. Veríssimo termina essa última citação ao escritor carioca com os seguintes períodos:

No que decididamente os sobreleva a todos Raul Pompeia é, não só na maior originalidade nativa e na distinção, sob o aspecto artístico, do seu único romance, mas ainda no talento superior revelado na abundância, roçando acaso pela demasia de ideias e sensações não raro esquisitas e sempre curiosas, que dão ao seu livro singular sainete e pico. Nesse livro, porém, que tantas promessas trazia e tantas esperanças despertou, parece se esgotou todo o engenho do malogrado escritor e espírito brilhantíssimo (VERÍSSIMO, 1998, p. 373).

É importante ressaltar o porquê do termo “originalidade” ser tão relevante, nesse contexto, para Veríssimo. Apesar de destacar o impulso original do romance de Pompeia, o crítico não se furta de demonstrar sua opinião sobre o naturalismo, especificamente o brasileiro, denominando-o, por exemplo, como “mofino naturalismo sectário” (VERÍSSIMO, 1998, p. 372); ou ainda, quando pontua a principal característica negativa do naturalismo de Zola – complementado sem maiores novidades por Eça, em Portugal, e por Aluísio Azevedo, no Brasil –, que seria a vulgarização da arte⁷. O naturalismo representa, de certa maneira, uma importação de ideias, assim como uma moda literária. Logicamente, Veríssimo percebe os benefícios que a escola trouxe à literatura brasileira⁸. No entanto, um ponto chave da sua *História da literatura brasileira* é a questão da independência literária do Brasil, que perpassará por todo o livro e está resumida na sua introdução. A preocupação de Veríssimo se evidencia já na primeira linha da obra: “a literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que não se confundem mais com o português” (VERÍSSIMO, 1998, p. 13). Conforme o seu discurso se desenvolve, a questão da independência vai se tornando mais evidente. Assim, o crítico falará da importância fundamental do romantismo nesse processo de emancipação artística, relacionando-o com a independência política; ressaltará o espírito nativista e, posteriormente, o nacionalista, formado nas primeiras manifestações nacionais; destacará o papel da literatura brasileira perante a literatura portuguesa, tendo em vista a relação entre colonizado e colonizador; chegará à divisão lógica entre um período colonial e um período nacional, tal como proposto na historiografia do Brasil.

⁷ O crítico deixa evidente seu moralismo na sua apreciação da escola naturalista ao afirmar que “os seus assuntos prediletos, o seu objeto, os seus temas, os seus processos, a sua estética, tudo nele estava ao alcance de toda a gente, que se deliciava com se dar ares de entender literatura discutindo livros que traziam todas as vulgaridades da vida ordinária e se lhe compraziam na descrição minudenciosa. Foi também o que fez efêmero o naturalismo, já moribundo em França quando aqui nascia” (VERÍSSIMO, 1998, p. 370).

⁸ Assim Veríssimo destaca o espólio do naturalismo: “não seria, porém, justo contestar-lhe o bom serviço prestado, tanto aqui (Brasil) como lá (França), às letras. Ele trouxe à nossa ficção mais justo sentimento da realidade, arte mais perfeita da sua figuração, maior interesse humano, inteligência mais clara dos fenômenos sociais e da alma individual, expressão mais apurada, em suma uma representação menos defeituosa da nossa vida, que pretendia definir” (VERÍSSIMO, 1998, p. 370).

É notável a preocupação de Veríssimo com a questão da emancipação literária brasileira, ainda mais quando se repara a importância que o problema assume dentro do seu livro. Essa preocupação, além de revelar o posicionamento do crítico acerca do processo de formação da identidade nacional, tendo em vista o desligamento sócio/cultural/político/econômico da colônia em relação à metrópole, antecipa um pensamento constante dos intelectuais latino-americanos da segunda metade do século XX, que consistiu na tentativa de repensar o lugar da América Latina – sua cultura, sua identidade, etc. –, no contexto global⁹. Tal preocupação, ainda que embrionária, parece evidente no discurso do autor paraense, que pode ser comprovada tanto pelo que já foi dito anteriormente, como nesta próxima citação, na qual o crítico, com tom de reprovação, explica a quantidade de tendências presentes naquele momento do pensamento nacional, anotando, inclusive, algumas características do mesmo:

A dificuldade geralmente verificada desta discriminação (distinção de uma ideia dominante) sobe de ponto aqui (o momento intelectual brasileiro no final do século XIX), onde por inófia da tradição intelectual o nosso pensamento, de si mofo e incerto obedece servil e canhestramente a todos os ventos que nele vêm soprar, e não assume jamais modalidade formal e distinta. Sob o aspecto filosófico o que é possível notar no pensamento brasileiro, quanto é lícito deste falar, é, mais talvez que a sua pobreza, a sua informidade. Esta é também a mais saliente feição da nossa literatura dos anos de 70 para cá. Disfarça-as a ambas, ou as atenua, o íntimo sentimento comum do nosso lirismo, ainda em a nossa prosa manifesto, a sensibilidade fácil, a carência, não obstante o seu ar de melancolia, de profundidade e seriedade, a sensualidade levada até a lascívia, o gosto da retórica e do reluzente. Acrescentem-se como característicos mentais a petulância intelectual substituindo o estudo e a meditação pela improvisação e invencionice, a leviandade em aceitar inspirações descontraídas e a facilidade de entusiasmos irrefletidos por novidades estéticas, filosóficas ou literárias. À falta de outras qualidades, estas emprestam ao nosso pensamento e à sua expressão literária a forma de que, por míngua de melhores virtudes, se reveste (VERÍSSIMO, 1998, p. 25).

Veríssimo destaca a subserviência do pensamento nacional em relação ao pensamento estrangeiro, assim como os danos que essa atitude servil, responsável pela formação de uma tradição submissa, trouxe para a cultura do Brasil – fato acentuado no período posterior ao romantismo. O crítico enxerga o período contemporâneo a sua escrita abarrotado de tendências. E, entre elas, está o naturalismo. O que Veríssimo busca é uma identidade própria para o pensamento brasileiro, uma forma nacional de se pensar a literatura e a cultura¹⁰. Nada mais natural, então, que o naturalismo seja visto de forma negativa, uma vez que esta escola é claramente um modelo importado. No entanto, é importante ressaltar que o naturalismo sendo uma realidade, Veríssimo, num movimento duplo, chamará a atenção

⁹ Bastaria pensar, por exemplo, no conhecido *boom* da literatura latino americana.

¹⁰ Esse intuito nacionalista será uma constante no pensamento posterior ao crítico paraense, por exemplo, no discurso dos modernistas, ou ainda, em estudiosos como Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (1959) e Afrânio Coutinho, em *Introdução à Literatura no Brasil* (1959) e *A tradição afortunada* (1968).

para a composição bem realizada dos romances de Aluísio Azevedo – o que, de certa forma, comprova sua fama posterior de leitor atento à fatura do texto literário –, destacando, ao mesmo tempo, *O Ateneu*, de Raul Pompeia, justamente, por sua originalidade – termo muito importante no pensamento do crítico paraense. Nesse balanço, Júlio Ribeiro é quem sai mais prejudicado por causa de sua tendência desenfreada à novidade. Veríssimo definirá o romance *A carne* como “o parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo”, que ainda assim “no nosso mofino naturalismo sectário, será um livro que merece ser lembrado e que, com todos os seus defeitos, seguramente revela talento” (VERÍSSIMO, 1998, p. 372).

Desse destaque ao romance de Pompeia, pressupõe-se, sem maiores dificuldades, a preferência de Veríssimo ao mesmo, o que pode ser notado em algumas citações anteriores do crítico¹¹. De qualquer forma, isso é o menos relevante neste momento. O que nos interessa agora é entender, de fato, o naturalismo do escritor carioca, segundo a visão de José Veríssimo. Neste sentido, o que se observa nos três excertos da *História da literatura brasileira*, em que Pompeia está presente, é que estes são apenas indicações, conceitos genéricos, nos quais o naturalismo de Pompeia e, por consequência, sua originalidade, é apenas esboçada, sem ser aprofundada. As respostas para essa questão serão encontradas no artigo de 1907.

O artigo “Raul Pompeia e *O Ateneu*”, publicado em 1907, foi escrito por ocasião da publicação da segunda edição de *O Ateneu*, em 1905¹². É interessante notar que já no começo do texto essa condição imediata de escrita se torna evidente, de tal maneira que a crítica em si funciona como uma resposta de Veríssimo à provocação que a republicação do romance lhe causou, como se esse acontecimento editorial tivesse reacendido no crítico paraense questões importantes, porém mal resolvidas, relacionadas à figura de Pompeia e seu romance. Portanto, o texto se propõe tanto como uma leitura de certos aspectos da obra – sendo, neste sentido, um estudo mais aprofundado e específico –, assim como uma tentativa de reavaliação da mesma no contexto da literatura brasileira, tendo em vista sua segunda edição.

Veríssimo inicia o artigo justamente enfocando alguns aspectos da recepção de *O Ateneu*. Assim, a respeito da primeira edição, que considera editorialmente ruim e sem a publicidade que Pompeia realmente merecia, falará que este foi “lido e apreciado por um número mais seletivo talvez que avultado de leitores” (VERÍSSIMO, 1979, p. 133). Daí resulta a impressão de Veríssimo de que *O Ateneu* foi muito mais reconhecido (apreciado) do que lido¹³, no sentido de possuir mais fama do que leitores. Por consequência dessa fama e da

¹¹ Repetindo a citação do crítico paraense: “Raul Pompeia deu no *Ateneu* a amostra mais distinta, se não a mais perfeita, do naturalismo no Brasil” (VERÍSSIMO, 1998, p. 373).

¹² Pela editora Francisco Alves & Cia. Rio de Janeiro. 1905. É importante frisar que, por mais que na capa dessa segunda edição esteja registrada a data de 1906, encaramos a data de sua publicação como sendo de 1905, por nos basearmos num argumento de Afrânio Coutinho, na edição definitiva de *O Ateneu*, de 1981. O crítico afirma que “a impressão da data no frontispício é que tem valor bibliográfico; além disso, era muito comum, naqueles tempos, a aparição de data na capa diferente da do frontispício, pois havia editoras que o faziam para republicar edições ou tiragens mais antigas” (POMPEIA, 1981, p. 11).

¹³ A essa informação o crítico acrescenta que até então os interessados em literatura pouco tinham a oportunidade de ler o romance de Pompeia, que apesar da fama, havia se tornado de difícil acesso. “E com exatidão se pode dizer que os que se interessam pela literatura geralmente sentiam a necessidade de uma nova edição desse livro, do qual ouviam maravilhas o que havia se tornado raro” (VERÍSSIMO, 1979, p. 133).

dificuldade em obter a obra, a segunda edição trará um aspecto de novidade para o romance de Pompeia, mesmo não sendo uma publicação nova, propriamente dita. No entanto, Veríssimo buscará amenizar esse impacto do lançamento da segunda edição ao afirmar que “se a sua publicação não passou despercebida, também não foi um acontecimento literário notável” (VERÍSSIMO, 1979, p. 133). Em todo caso, o crítico esclarece que a fama de Pompeia não era em vão e que esta edição se constitui, para ele, como um livro novo, propondo-se, dessa forma, avaliá-lo como tal.

O principal problema, ou defeito, de *O Ateneu*, segundo a crítica de Veríssimo, é a insignificância do assunto do livro, tendo em vista a existência de “algum exagero do ponto de vista e das proporções das coisas vistas e escritas que acaso se lhe pode notar”¹⁴; isto é, uma discrepância entre o estilo e o tema da obra. O crítico credita esse defeito à juventude de Pompeia, afirmando a futilidade do assunto geral de *O Ateneu*, que são apenas episódios da vida de um rapaz no colégio. Da irrelevância desse tema ocorre outro defeito do livro, “é que sendo a história contada em primeira pessoa, pelo mesmo herói do romance, que fingidamente é o narrador”, quem a conta, de fato é “o autor, homem feito, com sua filosofia, o seu sentimento, a sua língua, o seu estilo”. Como se pode perceber, Veríssimo fala especificamente da diferença entre o Sérgio-narrador e o Sérgio-personagem; a distância que os afasta, segundo o crítico, é “uma disparidade, uma desconformidade chocante” (VERÍSSIMO, 1979, p. 134). É importante notar que a “disparidade” entre narrador e personagem não deixa de ser também uma ramificação da questão do estilo e do tema do livro.

Pode se perceber esse argumento de Veríssimo na seguinte passagem, na qual o crítico também especifica um pouco melhor suas ideias:

O assunto do “Ateneu” é a vida de um colegial dos onze aos quinze anos num internato daquele nome e a vida que se vivia num estabelecimento, ou generalizando – e esta generalização está sem dúvida no pensamento do autor – em estabelecimentos congêneres. Deste assunto resultam dois inconvenientes, se não defeitos, é o primeiro que apontando a ser um estudo ou representação de um caráter, a descrição do colegial que é o protagonista do livro, esse estudo se faz de personagem que não tem ainda, nem pode ainda ter um caráter, pois na sua idade o caráter ainda não está formado; o segundo que a ficção resulta em tese preconcebida, e todo o seu desenvolvimento obedece a esse preceito. E constantemente, em todos os passos do livro, sem discrepância, o autor, homem feito, com a sua ciência da vida e o seu saber dos livros, a sua experiência de adulto, se substitui ao narrador apenas no começo da puberdade, qual ele o fingiu (VERÍSSIMO, 1979, p. 135).

É evidente a preocupação do crítico com a questão da verossimilhança, não apenas como elemento de avaliação do livro de Pompeia, mas também como uma diretriz do seu pensamento acerca da prosa de ficção, ou mais especificamente, do gênero romance. Esse apego ao verossímil se faz notar tanto no primeiro “inconveniente” de *O Ateneu*, quando o crítico justifica a impossibilidade de representação do caráter infantil, como na sua

¹⁴ N. E. As citações sucessivas do texto de Veríssimo (1979) serão indicadas, em uma única referência completa, no final do período em que aparecem.

explicação, durante todo ensaio, sobre a relação problemática do Sérgio-narrador com o Sérgio-personagem¹⁵. Em todo caso, a citação acima traz uma nova informação que está expressa no segundo “inconveniente” citado. De acordo com Veríssimo, o desenvolvimento do romance está fadado a uma tese preconcebida, ou seja, o aspecto ficcional do livro é refém de uma teoria estruturada previamente, que condiciona todo desenvolvimento da história contada. Essa informação é muito importante, embora o crítico não a especifique claramente. Por um lado, podemos pensar que Veríssimo está se referindo à presença ou ausência de um plano romanesco anterior à escrita; o que parece muito estranho, pois entra num terreno incerto, tendo em vista a dificuldade de sabermos se o autor possuía ou não tal plano – além de ser uma questão claramente exterior à obra em si¹⁶. Por outro lado, muito mais plausível, podemos entender que Veríssimo está pensando, de fato, no naturalismo quando cita a expressão “tese preconcebida”. Não por acaso o crítico abordará logo após esta passagem a questão do naturalismo no livro, mesmo que de forma breve.

Após se referir ao pensamento e à filosofia de Pompeia, tratando do caráter nostálgico, ao mesmo tempo, irônico, melancólico e amargo deste, Veríssimo destacará a superioridade de *O Ateneu*, em comparação com as obras do mesmo período, mencionando, diretamente, o naturalismo, tal como se percebe neste excerto:

Porém distinto, superiormente distinto, na produção literária do tempo. Certo é evidente nele a influência do naturalismo francês que os romances de Eça de Queiroz vulgarizaram na nossa língua, e que começava então a atuar na nossa literatura. Mas, ao invés do Sr. Aluizio Azevedo, e de outros seguidores aqui dessa corrente literária, Raul Pompeia apenas lhe recebeu a essência, o íntimo do pensamento filosófico ou estético que o determinou, sem lhe adotar, se não com grande independência, os processos e cacoetes (VERÍSSIMO, 1979, p. 135).

Aqui fica muito nítida a forma como o elemento da originalidade assume um papel importantíssimo na valoração do romance de Pompeia, segundo a visão do crítico. A própria influência do naturalismo em *O Ateneu*, que, num primeiro momento, poderia ser entendida como prejudicial ao romance, é escamoteada pela independência com que Pompeia trabalha os preceitos da escola naturalista. Fugindo da cópia e da repetição, cujo maior exemplo seria o autor de *O cortiço*, Pompeia não seguirá o modelo francês de forma fiel, mas o reinterpretará por meio da sua personalidade, sua filosofia e seu pensamento estético, mantendo apenas a essência desta escola, ou seja, convertendo-o num naturalismo próprio e original. Assim, Veríssimo destacará as qualidades de Pompeia, afirmando que:

É nesta autonomia de um espírito que sobrepuja as influências legítimas e ainda consentidas do seu momento e prevalece contra elas que se há de ver o maior

¹⁵ Veríssimo não está se contradizendo no final da citação quando utiliza a expressão “sem discrepância”. O sentido dessa expressão não se refere à relação específica entre narrador e personagem. Seu objetivo é reforçar a ideia de que o Sérgio-narrador está todos os momentos no lugar do Sérgio-personagem.

¹⁶ Podemos supor que Veríssimo está se referindo à distância do Sérgio-narrador para o Sérgio-personagem, ou seja, o primeiro (o narrador) sabe todas as informações do segundo (personagem) e conta a história do seu jeito; logo, já se sabe tanto as intenções por trás da escrita, como o fim da história.

testemunho da personalidade de um escritor. A personalidade de Raul Pompeia é intensa no *Ateneu*, que mais que um romance de escasso interesse dramático, é um compêndio de todas as inúmeras sensações e ideias que fervilhavam àquele tempo no cérebro em ebulição de um moço genial (VERÍSSIMO, 1979, p. 135).

No segundo período dessa citação, Veríssimo novamente trata do tema de *O Ateneu*, a partir do qual reafirma a futilidade do mesmo em oposição ao mosaico estético e filosófico presente na obra. O crítico prossegue dando algumas informações sobre a história do livro, informando que “o romance de Raul Pompeia é a narração da luta da vida daquele pequeno mundo do *Ateneu* em torno de Sérgio”; no qual o autor demonstrou muita habilidade em capturar esse universo, praticamente, em todas suas facetas, expressando-o por meio de uma “vibração de dor e de imaginação, profundamente sentida e sincera, comovidamente eloquente e ironicamente simpática” (VERÍSSIMO, 1979, p. 136), responsável pela vida do livro. Segundo o crítico paraense,

o trecho, como é tão frequente no romance moderno, é nenhum; e somente a vida e o calor do estilo, a nervosidade da narrativa, a profusão de ideias e sugestões, o imprevisto, a novidade das imagens e das expressões impediram que o livro saísse enfadonho, como sem dúvida o seu tema, sem estas qualidades, o faria (VERÍSSIMO, 1979, p. 136).

O desinteresse de Veríssimo no tema de *O Ateneu* ocorre devido à falta de um conflito dramático central no livro. De fato, o romance de Pompeia não possui uma linha narrativa principal evidente. O que se nota durante a leitura é a existência de conflitos dramáticos pequenos que se sucedem sem muitas ligações aparentes uns com os outros, mas que no fim passam uma impressão geral da vida de Sérgio no internato, como se fosse uma trama esvoaçante, por vezes, turvada por neblina; análoga a estruturas de pensamentos e lembranças. O crítico paraense consegue perceber tal característica, porém, não avalia seu uso de forma positiva, na medida em que foge do seu padrão de valoração, muito ligado à questão da verossimilhança e do realismo. Nesse sentido, a posição de Veríssimo em relação ao assunto de *O Ateneu* é no mínimo curiosa. O crítico parte de uma evidente separação entre forma e conteúdo, valorizando o primeiro em detrimento do segundo. No entanto, ao fazer isso, deixa de perceber a ligação evidente entre ambos. A escolha da temática infantil, aliada ao relato de um narrador distante temporalmente funcionam, de fato, como uma rememoração, não no sentido lógico discursivo de um livro de memórias tradicional, mas como símile do mecanismo interno das lembranças. Queremos dizer com isso que a forma em que esta história é contada, ou seja, a maneira que Pompeia trata e dispõe os episódios no livro, está intimamente ligada ao seu assunto e, de certa forma, muito próxima de algumas experiências da literatura do século XX.

Se lembrarmos da tríade, estabelecida por Veríssimo, dos autores relevantes do naturalismo no Brasil (Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompeia), notaremos que o crítico valorizou os romances de Aluísio por sua construção bem acertada, apesar da pouca originalidade. Por seu turno, Raul Pompeia se destaca por sua singularidade. Ora, se o enredo

de *O Ateneu* carece de uma dramaticidade tradicional e lógica, o que, por sua vez, funciona como mais um exemplo de sua originalidade, parece um contrassenso do crítico não valorizar tal característica “antidramática”, preferindo a construção e os desenvolvimentos dramáticos das obras de Aluísio Azevedo. Ou seja, Veríssimo estima a originalidade de Pompeia em partes. Sua apreciação vai até o ponto em que esta esbarra nos seus paradigmas literários.

A insistência na dissociação entre forma e conteúdo fará Veríssimo, na parte final do artigo, especificar a originalidade de Pompeia, ao tratar diretamente do estilo do escritor carioca. Uma das grandes qualidades do crítico é, sem dúvida, amenizar a força que a biografia assume na obra, enfatizando, em vez disso, seus aspectos artísticos. Veríssimo comentará, inclusive, os desenhos de Pompeia impressos na referida edição, chamando a atenção para a tendência do escritor à caricatura, ou mais especificamente, ao exagero, tanto de alguns desenhos como de algumas descrições literárias¹⁷. Aqui a questão do exagero é muito importante, pois será a tônica da crítica a *O Ateneu*.

O crítico oscila entre a admiração e a ressalva. A respeito de uma descrição da personagem Aristarco, falará que esta é uma caricatura magistral, digna praticamente de um mestre, “uma água forte, em que o traço firme do buril se grava, seguro, incisivo, espirituoso como em certos retratos de Granach”, porém, adverte que é uma caricatura, “um exagero propositado e malévolo da realidade, e a falseando, ainda como pura criação, por amor da literatura”. Segundo Veríssimo, o referido excerto “dá a medida do estilo imaginoso, metafórico, pinturesco [...] do autor”, assim como explicita “o estilo dominante, às vezes cansativo na sua rebusca e repetição de metáforas, de todo o livro”. Permanecendo no movimento de apreciação/restrrição, Veríssimo dirá que mesmo trechos inferiores demonstram uma singular habilidade de Pompeia, isto é, “o de descobrir aspectos novos nas coisas, de senti-las diversamente, mas pessoalmente, e de exprimi-las com uma peregrina segurança de traço e um vivo e quase sempre exato colorido”, concomitantemente, afirmando que tais qualidades ainda sim não escondem “a exageração [...] e a hipérbole, que é do nosso caráter nacional e da nossa tradição literária” (VERÍSSIMO, 1979, p. 137).

Veríssimo relaciona a tendência à hipérbole e ao exagero de Raul Pompeia à sua juventude – a um ímpeto juvenil, uma potência adolescente quase impossível de se frear. Ao mesmo tempo, afirma a necessidade de reconhecer a superioridade desta arte, mesmo com os referidos problemas, em relação à arte de outros jovens autores. O movimento de apreciação/restrrição é constante na parte final do artigo. Ainda sobre os exageros do estilo

¹⁷ Sobre esse aspecto, Veríssimo informa que “independente de quaisquer comparações ou aproximações que os íntimos do poeta possam com mais ou menos fundamento fazer entre as suas criaturas e personagens reais, não se pode senão admirar o talento posto nessas criações ou representações. Em Raul Pompeia havia, com outras manifestações partes de artista, qualidades de desenhistas e pintor. Os seus desenhos originais que ilustram esta nova edição do seu romance, se bem estejam longe de ser um primor, revelam aos que os observarem atentamente o traço gráfico do caricaturista, traço que é sinal de que no artista há um psicólogo. Com efeito não há caricatura onde não há psicologia, nem se pode fazer caricatura sem esta. Ora esse traço que assinala indelevelmente uma feição e do mesmo passo mas a linha de um espírito ou de uma alma existe no estilo de Raul Pompeia e é evidente na representação das suas criaturas. O diretor do colégio o Dr. Aristarco é a este respeito soberbo. E só lhe não poderia notar falta alguma se não fosse a afeição demasiado caricatural que, com prejuízo da justa medida, lhe deu o poeta” (VERÍSSIMO, 1979, p. 136-137).

de Pompeia, destaca a idealização do autor que se concretiza em imagens “como em todos os grandes imaginosos” (VERÍSSIMO, 1979, p. 138), entretanto, adverte que se os trechos utilizados para exemplificar a referida idealização e o talento imagético

são puro e ruim gongorismo, as demais têm na sua novidade e exuberância um tal cunho da responsabilidade do autor, do seu sincero e íntimo modo de sentir, e casam-se tão bem com a feição geral do seu estilo que nos pesaria condená-las, sem apelação. E ao cabo o que há nesse estilo de mais notável, por mais pessoal, por mais próprio ao autor, é com as suas qualidades evidentes de desenho e colorido, a ironia às vezes melancólica, porém mais frequentemente amarga, o imprevisto, o ressaltado destas notações ou de sensações iguais em que a fina, mas não sei se inteiramente sadia, sensibilidade do autor se expande à vontade (VERÍSSIMO, 1979, p. 138).

Como se pode perceber, para Veríssimo, o exagero de Pompeia está ligado ao gongorismo, sendo sinônimo de uma literatura de pouca qualidade; uma literatura marcada pelo supérfluo, caracterizada pelo excesso de imagens, sons e metáforas, o que torna a linguagem mais difusa, algo que não está de acordo com o paradigma literário do autor¹⁸. Não obstante, o exagero é ressaltado pelo crítico como um aspecto essencial desse estilo, como uma forma muito própria de ver e de sentir o mundo; no fim das contas, uma característica particular e admirável, mesmo com as devidas ressalvas. No final do artigo, Veríssimo tratará brevemente de dois assuntos. O primeiro deles é a sensualidade da obra. O crítico não chega a especificá-la, apenas a relaciona com a sensibilidade de Pompeia, classificando-a como um elemento precioso, “embora nem sempre refinada, exagerando-se mesmo às vezes”, que “completa a humanidade deste livro de crianças e ironias”. O segundo assunto diz respeito aos discursos da personagem Dr. Cláudio. Veríssimo afirma que nestes discursos pode-se extrair uma “inteira teoria da arte”. Sendo muito atraentes e encantadores, “no fundo a conferência posta na boca do Dr. Cláudio é a repetição, num estilo de um movimento impressionador, e brilhante, das noções mais correntes”. O crítico destaca a frase de Pompeia “Arte, estética, estesia é a educação do instinto sexual” para informar sua aparente novidade e atrevimento que, no entanto, se perde em banalidade devido ao seu complemento, “a obra de arte é a manifestação do sentimento” (VERÍSSIMO, 1979, p. 139).

Veríssimo encerra o artigo creditando, de certa forma, a culpa dos defeitos do livro à juventude de Pompeia, inclusive, a repetição das noções correntes naquela época sob a forma dos discursos da referida personagem (Dr. Cláudio). Ainda assim, destaca a genialidade e talento do autor, que “dizem suficientemente o que havia nele de talento real, de imaginação rica, de seriedade profissional, de sinceridade artística, porventura de gênio” (VERÍSSIMO, 1979, p. 139). O que chama a atenção é o fato do crítico enfatizar esses dois aspectos, a sensualidade e os discursos, ao final do texto. Não parece por acaso que esses dois aspectos

¹⁸ Na *História da literatura brasileira*, Veríssimo deixa entender que seu problema com a escola gongórica ou espanhola ocorre não pela escola em si, mas pela diluição que esta sofreu no Brasil, “aqui amesquinhada pela imitação, e por ser, na poesia e na prosa, a balbuciente expressão de uma sociedade embrionária, sem feição nem caráter, inculta e grossa” (VERÍSSIMO, 1998, p. 15). Ou seja, o pensamento do crítico, novamente, segue a lógica da emancipação literária do Brasil, da qual falamos anteriormente.

estejam relacionados ao naturalismo. Ou seja, são de certa forma também resquícios desse estilo no romance. Tanto a questão da sensualidade quanto a dos discursos são atenuadas pela originalidade de Pompeia, porém, não deixam de ser indícios da escola de Zola; a sensualidade como tema e os discursos como ideias – nesse caso, não apenas do naturalismo, mas também do “mosto” intelectual do final do século XIX. Veríssimo parece se ressentir do naturalismo de Pompeia. O movimento oscilatório do seu discurso deixa isso evidente – exaltar para depois advertir. No fim das contas, mesmo *O Ateneu* sendo um produto de uma determinada época, o crítico destaca a sensibilidade do artista. Para o crítico “essas páginas, porém, são belas, ainda belíssimas e singulares, porque revelam talvez mais uma sensação refinada de que propriamente um produto de cultura” (VERÍSSIMO, 1979, p. 139). Dessa forma, as ressalvas à originalidade de Pompeia serão de outra ordem, isto é, diversas das advertências ao naturalismo; são problemas com origens e propósitos diferentes. Isso demonstra a importância que a singularidade assume no livro para Veríssimo, assim como sua restrição ao naturalismo.

SOUZA, V. S. de. José Veríssimo and the Raul Pompeia’s place in Brazilian Naturalism. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 46-59, 2021. ISSN 2177-3807.

Referências

POMPEIA, R. *Obras*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981. v. 2.

VERÍSSIMO, J. *Últimos estudos de literatura brasileira: 7ª série*. Belo horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Recebido em: 13 jan. 2021

Aceito em: 29 mar. 2021

De Castanheiro a Cavalheiro: o escritor e a política em *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós

BRENO GÓES*

RESUMO: O artigo busca realizar uma análise do romance *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), do escritor português oitocentista Eça de Queirós, com ênfase na sua representação da figura social do escritor. Recorrendo à reflexão de teóricos como Luiz Costa Lima (2007) e Fredric Jameson (1981, 1985), intenta-se verificar os entrelaçamentos estabelecidos por Eça entre o escritor e o poder, o escritor e a ideologia e finalmente — num sentido mais amplo — o escritor e a política.

PALAVRAS-CHAVE: Eça de Queirós; Escritor; Ideologia; Política; Romance português.

ABSTRACT: This article seeks to analyse the novel *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), by 19th Century Portuguese writer Eça de Queirós, with an emphasis on his representation of the social role of the writer. With the support of the ideas by theorists like Luiz Costa Lima (2007) and Fredric Jameson (1981, 1985), we intend to look into how Eça establishes links between the writer and power, the writer and ideology and finally — more broadly — the writer and politics.

KEYWORDS: Eça de Queirós; Ideology; Politics; Portuguese novel; Writer.

* Doutorando no Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro –PUC/Rio – 22451-900 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. E-mail: brenocesargoes@gmail.com

Introdução

Este texto pretende contar uma história, em três partes, sobre a evolução do papel político atribuído à figura dos escritores, particularmente em Portugal, durante a virada entre os séculos XIX e XX. Para tal fim, se tomará como base uma análise do romance *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), de Eça de Queirós (1845-1900). Embora apenas a terceira parte deste trabalho se chame propriamente “o escritor e a política” (as duas primeiras são “o escritor e o poder” e “o escritor e a ideologia”), é de política que se falará ao longo de todo o artigo. Não é uma tarefa simples. Talvez seja de se estranhar, portanto, minha opção por dar início aos trabalhos através da narração de um obscuro caso anedótico. Justifico-me pela aposta de que esta anedota acabará por se provar útil, ao final do texto, como uma chave de compreensão global para a reflexão proposta.

Na noite de 26 de novembro de 1945, no Grêmio Literário de Lisboa, por ocasião da inauguração de uma exposição celebratória do primeiro centenário de nascimento de Eça de Queirós, o intelectual, jornalista e antigo militante do integralismo português Rodrigues Cavalheiro (responsável pela curadoria a exposição) teceu algumas palavras sobre a leitura que, segundo ele, sua geração fazia da obra do velho autor de *Os Maias* (1888). Para Cavalheiro, em oposição às gerações anteriores que haviam louvado o “criticismo corrosivo” e a “destruição sistemática” existentes na obra do autor, ele e seus contemporâneos teriam aprendido a amar “o que de salutar e construtivo” havia “na derradeira fase literária de Eça de Queiroz”¹, guiados por um desejo de “reatar a tradição” e “retemperar o portuguesismo dos portugueses” (CAVALHEIRO, 1945).

O discurso emocionado de Cavalheiro, como é evidente, não deixa dúvidas de sua filiação ao nacionalismo exacerbado de extrema-direita que se tornou ideologia de Estado no Portugal salazarista. Quando ele cita genericamente “sua geração”, quer invisibilizar, com esse termo vago, os profundos vincos políticos que cindiam seus contemporâneos no campo intelectual (uma estratégia clássica do nacionalismo português, como veremos), mas na prática sua análise enquadra estritamente seus companheiros de militância à direita. A leitura queirosiana de Cavalheiro contribui para um dos propósitos que guiaram politicamente as comemorações daquele centenário: identificar Eça e o salazarismo, tornar o autor oitocentista um “apoiente post-mortem do Estado Novo” (SCHILIRÒ, 2015, p. 1102). O que me interessa mais especificamente no âmbito deste trabalho, entretanto, é o fato de que, em sua apropriação nacionalista de Eça, Cavalheiro cita dois personagens queirosianos como sendo epígonos do tal “portuguesismo” que sua geração valorizaria tanto. Trata-se de dois personagens do romance *A Ilustre Casa de Ramires*. Mais especificamente, um escritor e um ideólogo. O primeiro deles é o protagonista, Gonçalo Mendes Ramires, cuja análise mais detalhada será feita a seguir. Sobre a trajetória desta figura no romance, basta dizer, para já, que Cavalheiro a considera uma “reconciliação do descendente de tantos heróis medievais com as vozes secretas da sua ancestralidade” (CAVALHEIRO, 1945). O segundo personagem

¹ Para uma reflexão sobre a divisão da obra de Eça de Queirós em fases e as particularidades de sua chamada “última fase”, conferir a obra: REAL, M. *O Último Eça*. Lisboa: Quidnovi, 2006.

da *A Ilustre Casa de Ramires* citado comovidamente como um exemplo geracional por Rodrigues Cavalheiro é, entretanto, Lúcio Castanheiro; e isso, para aqueles que conhecem o romance, já deveria bastar como o arremate cômico para esta anedota introdutória.

A questão é que esse personagem, Lúcio Castanheiro, é uma daquelas figuras paródicas bastante exageradas criadas por Eça de Queirós como forma de comentar a sociedade portuguesa do final do século XIX, frequentemente compreendidas pela crítica como seus personagens “tipo”. Neste caso específico, trata-se de um ideólogo fanaticamente nacionalista, obcecado com a hipótese de que todo o mal de Portugal viria da falta de patriotismo dos portugueses, mas cujo discurso é apresentado no romance como um exagero grotesco e uma hipocrisia: Castanheiro não trabalha nem confere uma dimensão propositiva a seus diletantes esforços patrióticos — apenas “vegeta” em uma vila do interior enquanto edita periódicos nacionalistas nostálgicos das glórias lusitanas do passado (QUEIRÓS, 2000, p. 48). O personagem é apresentado ao leitor de *A Ilustre Casa de Ramires* como sendo alguém indubitavelmente ridículo, chegando a ser apelidado por um colega da Universidade de Coimbra como o “patriotinho” (QUEIRÓS, 2000, p. 48). Este termo, cabe citar, fora cunhado pelo próprio Eça anos antes em “Brasil e Portugal” (1891), um texto não ficcional no qual critica com extrema veemência o “vício fatal” do nacionalismo exacerbado, passadista e laudatório do qual acusava o deputado Pinheiro Chagas (QUEIRÓS, 2001, p. 55). Alfredo Campos Matos, biógrafo de Eça, chega a levantar a hipótese de Chagas ter sido a figura na qual o autor teria se inspirado para compor o personagem de Castanheiro (MATOS, 2015).

Voltando ao ano de 1945, portanto, o que vemos é que Rodrigo Cavalheiro, sem qualquer ironia aparente, cita como inspiração genuína para si e para seus companheiros salazaristas uma figura talhada para caçoar exatamente do nacionalismo que os define enquanto facção política. É um pouco como se um militante neofascista da atualidade citasse, talvez, o personagem Adenoid Hynkel, interpretado por Charles Chaplin em *O Grande Ditador* (1940), como uma de suas grandes inspirações. Uma gafe, enfim. E, no entanto, suponho que essa gafe, cometida por alguém que foi, apesar de tudo, culto e conhecedor da obra de Eça de Queirós (Rodrigues Cavalheiro chegou a publicar estudos queirosianos) seja testemunho de algo mais do que má interpretação de texto a nível pessoal. Suponho que haja algo de significativo no fato de que a apropriação abusiva de um autor para transformá-lo em peça de propaganda de um governo totalitário resulte em um apagamento justamente da dimensão irônica de sua obra — e que essa ironia se torne de repente visível outra vez na forma de uma gafe; penso ainda que é significativo que essa gafe tenha sido cometida exatamente quando estiveram em causa essas duas figuras: Lúcio Castanheiro e Gonçalo Mendes Ramires. A elucidação disso que considero significativo é o que apresento a seguir, obedecendo à já citada divisão em três partes.

O escritor e o poder

Começamos por relembrar sucintamente aquilo que importa, ao nível deste trabalho, da trama de *A Ilustre Casa de Ramires*: Gonçalo Mendes Ramires é o último varão de uma

família aristocrática, cuja linhagem pode ser traçada até mais de mil anos antes do fim do século XIX em que se passa o romance. Vive acompanhado de uns poucos criados numa vila próxima às margens do Douro, mais precisamente em uma torre meio arruinada que já foi o símbolo de poder do seu agora (relativamente) empobrecido clã. Desde o início do romance, o personagem é apresentado ao leitor como uma figura fundamentalmente apartada da tradição, por não corresponder aos Ramires dos tempos medievais e das conquistas marítimas, eras em que o clã produziu figuras gloriosas para a história oficial de Portugal. Ocioso, vacilante e moralmente frouxo, entretido em miudezas da vida moderna cotidiana que são representadas como um rebaixamento de seu status social — como o bacharelato, as bebedeiras em tavernas e questões administrativas comezinhas relativas às suas terras — Gonçalo parece representar perfeitamente um produto português do progressivo nivelamento para a mediocridade a que as classes aristocráticas europeias estariam supostamente condenadas na modernidade “democrática”, segundo as previsões mais sombrias de um conservador como Tocqueville². Ramires hesita quanto a que rumo dar à sua vida de aristocrata rural um ano após a formatura em direito. Numa ida a Lisboa, encontra justamente Lúcio Castanheiro “patriotinho”, seu antigo companheiro na Universidade de Coimbra, que lhe faz uma proposta: aproveitar os dotes de escritor que ensaiara ainda na universidade e publicar, na sua revista nacionalista, uma novela histórica sobre o clã dos Ramires. Os primeiros argumentos de Castanheiro para convencer nosso protagonista são (como seria de se esperar) de ordem patriótica: trata-se de “atroar Portugal” “reatando a tradição, caramba!” (QUEIRÓS, 2000, p. 52). A fala do “patriotinho”, entretanto, rapidamente evolui para um argumento de ordem muito mais chã e pragmática: “a literatura leva a tudo em Portugal. Eu sei que o Gonçalo em Coimbra, ultimamente, frequentava o Centro Regenerador. Pois, amigo, de folhetim em folhetim, se chega a São Bento!” (QUEIRÓS, 2000, p. 52).

A referência final de Castanheiro é ao Palácio de São Bento, sede do parlamento português. O “Centro Regenerador”, por sua vez, diz respeito ao Partido Regenerador — representante da ala conservadora na partilha política da Monarquia Constitucional portuguesa. Essa fala estabelece o elo entre política e literatura que servirá de motor para um dos conflitos fundamentais do romance: Gonçalo aceitará a encomenda para escrever a novela histórica, entendendo que ela lhe servirá como passaporte para um assento em São Bento e uma carreira como político profissional. Durante todo o livro, alternar-se-ão cenas de Ramires escrevendo lenta e convolutamente sua ficção e outras em que ele se vê às voltas com maquinações políticas para eleger-se deputado e conquistar finalmente um assento parlamentar.

Não é evidente, para um leitor contemporâneo, do que Castanheiro está falando quando afirma que “de folhetim a folhetim se chega a São Bento”. Não se impõe como obviedade a noção de que a profissão de escritor literário — de artista, portanto — consista em um trampolim especialmente privilegiado para o poder político. As duas áreas parecem hoje alienadas uma da outra e razoavelmente fechadas em si próprias: ainda que aceitemos a possibilidade da existência de um político escritor, ele nos parecerá caso tão eventual quanto um político feirante, ou um escritor veterinário. Como um ponto de interseção sistemático

² Conferir: TOCQUEVILLE, A. *A Democracia na América*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

entre os dois mundos, no máximo reconhecemos que há escritores que produzem literatura política e quem sabe políticos profissionais que legislam sobre a literatura. Dessa estranheza, advém o fato de alguns críticos atribuírem o objetivo de Ramires a uma falha de caráter sua, como se este fosse um interesseiro (SOUZA, 2011). E, no entanto, nada há aqui de idiossincrático: Castanheiro fala inequivocamente do trânsito habitual e sistemático de um mundo para o outro, ecoando certa consciência desse “trânsito” que aparece desde muito cedo na produção não ficcional do próprio Eça de Queirós: ainda em 1871, nas *Farpas*, suas crônicas políticas de juventude, o autor anota que “quando um sujeito consegue ter [...] escrito três romances, a consciência pública reconhece que ele tem servido a causa do progresso e dá-se-lhe a pasta da fazenda” (QUEIRÓS, 2018, p. 46). Trata-se da mesma ideia que voltará a ser tematizada em *A Ilustre Casa de Ramires*. Cabe esclarecer a natureza desse elo que liga a literatura ao poder.

Esquecemo-nos com demasiada facilidade da historicidade do conceito da literatura enquanto uma forma artística autônoma, e da autonomia da própria arte. Perdemos frequentemente de vista o quão recente e socialmente condicionado é o estabelecimento dessa espécie de mundo da arte literária com o qual nos acostumamos, voltado para si próprio, dedicado à produção e à fruição de objetos estéticos cujo valor é autocontido. Luiz Costa Lima, entretanto, relembra que é “anacrônico” falar em literatura “antes do fim do século XVIII” — e vai mais além, ao situar sua autossuficiência enquanto campo “pelo final do século XIX, quando sua pura estetização se torna aceitável pela ordem burguesa” (LIMA, 2007, p. 115). Certos capítulos de sua obra *O controle do imaginário* (1984) dão conta do lento e problemático processo de emancipação e isolamento do campo literário, cujo estatuto passa a ser disputado a partir do momento em que formas textuais como a poesia, a prosa e o drama deixam de estar submetidos ao paradigma da *imitatio* e passam a ser paulatinamente compreendidos como expressões da subjetividade. Por toda a Europa e além, o fenômeno do literário vai se desenrolando repleto de atravessamentos: por um lado, cria em torno de si instituições como um mercado literário e uma crítica literária, que no futuro contribuirão para a autonomização desse mundo (HABERMAS, 1991). Por outro lado — e isso é excepcionalmente verdade no caso português — a literatura oitocentista segue marcada por valores pré-modernos que contradizem o radical subjetivismo romântico e os ideais emancipatórios das revoluções europeias: a noção das “belas letras”, o pertencimento ao campo literário como uma forma de prestígio, a associação automática entre o discurso literário e a linguagem requintada. É desse caldo de cultura que surge o elo entre a literatura e a máquina do estado. Eis o que escreve o historiador Luís Trindade sobre o tema:

no século XIX [...] o poder assentou, mais do que em qualquer outra época, na palavra escrita. Significa isto que, para estes homens, a política era uma espécie de literatura e que a literatura era sempre política: ambas eram, no essencial, uma coisa só numa civilização onde o poder e o privilégio eram sempre literários. Quando hoje olhamos com curiosidade para os escritores que se dedicavam à política ou para os políticos que escreviam livros de versos ou peças de teatro, escapa-nos o essencial. Não era uma curiosidade. Nem sequer estavam, fazendo uma coisa ou outra, a fazer coisas fundamentalmente diferentes (TRINDADE, 2008, p. 30).

A noção de Trindade a respeito da articulação oitocentista entre política e literatura não é compreensível sem atentarmos, como ele próprio indica, para a ideia de prestígio. E isso não apenas porque a carreira literária justifique-se neste momento enquanto uma forma de trilhar o caminho ascendente em que se angaria o prestígio necessário para chegar ao poder, mas também porque a razão de ser do próprio espaço de poder político resume-se a uma forma de prestígio. No século XIX português, em que uma pequena elite urbana letrada dirige o país radicalmente apartada da imensa maioria analfabeta e rural da população, o poder parlamentar é apenas formalmente concebido, segundo a tradição liberal, como o fardo da responsabilidade pela coisa pública a ser assumido pelos eleitos em um processo democrático; na prática, constitui pouco mais que um ponto de reafirmação da supremacia de uma casta de privilegiados, produto desse processo que transformou divisão estamental e pré-moderna das castas sociais na divisão de classes capitalista. Ambas as ideias são trabalhadas na obra de Eça de Queirós: se, por um lado, em *A Ilustre Casa de Ramires*, o protagonista pensa o produto de sua escrita como um “pedestal literário” a ser “cinzelado” até que se alcançasse a “porta triunfal” do parlamento, por outro lado, em *As Farpas*, Eça de Queirós já havia brincado com a reversão desse processo ao conceber o parlamento como o ambiente em que – por absoluta inação, ociosidade e ausência de propostas políticas – o chefe do executivo passaria o tempo recitando folhetins românticos em vez de discursos políticos. A política, de fato, como uma espécie de literatura:

devemos desejar para honra da pátria que o discurso da coroa, não tendo pela inação política e sonolência individual do país – nem fatos públicos a proclamar, nem notícias particulares a referir – se não vá ver obrigado para dizer alguma coisa, a recitar obras de imaginação.

Dizendo dessa forma:

Dignos pares e senhores deputados da nação portuguesa - Por uma fria noite de inverno, um vulto misterioso caminhava, embuçado em capa alva, pelos desfiladeiros da serra Morena: vergava-lhe a frente uma grande amargura; de súbito parou; tinha ouvido para os lados do despenhadeiro um lúgubre assobio... – continuar-se-á na próxima sessão de abertura. Passemos agora à questão da fazenda (QUEIRÓS, 2018, p. 96).

Eis, portanto, o lugar social ocupado pelo escritor português durante boa parte do século XIX, da forma como Eça de Queirós foi capaz de representá-lo. Mas não devemos perder de vista que a própria representação dessa estrutura político-literária, conformada numa trama de romance realista, nos diz alguma coisa sobre o quanto era possível olhá-la *de fora*, como um todo passível de ser ficcionalizado e criticado. O fato de Eça de Queirós criar um romance em torno da ideia de literatura como um pedestal para o poder é especialmente significativo justamente porque ele próprio possui uma trajetória enquanto escritor em quase todos os aspectos distinta dessa noção. Na esteira de Camilo Castelo Branco, considerado pela historiografia literária portuguesa como o primeiro escritor profissional do país, Eça de Queirós também sustentou a si e a sua família durante toda a vida através do produto de sua pena. Apesar do trabalho no serviço diplomático do qual também se ocupou até morrer, a correspondência queirosiana dá conta de maneira indubitável do quanto seu

sustento dependia fundamentalmente dos seus proveitos e adiantamentos editoriais, além da colaboração na imprensa. Essa espécie de deslocamento que podemos identificar na biografia de Eça em relação ao papel social comumente ocupado pelos escritores de seu tempo antecipa a autonomização da literatura, e o próprio Eça estava consciente da transformação a que o mercado, a crítica e a nascente sociedade “de grandes massas” submetiam o ramo:

sumiu o leitor, o antigo leitor, discípulo e confidente, sentado longe dos ruídos incultos sob o claro busto de Minerva, o leitor amigo, com quem se conversava deliciosamente em longos, loquazes proêmios: e, em lugar dele, o homem de letras viu diante de si a turba que se chama “o público”, que lê alto e à pressa no rumor das ruas. As maneiras do escritor para com estes cem mil cidadãos que estendiam tumultuosamente a mão para o livro — não podiam ser seletas e polidas, como as que tinha para com o leitor clássico que lhe abria, sorrindo e já atento, a porta da sua intimidade erudita (QUEIRÓS, 2001, p. 97-98).

Neste precioso prefácio escrito por Eça ao livro *Azulejos* de seu camarada Bernardo Pinheiro (o Conde de Arnoso), nosso autor apenas aparenta uma nostalgia dos “longos, loquazes proêmios” característicos do regime elitista de relações entre autores e leitores aristocráticos. Na verdade, Eça de Queirós, captando no calor dos acontecimentos o processo que Luiz Costa Lima descreverá um século depois, faz um juízo mais complexo: para Eça, a autonomização da literatura enquanto arte e seu conseqüente distanciamento do poder político só podem resultar, paradoxalmente, em um *ganho* de poder para os escritores. Por um lado, o autor concede que “nada há mais ruidoso e que mais vivamente se saracoteie com um brilho de lantejoulas — do que a política” (QUEIRÓS, 2001, p. 110). Por outro lado, chama a atenção para a efemeridade desse brilho, que contrasta com a durabilidade e a quase sacralização da obra literária elevada ao *status* de objeto de arte:

concebes tu a possibilidade de que daqui a cinquenta anos, quando se estiverem erguendo estátuas a Zola, alguém se lembre dos Ferry, dos Clemenceau, dos Cánovas, dos Brigh? Podes-me tu dizer quem eram os ministros do império em 1856, há apenas trinta anos, quando Gustave Flaubert escrevia *Madame Bovary*? (QUEIRÓS, 2001, p. 111).

Esta transformação do papel da literatura — e muito especialmente a ideia queirosiana de que ao escritor estaria reservado um papel social muito mais nobre do que um assento no jogo de cartas marcadas da política profissional — aparece de forma muito explícita em *A Ilustre Casa de Ramires*, com conseqüências interessantes para a ideia que tento desenvolver. É o que pretendo explorar a seguir.

O escritor e a ideologia

A novela histórica que Gonçalo se dedica a escrever e batiza de *A Torre de D. Ramires* — o chamado *mise en abyme*, a história dentro da história — possui imensa importância estrutural

neste romance queirosiano. Enquanto lemos sobre a vida cotidiana de Gonçalo no fim do século XIX, acompanhamos simultaneamente sua escrita da trama que se desenrola no século XIII – envolvendo o senhor feudal Tructesindo Ramires e sua vingança – e também as vicissitudes do processo, desde a pesquisa de fontes até os dramas de Gonçalo na busca de um estilo literário próprio. Eça, engenhosamente, coloca essa parcela do romance em uma delicada relação de paralelismo para com os demais conflitos desenvolvidos ao longo da obra. Diante desse cuidado com que o romancista ficcionaliza o processo de escrita empreendido por seu protagonista, chama imensa atenção — em contraste — o quão pouco espaço ocupam no romance a publicação e a recepção de *A Torre de D. Ramires*, a partir do ponto na trama em que a novela finalmente termina de ser escrita. As poucas e tão resumidas linhas dedicadas ao tema, no capítulo XI, dão uma impressão de anticlímax:

Nos começos de dezembro, com o primeiro número dos Anais, apareceu a Torre de D. Ramires. E todos os jornais, mesmo os da oposição, louvaram “esse estudo magistral (como afirmou a *Tarde*) que, revelando um erudito e um artista, continuava, com uma arte mais moderna e colorida, a obra de Herculano e de Rebelo, a reconstituição moral e social do velho Portugal heróico”. Depois das festas de Natal, que ele [Gonçalo] passou alegremente nos Cunhais, ajudando Gracinha a cozinhar bolos de bacalhau por uma receita sublime do Padre José Vicente (QUEIRÓS, 2000, p. 408).

Ainda que o parágrafo ressalte que as críticas sobre a novela tenham sido bastante positivas, elas são descritas apenas resumidamente e o leitor não fica sabendo do impacto que possam ter tido no protagonista. Além disso, é notável que Eça propositalmente inclua no mesmo parágrafo em que trata desse assunto detalhes absolutamente prosaicos e narrativamente irrelevantes sobre a forma como Ramires passou o Natal. A novela escrita pelo protagonista, que surge no primeiro capítulo como o motor da trama, parece tornar-se progressivamente invisível, confundindo-se com o pano de fundo do romance. Por que?

A resposta é longa. Não é possível justificarmos essa opção estética de Eça sem chamarmos inicialmente a atenção para o que acabara de acontecer com o protagonista do romance, logo antes da publicação da sua novela: após uma rocambolesca trama de intriga provinciana em que Gonçalo chega a “vender” a irmã como amante para um padrinho político em troca de apoio eleitoral (QUEIRÓS, 2000, p. 193), Gonçalo finalmente atinge seu objetivo anunciado desde o início do romance, de eleger-se deputado por Vila Clara. No momento da eleição, o apoio inesperado, espontâneo e franco que recebe da maioria dos aldeões surpreende-o, mas não exatamente de uma forma positiva:

Era pois popular! Por todas essas aldeias, estendidas à sombra longa da Torre, o Fidalgo da Torre era pois popular! E esta certeza não o penetrava de alegria, nem de orgulho, – antes o enchia agora, naquela serenidade da noite, de confusão, de arrependimento! (QUEIRÓS, 2000, p. 404).

É o processo mental que o personagem inicia através dessa “confusão” e desse “arrependimento” que o levará a tomar uma decisão surpreendente, e que será a derradeira

e suprema reviravolta da trama de *A Ilustre Casa de Ramires*: Gonçalo decide não assumir a cadeira em S. Bento para a qual se elegera, escolhendo em vez disso procurar outra atividade em que pudesse melhor servir a sua pátria, e que já veremos qual é. É necessário, antes, determo-nos para observar a forma como Eça de Queirós constrói a cena em que Gonçalo decide desistir do parlamento, a cena de onde o excerto acima foi pinçado. Note-se que, nele, Gonçalo é exposto à “serenidade da noite” (QUEIRÓS, 2000, p. 404). Isso porque, no momento em que se passa a cena – a noite de sua vitória eleitoral – o fidalgo sente o ímpeto de subir pela primeira vez em muitos anos nas ameias da torre de seus ancestrais. O narrador tem o cuidado de anotar que Ramires toma essa decisão “ainda sob a impressão dos avós e dos tempos que ressuscitara na sua novela” (QUEIRÓS, 2000, p. 403), isto é, influenciado pela obra de ficção que ele próprio acabara de escrever. Esse ponto me parece de fundamental importância, como veremos. Por ora, basta ressaltar que a importância que atribuo à influência da “impressão” deixada pela novela nas decisões subsequentes de Gonçalo contrasta frontalmente com a posição do estudioso queirosiano Carlos Reis, de que o personagem estaria nessa cena “finalmente lúcido e objetivo” (REIS, 1975, p. 375). Não há lucidez aqui. Mesmerizado pela própria novela, postado no alto de sua torre, Ramires se sente legitimado por sua popularidade nas aldeias, tendo “a sensação de dominar toda a província, e de possuir sobre ela uma supremacia paternal” (QUEIRÓS, 2000, p. 404). Diante dessa nova perspectiva que o personagem assume sobre si próprio, a vitória eleitoral passa a parecer algo “miúdo, trivial”, e seus estratagemas moralmente abjetos para alcançá-la seriam da ordem do “desesperado”, do “sem escrúpulos” e do “risível” (QUEIRÓS, 2000, p. 407). O fidalgo se culpa por dedicar-se tanto por tão pouco, julga-se responsável e desejoso por fazer algo mais útil. Quer moldar “com suas mãos incansadas formas sempre mais belas ou mais justas da humanidade” (QUEIRÓS, 2000, p. 408). E finalmente toma uma decisão. Movido por esse “forte querer” e sentindo “como se a energia da longa raça, que pela Torre passara, refluísse ao seu coração” (QUEIRÓS, 2000, p. 408), Ramires decide largar tudo para tornar-se um capitalista na África colonial, explorando essa terra e sua gente como empresário agrícola.

Gonçalo, portanto, torna-se empreendedor na Zambézia. A ideia manifesta no monólogo interno do personagem, de que a empreitada colonial na África pudesse consistir simultaneamente em algo útil à pátria e em uma forma bela e justa da humanidade – um propósito mais digno para um fidalgo do que a carreira parlamentar – tudo isso começa a tornar-se compreensível quando lembramos, com Silvio de Almeida, da noção largamente difundida entre os europeus oitocentistas de que o ato de colonizar corresponderia à “tarefa de civilizar o mundo, de espalhar a racionalidade da economia de mercado, do direito e do cristianismo e, assim, tirar a humanidade da sua infância” (ALMEIDA, 2019, p. 269). Uma visão de mundo, enfim, que não apenas dignificava a violência colonial como um processo de civilização, como deslocava o colonizador do papel de beneficiário do ato para o papel grave e obsequioso de quem cumpre uma tarefa. Essa estrutura narrativa utilizada pelo colonialismo para compreender e justificar a si próprio passou para a história sob o nome de “Fardo do homem branco”, título de um poema escrito por Rudyard Kipling para exortar políticos

dos Estados Unidos da América a permitirem o envio de tropas coloniais às Filipinas³. Esse poema, publicado em 1898 — apenas dois anos antes de *A Ilustre Casa de Ramires* — possui três versos iniciais que parecem estar falando exatamente da partida de Gonçalo Mendes Ramires para a África: “tomai o fardo do homem branco/ envia teus melhores filhos/ vai amarrá-los ao exílio” (KIPLING, s.d.). Não é Gonçalo, pelo seu sangue, um desses “melhores filhos” de Portugal, que vai exilar-se na Zambézia? Mas há uma segunda coincidência entre o poema e o romance, e que é a fundamental: os versos de Kipling foram escritos como uma peça de propaganda política, para incutir certa visão de mundo, o que espelha a forma como Gonçalo tomou sua decisão de tornar-se colonizador “sob a impressão” de uma obra literária que lhe incute uma nova perspectiva sobre o mundo e sua própria vida: a novela que ele próprio acabara de escrever, e que parecia ter ressuscitado seus antepassados no momento em que ele visita o topo da torre de sua família.

Tomando esses dois casos como exemplares, é lícito supor que a desarticulação da relação entre os literatos e o poder político institucional, tal como procurei descrever na seção anterior, parece acabar por ser compensada por um novo tipo de poder do qual a literatura se descobre imbuída: o de influir politicamente fundando visões de mundo, penetrando no íntimo das subjetividades e transformando-as. Não que fosse uma novidade, no fim do século XIX, a noção de que o contato com obras literárias pudesse provocar efeitos profundamente transformadores no interior dos que as liam: personagens como o D. Quixote, Mme. Bovary e a Luísa de *O Primo Basílio* parecem ser representações célebres que a própria literatura produziu exatamente dessa ideia, em momentos anteriores. Esses personagens são, se quisermos glosar o próprio Eça, “figuras arrasadas de romance” (QUEIRÓS, 2008, p. 183). Mas o D. Quixote influenciado pelas narrativas de cavalaria age em um mundo ainda essencialmente rural, e no ambiente machista da Europa do século XIX o encantamento Bovary e Luísa pelos romances românticos tem o poder de influenciar pouco mais que suas esferas domésticas da existência. Através da aceitação da ideologia do “fardo do homem branco” por parte de Gonçalo, que modifica a forma como esse ator político age no mundo, Eça de Queirós parece dar um passo adiante e tatear uma nova tarefa a ser assumida pelo escritor na modernidade: a de moldar o espaço público através da produção de ideologia. “Não no sentido estreito e acusador de produtores de falsa consciência” (JAMESON, 1985, p. 373), podemos repetir com Fredric Jameson, que aqui retoma um velho debate marxista em seus próprios termos, mas em um sentido

demiúrgico, a produção de um novo mundo – no nível do simbólico e do imaginário – que a partir daí constituirá a forma viva e objetiva da igualmente objetiva produção de infraestrutura por parte do emergente sistema mercantil do capitalismo industrial (JAMESON, 1985, p. 373).

³ Cabe mencionar aqui o fato de que Eça de Queirós foi leitor de Kipling, tendo ainda em 1895 manifestado numa carta a Alberto de Oliveira seu apreço pela obra do inglês (a quem chama de “extraordinário novo contista”) e seu interesse em publicá-lo em Portugal (QUEIRÓS, 2008, p. 292).

Admito que a hipótese é um pouco estranha. Por um lado, é simples aceitar que Gonçalo decide partir para a África influenciado pelo processo de escrita de uma novela histórica que, ao louvar o passado medieval de sua família, dá-lhe a sensação de estar novamente conectado a seus antepassados, e, portanto, disposto a repetir seu legado. Há até no percurso de Gonçalo uma sugestão de reencenação da história portuguesa: se escrever sobre o século XIII e ganhar o poder político na província natal corresponderia a refazer os passos dos Ramires medievais, ir para a África cumprir o “fardo do homem branco” significaria a continuidade cronológica desse percurso, refazendo os passos dos Ramires navegadores. Por outro lado, admito que parece ousado sugerir que esse processo em última análise íntimo e até ensimesmado vivido por um fidalgo escritor numa propriedade rural do norte de Portugal possa ser facilmente associado à noção de literatura como produtora de ideologia na modernidade. Essa nova potência do literário, afinal, está relacionada a uma nova forma de consumo *em massa* da literatura no contexto da indústria cultural, que a refunda como uma esfera pública “intermediária” (HABERMAS, 1991, p. 30) no espaço urbano entre o poder político e o público: tudo isso parece estar de todo ausente no processo de transformação da visão de mundo de Gonçalo.

Confronto essa noção argumentando que, ao contrário do que possa parecer, a trama queirosiana antes sublinha do que elide o caráter profundamente moderno dessa potência “demiúrgica” da literatura. Vejamos como. Partamos do pressuposto de que não sabemos nada sobre os desenvolvimentos teóricos do conceito de “ideologia”, mas admitimos, com Jameson, que uma obra literária influencia ideologicamente o leitor “no nível do simbólico e do imaginário” (JAMESON, 1985, p. 373). Neste caso, seria suposto admitir também o escritor como o “autor” de certo conteúdo ideológico, a sua fonte primária – enquanto o imaginário do leitor seria seu consumidor, seu receptáculo. O raciocínio, entretanto, é absurdo no caso de Gonçalo: de que maneira, enquanto leitor da própria obra, o protagonista poderia descobrir-se de repente transformado em sua subjetividade por uma nova perspectiva concebida por ele próprio? Através desse paradoxo, Eça parece chamar a atenção para algo que Althusser formularia teoricamente sete décadas depois: a noção de que a ideologia se faz “através” dos sujeitos, que, por sua vez, se situam no interior do sistema ideológico no qual “o sujeito age enquanto é agido” pelo próprio sistema (ALTHUSSER, 1980, p. 90). Essa formulação confusa torna-se cristalina quando pensamos no caso de Gonçalo: na medida em que há algo na novela *A Torre de D. Ramires* que acabará por transformar profundamente a visão que o protagonista tem de si mesmo e do mundo, esse algo se inscreve a si próprio na novela enquanto Gonçalo a escreve, mas à revelia dele: parte não de sua vontade, mas daquilo que Fredric Jameson (1981) chamou de “inconsciente político” e que atravessa os sujeitos coletivamente. Gonçalo é, ao escrever, o sujeito que age enquanto é agido pela ideologia.

Vejamos com mais vagar de que forma isso acontece: consideremos como o valor ideológico fundamental incutido em Gonçalo pela novela fictícia *A Torre de D. Ramires* a noção de que ele e seus antepassados compõem uma unidade orgânica e indissolúvel, estando Gonçalo destinado aos mesmos grandes feitos e “fardos” que seus “avoengos”. É essa noção, afinal, que dá ao protagonista a sensação de “possuir uma supremacia paternal”

sobre sua província e o faz julgar-se capaz de trocar o parlamento pela África. Ora, esse valor ideológico não me parece ser particularmente legível na trama de *A Torre de D. Ramires*, sobre um senhor feudal do século XIII que se vinga da morte do filho em nome da honra. Como notam diversos comentadores, o contraponto irônico desenvolvido por Eça antes salienta as diferenças entre a lenda desse antepassado e Gonçalo, que seria desprovido de honra ao, por exemplo, não manter a palavra empenhada no trato com um lavrador (REIS, 1975). Tal sensação de unidade histórica também não é legível na forma do texto escrito por Gonçalo: sua pretensão de escrever “novela histórica” carrega a marca do século XIX, e demanda ao protagonista a consulta frequente a fontes documentais lacunares, díspares e de fidedignidade variada, que acabam por lhe dar a consciência bastante moderna de que seu texto é um artifício “de pouca exatidão arqueológica” (QUEIRÓS, 2000, p. 389), em detrimento da crença ingênua em uma ressurreição do passado em si. Onde se esconde, então, o conteúdo ideológico que faz Gonçalo identificar-se absolutamente com seus antepassados? Penso que ele reside, escondendo-se à vista de todos, na relação entre texto e paratexto: é o fato do mesmo sobrenome “Ramires” aparecer tanto no título da novela quanto no nome do autor que acabará por fundir imaginariamente ambos em um só aos olhos do Gonçalo leitor de si mesmo⁴. É no processo de descobrir-se narrador dos mitos familiares, sendo homônimo deles, que Gonçalo é progressivamente “agido” pela ideologia. Esta privará o protagonista da consciência que possuía sobre a profunda cisão histórica existente entre seus antepassados heroicos e sua condição de fidalgo no século XIX – falido, superado pela burguesia, desprestigiado, dependente — para torná-lo progressivamente imbuído de uma nova consciência: a de que possui uma integração e identificação total, pela via do sangue, com um clã rico, soberano, prestigiado que é simultaneamente protagonista e proprietário da história de Portugal.

É na medida em que a novela de Gonçalo cumpre essa função de integração do que antes estava cindido, de fusão do que antes era contraste, que podemos responder à pergunta feita no início desta seção: por que o romance de Eça se ocupa tão pouco da publicação e da recepção da novela, depois que Gonçalo termina de escrevê-la? Por que invisibilizam-se essas etapas, como vimos, fundindo-se ao pano de fundo da trama? Podemos responder recorrendo à terminologia marxista, segundo a qual, na medida em que a ideologia “reconstitui na imaginação uma solução coerente” (LARRAIN, 2013, p. 293) para superar as contradições irresolutas de certa visão de mundo, sua função é a de produzir invisibilidade. No caso de Gonçalo, trata-se de invisibilizar o profundo abismo que o separa de seus ancestrais, mas isso demanda também invisibilizar a própria novela que esconde esse abismo. A construção ideológica de que certo grupo social constitui um todo orgânico e ontologicamente uno é “uma formação cultural que apaga os traços de sua construção porque consiste em fazer-se passar pela natureza das coisas” (TRINDADE, 2008, p. 13). É preciso que a novela se torne

⁴ Para uma reflexão quanto ao papel do sobrenome de Gonçalo e a forma como ele autoriza o personagem a contar a história de seus ancestrais, conferir: SANTOS, G. L. I. *A ideia de História no último Eça*. Orientadora: Fátima Bueno. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

invisível porque, uma vez que ela é a liga que reata Ramires ao conjunto do clã, torna-se um lembrete de que houve um dia uma cisão⁵.

Finalmente, uma reflexão sobre o papel da ideologia em *A Ilustre Casa de Ramires* não estaria completa sem que trouxéssemos de volta à ribalta a única figura do romance que merece verdadeiramente o epíteto de “ideólogo”: refiro-me a Lúcio Castanheiro, o “patriotinho”. O jovem nacionalista que convence Gonçalo a escrever *A Torre de D. Ramires* é, em contraponto ao protagonista, alguém que está desde o princípio inteiramente consciente das potencialidades ideológicas da literatura na modernidade, e é nítido que seu convite a Gonçalo é feito levando isso em conta. Lembremos, em primeiro lugar, que a literatura é, para ele, uma forma de “atroar Portugal”, isto é, publicizar sua noção nacionalista e nostálgica do que seria o país. Sua nostalgia, contudo, é compensada por uma noção particularmente moderna do funcionamento dos mecanismos da nascente indústria cultural na sociedade de massas. É Castanheiro, afinal, quem planeja, para o lançamento do número inaugural de sua revista, “imensos cartazes, pregados a cada esquina de cada cidade de Portugal, anunciando em letras de côvado a aparição salvadora dos *Anais*” (QUEIRÓS, 2000, p. 168), e cinicamente planta notícias falsas em jornais lisboetas falando de si na terceira pessoa como um “benemérito restaurador da consciência heróica de Portugal” (QUEIRÓS, 2000, p. 320). Trata-se de um publicitário nato. E, como tal, sabe desde o princípio que não é o conteúdo da novela de Gonçalo Mendes Ramires que verdadeiramente importa para seus propósitos de inculcação ideológica nacionalista, e sim (como acabamos de ver) o valor simbólico contido no fato do autor ser o herdeiro do sangue e da propriedade da família ficcionalizada. Eis sua reação quando Gonçalo lhe comunica a decisão de escrever sobre seu antepassado Tructesindo:

Deslumbrado, José Castanheiro atirou os magríssimos braços, resguardados pelas mangas de alpaca, até a abóbada do esguio corredor em que o recebera:
- Sublime!... A Torre de D. Ramires!... O grande feito de Tructesindo Mendes Ramires contado por Gonçalo Mendes Ramires!... E tudo na mesma Torre! Na Torre o velho Tructesindo pratica o feito; e setecentos anos depois, na mesma Torre, o nosso Gonçalo conta o feito! Caramba, menino, carambíssima! Isso é que é reatar a tradição! (QUEIRÓS, 2000, p. 58).

Castanheiro é um personagem chave para que se possa compreender *A Ilustre Casa de Ramires* segundo a chave que proponho aqui, como um romance sobre o papel político do escritor. Ele cumpre, na obra, o papel de anunciador da modernidade literária tal como esta de fato se daria em Portugal. Podemos, neste sentido, retomar a anedota contada no início deste trabalho, em que o jornalista salazarista Rodrigues Cavalheiro cita ingenuamente o nacionalismo satírico de José Castanheiro como uma inspiração. Se, por um lado, é ridículo que

⁵ Da mesma forma, como foi apresentado por Luís Trindade em *O estranho caso do nacionalismo português* (2008), a produção literária entre os anos 1890 e 1930, que ajuda a sedimentar o consenso nacionalista em Portugal, desaparece rapidamente de cena e é esquecida logo assim que o regime de Salazar se instaura. Desaparecem os vestígios, portanto, de que a ideia nacionalista organicista de nação não era uma obviedade tautológica, mas um construto ideológico produzido por literatos.

Cavalheiro tenha buscado essa figura caricatural como uma referência ideológica, por outro lado, a piada perde toda a sua graça quando pensamos em Cavalheiro como uma referência *metodológica* para o nacionalismo português que acabaria por se tornar o salazarismo. Isto é: quando o consideramos não por seus valores nostálgicos, mas por seus métodos modernos para divulgá-los. Esse amálgama mórbido entre tradição e modernidade será, afinal, o grande traço distintivo da literatura portuguesa entre as décadas de 1890 e 1930, marcada por autores que se valerão de todos os recursos da indústria cultural para divulgar às massas letradas do país seu nacionalismo ultracatólico, anticomunista, ruralista e (supostamente) contrário à própria indústria cultural. Com a chegada de Salazar ao poder, graças a uma hegemonia do pensamento nacionalista construída em larga medida pela literatura dessa geração, a máquina de produção ideológica por eles concebida se materializará como uma instituição estatal: o SPN (Secretariado de Propaganda Nacional). Seu diretor será o poeta modernista António Ferro, um mestre na arte de instalar “imensos cartazes” para “atroar Portugal”, que também usará de métodos espúrios para aparecer nos jornais como um “benemérito restaurador da consciência heróica de Portugal”. Dir-se-ia tratar-se de Castanheiro redivivo.

O escritor e a política

Até este momento, *A Ilustre Casa de Ramires* serviu para este trabalho como objeto tão somente para considerações sobre uma questão específica a respeito das transformações na função social do escritor. Reconheço que essa opção metodológica é confortável, na medida em que permite que eu não me demore na análise dos inúmeros episódios do romance que não guardam grande relação com o tema aqui tratado. Há uma questão, contudo, que venho evitando desde o início deste texto, e que, aqui, parece ter se tornado incontornável: o problema da intencionalidade política do próprio Eça de Queirós ao produzir seu romance.

É um debate clássico sempre que se analisa uma obra de Eça de Queirós, e que é travado em uma temperatura mais alta se o romance em causa pertence – como é o caso aqui – ao conjunto das obras finais do escritor, aquilo que a crítica convencionou chamar de “último Eça”. Como já tivemos oportunidade de constatar através da anedota introdutória a este texto, a crítica literária associada ao salazarismo tendeu, no passado, a compreender a “derradeira fase literária” de Eça de Queirós como uma espécie de guinada reacionária em sua obra, rumo ao conservadorismo ruralista, católico e patriótico. Muito embora essa produção crítica seja hoje esquecida pelos estudos queirosianos, a ideia em si perdurou na medida em que foi até certo ponto apropriada (o que não deixa de ser irônico) pela leitura que autores consagrados ligados a uma esquerda anti-salazarista fizeram de Eça. Popularizou-se como “fórmula” associada a essa noção a expressão utilizada pelo crítico brasileiro Antonio Candido de que Eça teria realizado um “recuo” ideológico em sua obra romanesca após *Os Maias* (CANDIDO, 1964, p. 121)⁶. A temperatura elevada dos debates a que fiz alusão no início deste parágrafo

⁶ É preciso aqui salientar que, se tanto autores como Candido quanto a crítica comprometida com o Salazarismo concordam com o que teria sido um abandono, por parte de Eça, de suas tendências mais progressistas no final

tem que ver com a atitude de uma grande e qualificada parcela da crítica contemporânea, que tem procurado colocar em xeque a hipótese do “recuo” ao ler a produção ficcional e não ficcional do “último Eça” levando em conta camadas de ironia, ambiguidade e contradição presentes nas derradeiras páginas queirosianas que parecem ter escapado a seus leitores à direita e à esquerda nos anos 30 e 40. Os trabalhos de José Siqueira e Giuliano Ito já citados neste artigo são casos exemplares dessa tendência mais recente.

O caso da leitura literal que Rodrigues Cavalheiro fez de uma figura como Lúcio Castanheiro parece endossar as sugestões dessa corrente: o que escapa ao jornalista salazarista que toma tal personagem como fonte de inspiração é precisamente o teor irônico do texto de Eça, que acaba por investir os discursos patrióticos e nostálgicos de Castanheiro de uma pesada carga de ambiguidade. São palavras que parecem mudar de sentido conforme o grau de ingenuidade com que o leitor as lê. Mas este é um exemplo fácil e seguro, dado que – como já me referi – o uso que Eça faz do termo “patriotinho” ancora seu personagem ficcional em um texto opinativo anterior (“Brasil e Portugal”), este inequívoca e explicitamente contrário ao nacionalismo nostálgico. Mas o que dizer, por exemplo, da solução encontrada por Ramires no final do romance, de se redimir tornando-se um capitalista na África colonial, crendo que assim serviria melhor a pátria? É lícito ler aí uma apologia queirosiana ao colonialismo português, à ideologia do “fardo do homem branco”? Parte da mesma crítica contemporânea a que me referi anteriormente tem bastante segurança em afirmar que não, pois o romance apresentaria esse movimento decisivo do personagem sob uma segunda camada de ironia; segundo José Siqueira de Souza, por exemplo, o movimento de Gonçalo para a África é explicável enquanto crítica como parte de uma complexa “estratégia da estética antiburguesa” cujo sentido real não se revelaria a uma “leitura superficial e desarmada”, mas exigira do leitor o “domínio do jogo da composição em *mise-en-abîme* e a chave da ironia estrutural para seu desfrute e conhecimento” (SOUZA, 2011, p. 141). Não tenho, honestamente, tanta certeza.

Mas, mais do que estender tal debate motivado por minha insegurança em relação ao que penso serem manifestações do racismo estrutural em Eça de Queirós – o que escaparia ao escopo deste texto – interessa-me chamar a atenção para certas implicações contidas no fato de que uma leitura como a de José Siqueira é, apesar destas ressalvas, inteiramente defensável. Isso nos devolve ao tema original deste texto: penso que a desorientação quanto à intencionalidade política de um romance queirosiano provocada por seu exército de estratégias ambíguas de escrita (como “jogo da composição em *mise-en-abîme*” e a “ironia estrutural” que Siqueira acuradamente identifica), tudo isso chama a atenção para o quanto o próprio Eça parece encarnar uma terceira forma possível de relação entre o escritor e a política.

Talvez seja pertinente relembrar o quanto a obra queirosiana é – desde os primeiros textos do autor – esteticamente marcada pela preocupação em fazer um uso das palavras desvinculado de pretensões racionalistas e monológicas. Mesmo em suas *Farpas* produzidas ainda no início dos anos 1870, Eça já anunciava que “as *Farpas* não disseram que eram o bom

da vida, não se pode dizer que ambas as partes entendem que o “recuo” tenha se dado na mesma direção. Antonio Candido fala de um aburguesamento de Eça, o que de maneira nenhuma é sinônimo da adesão ao nacionalismo reacionário que supõe um crítico como Cavalheiro.

senso absoluto, com a plenitude da razão, a impecabilidade da consciência, a posse perene da verdade” (QUEIRÓS, 2018, p. 115), reivindicando não apenas a contingência de seu próprio discurso, como também a possibilidade de (naquele caso através do humor) produzir enunciados ambíguos, provocativos, dotados de múltiplos sentidos. No âmbito ficcional, seu projeto romanesco parece ter estado comprometido com procedimentos estéticos que valorizaram exatamente tais características. Em outro trabalho (GÓES; MARGATO, 2020), debrucei-me sobre três desses procedimentos que me parecem transversais em sua obra madura, perceptíveis desde a terceira versão de *O Crime do Padre Amaro* (1879) até um romance como *A Ilustre Casa de Ramires*. Aqui, apenas irei elencá-los: (1) a preferência por uma combinação insólita entre adjetivos e substantivos que produz metáforas de sentido ambíguo, (2) o recurso à ficção como forma de contextualização e relativização de discursos abstratos e (3) o recurso recorrente a imagens de estagnação e homogeneidade como forma de significar o terrível (valorizando, em contrapartida, o mutável e o não homogêneo).

No caso de *A Ilustre Casa de Ramires*, essa profusão de recursos produtores de ambiguidade chega à própria estrutura do romance na medida em que este é fundamentalmente narrado por um narrador em terceira pessoa firmemente atrelado à perspectiva de Gonçalo e atento aos seus movimentos subjetivos internos, mas essa voz frequentemente se cala para dar lugar ao discurso do Gonçalo escritor e seu trabalho sobre a história dentro da história. Além de essas duas vozes se colocarem frequentemente em uma também já citada relação irônica, ainda há o fato de que todo o capítulo final da novela (o retorno de Gonçalo à Portugal após alguns anos na Zambézia) abandona a perspectiva interior de Ramires para descrever de forma onisciente e distanciada os preparativos que seus amigos, parentes e empregados de Vila Clara fazem para seu retorno – mas essa perspectiva é ela própria entrecortada por uma longa carta escrita pela “prima Maria Mendonça” (uma parente de Gonçalo) que narra a chegada do protagonista a Lisboa, e emite sobre ele vários juízos – inclusive de que o personagem estaria “mais bonito, e sobretudo mais homem. A África nem de leve lhe tostou a pele!” (QUEIRÓS, 2000, p. 418). Algumas passagens da carta são obviamente cômicas sem que a personagem autora tenha a intenção disso, como seu comentário de que o apuro com que Gonçalo se veste seria uma “prova de como se adianta a civilização na África” (QUEIRÓS, 2000, p. 419)⁷. Por fim, o romance encerra-se com um juízo emitido sobre Gonçalo pela boca de outro personagem (João Gouveia), que diz que o protagonista lembra-lhe Portugal: parece tratar-se de uma moral da história, ou no mínimo uma chave interpretativa. Contudo, a convoluta viagem entre perspectivas feita ao longo do romance e em especial no capítulo final dificulta muito que se afirme com segurança a existência ou não de ironia na comparação. O que é possível afirmar sem qualquer dúvida é que Eça de Queirós intencionalmente estrutura seu romance para que ele provoque interpretações divergentes e até mesmo conflitivas, *no âmbito da política*.

Minha suspeita (a ser desenvolvida em um momento posterior desta pesquisa) é que embora Eça não seja nem de longe o único dos autores do século XIX a reivindicar

⁷ Eça aqui parece repetir sua famosa crítica à alienação dos portugueses perante o estado de suas colônias, celebrizada por um comentário colocado na boca do personagem Conde de Gouvarinho, em *Os Maias*.

as potências estéticas da ambiguidade irresolvida, o autor possui a particularidade entre seus pares de estar desde o princípio conscientemente produzindo sua obra artística com essas características por crer numa potência política da presença do ambíguo no espaço público. Crítico da homogeneidade de pensamento tanto do elitista Portugal monárquico constitucional (como pudemos ver no episódio dos romances sendo citados no parlamento) quanto do projeto imperialista inglês (GÓES, 2019), Eça de Queirós parece fazer de sua produção romanesca uma profissão de fé do pluralismo no sentido de uma convivência tensa e irreduzível de discursos diferentes.

Mais do que debater os limites desse seu projeto estético-político (é evidente, por exemplo, o quanto o pluralismo queirosiano jamais comportará uma noção de expansão da esfera pública portuguesa para além de uma estreita elite) importa aqui ressaltar a habilidade com que Eça parece ter plasmado tal projeto em suas obras literárias. Falei no início deste trabalho do centenário queirosiano de 1945, e do projeto do SPN de ler e divulgar Eça como um autor alinhado ao projeto ideológico salazarista. Chamo a atenção aqui para o fato de que esse projeto foi uma espécie de fiasco da propaganda estado-novista: desde que as intenções do SPN foram declaradas, em fins de 1944, uma parcela gigante da classe intelectual portuguesa revoltou-se (à esquerda e à direita) com a tentativa de enquadramento ideológico póstumo do autor, ocupando os jornais censurados com artigos de crítica literária que propunham outras leituras de sua obra. Falas como a de Castanheiro, louvando um suposto Eça nacionalista, foram largamente ridicularizadas e contestadas. Mais do que uma espécie de febre exegetica, esse movimento aproveitou-se das ambiguidades textuais já presentes na obra de Eça para incluir em suas leituras temas então censurados e proscritos do debate público português. Não se podia discutir o comunismo, recém-vitioso na Segunda Guerra Mundial, mas podia-se falar de Eça de Queirós e a questão social, como fez Jaime Cortesão (1949). Não se podia debater a sexualidade, mas era lícito tatear o tema falar da obra de Eça à luz da psicanálise, como fez João Gaspar Simões. No caso específico de *A Ilustre Casa de Ramires*, diversos autores valeram-se do romance para debater de forma implícita temas rigidamente policiados pelo salazarismo: o nacionalismo (a partir, exatamente, do personagem de Castanheiro) e a questão colonial.

Podemos falar, portanto, de um terceiro papel social do escritor perante a política que é legível aqui. Se, na trama de *A Ilustre casa de Ramires*, são nítidos os papéis do escritor como aquele que não se distingue do político profissional (o primeiro papel) e o escritor como produtor de ideologias (o segundo papel), a eficácia política dos processos estéticos do romance aponta para o escritor como um destruidor de consensos, um produtor de ambiguidades. Aquele que introduz um objeto estético no mundo com a esperança de que ele provoque uma multiplicidade de leituras divergentes que funde – em torno do objeto – um espaço público. Minha hipótese conclusiva aqui é que cabem, sobre Eça, as palavras propositivas de António Pedro Pita sobre em que poderia consistir o papel de um intelectual contemporâneo:

Num espaço público tendencialmente homogeneizado [...] trata-se de dissolver as lógicas de naturalização, trata-se de interrogar de novo as evidências, trata-se de

transformar as descrições em problemas. Trata-se de manter aberto um horizonte de possíveis ou, se preferirmos, trata-se de firmar um pacto já não com a verdade, mas, simplesmente, com as reservas de possíveis da história (PITA, 2015, p. 37).

Conclusão

Este trabalho, embora possua uma questão própria que se basta, busca complementar uma pesquisa maior, centrada em torno da questão da possibilidade do romance queirosiano consistir em uma instância produtora de espaço público. O texto principal da pesquisa, a tese de doutorado que neste instante produzo, toma como objeto algo que neste artigo possui uma relevância apenas circunstancial – o centenário queirosiano – e em relação a essa tese o desenvolvimento intentado neste texto contribui no sentido de compreender de que forma Eça de Queirós era capaz de descrever, ele próprio, as relações entre seu *métier* enquanto escritor e a política. E de que maneira conseguiu plasmar e dramatizar essa compreensão num romance.

Concluo que aquilo que descrevi na terceira parte do texto – a respeito do próprio Eça como um escritor comprometido em “dissolver as lógicas de naturalização” (pelo menos algumas delas), não seria possível sem um entendimento muito agudo por parte do escritor de outros serviços à política que a prática literária poderia prestar e efetivamente prestava em seu tempo. Em outras palavras, a leitura de *A Ilustre Casa de Ramires*, tal como pude realizar aqui, sugere que a compreensão queirosiana da correlação íntima entre literatura e poder político (uma relação ainda, em larga medida, pré-moderna) e do potencial da literatura enquanto produtora de ideologias que a modernidade anunciava foram fundamentais para que o próprio autor pudesse tentar destacar-se de ambas as tendências para tornar-se alguma outra coisa. Cabe, talvez, investigar se a coincidência encontrada entre o que entendemos ser o papel político enquanto escritor assumido por Eça de Queirós e a descrição do intelectual contemporâneo por António Pedro Pita são o suficiente para que possamos compreender Eça como, ele próprio, um intelectual no sentido que Pita dá ao termo.

GÓES, B. From Castanheiro to Cavalheiro: the writer and politics in *The Illustrious House of Ramires*, by Eça de Queirós. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 60-79, 2021. ISSN 2177-3807.

Referências

ALMEIDA, S. “Imperialismo, colonização e racismo”. In: CONRAD, J. *O Coração das Trevas*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

ALTHUSSER, L. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. 3. ed. Tradução de Joaquim José de Maura Ramos. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1980.

CANDIDO, A. Entre campo e cidade. In: CANDIDO, A. *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1964. p. 31-56.

CAVALHEIRO, R. A Vida e a Obra de Eça de Queirós, [discurso transcrito]. *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 nov. 1945.

CORTESÃO, J. *Eça de Queirós e a questão social*. Lisboa: Portugália, 1949.

GÓES, B. Tornar Presente Alexandria: Metáfora, Responsabilidade e Julgamento em um Texto de Imprensa de Eça De Queirós. *Convergência Lusíada*, v. 30, n. 42, p. 298-313, jul./dez. 2019.

Góes, B., Margato, I. “Eu sou Acácio, tu és Acácio, ele é Acácio”: Eça de Queirós, o espaço público e a banalidade do mal. *Revista Cerrados*, v. 29, n. 52, p. 199-214, mai. 2020.

HABERMAS, J. *Structural Transformation of The Public Sphere*. Cambridge: The MIT Press, 1991.

JAMESON, F. *O Inconsciente Político*. Trad.: Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1981.

JAMESON, F. The realist floor plan. In: *On Signs*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1985. p. 373-383.

KIPLING, R. “The white man’s burden”.

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_White_Man%27s_Burden. Acesso em: 9 dez. 2020.

LARRAIN, J. “Ideologia” (verbete). In: BOTTOMORE, T. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 293.

LIMA, L. C. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: topbooks, 2007.

MATOS, A. C. (org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.

PITA, A. P. “Consciência e história: ensaio de genealogia do discurso intelectual”. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (org.). *O intelectual e o espaço público*. Belo Horizonte: UFMG, 2015. p. 27-37.

QUEIRÓS, E. *A Ilustre Casa de Ramires*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

- QUEIRÓS, E. *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.
- QUEIRÓS, E. “Réplica de Eça de Queirós”. In: MATOS, A. C. *Polêmica - Eça de Queirós e Pinheiro Chagas - Brasil e Portugal*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2001. p. 58 - 68.
- QUEIRÓS, E. *Correspondência*. Lisboa: Caminho, 2008. v. I.
- QUEIRÓS, E. *As Farpas*. Lisboa: Relógio d’água, 2018.
- REAL, M. *O Último Eça*. Lisboa: Quidnovi, 2006.
- REIS, C. *Estatuto e Perspectivas do Narrador em Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.
- SANTOS, G. L. I. *A ideia de História no último Eça*. Orientadora: Fátima Bueno. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SCHILIRÒ, L. B. “Queiroz, António Alberto Eça de” (verbete). In: MATOS, A. C. (org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015. p. 1102.
- SOUZA, J. C. S. *O romance-ensaio em Eça de Queirós: estudo crítico sobre A ilustre casa de Ramires e A cidade e as serras*. Orientador: Helder Garmes. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- TOCQUEVILLE, A. *A Democracia na América*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- TRINDADE, L. *O Estranho caso do Nacionalismo Português - O salazarismo entre a literatura e a política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008.
- TRINDADE, L. “Os Excessos de Abril”. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (org.). *Literatura e Revolução*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 43-60.

Recebido em: 28 jan. 2021
Aceito em: 01 mar. 2021

A representação da imprensa e da literatura na Trilogia da Felicidade, de Camilo Castelo Branco

LETÍCIA DE FREITAS GRECO*

RESUMO: Impulsionada pela Revolução Industrial e pelas Revoluções liberais dos séculos XVIII e XIX, a imprensa cresce e se desenvolve conforme o número de leitores aumenta. Os romances, por sua vez, perdem o *status* de arte para também se tornar mercadoria. Em Portugal, Camilo Castelo Branco é o primeiro escritor a viver do ofício e, por isso, transita entre diferentes gêneros textuais, representando essa nova ordem mercadológica. O objetivo deste trabalho é analisar as três obras que compõem a chamada trilogia da Felicidade: *Onde está a Felicidade?* (1856), *Um Homem de Brios* (1856) e *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863), para verificar como a relação entre produção e consumo de jornais e romances é retratada pelo autor, que apresenta na trilogia uma literatura autorreflexiva.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Castelo Branco; Imprensa; Literatura; Trilogia da Felicidade.

ABSTRACT: Driven by the Industrial Revolution and the liberal revolutions of the 18th and 19th centuries, the Press grows and develops as the number of readers increases. Novels, on the other hand, lose their status of art to also become a commodity. In Portugal, Camilo Castelo Branco is the first writer to live off his works, so he moves between different textual genres, representing this new marketing reality. The objective of this work is to analyze the three works that constitute the so-called Trilogy of Happiness: *Onde está a Felicidade?* (1856), *Um Homem de Brios* (1856) and *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863), to verify how the relation between production and consumption of newspapers and novels are portrayed by the author, who introduces a self-reflective literature in the trilogy.

KEYWORDS: Camilo Castelo Branco; Literature; Press; Trilogy of Happiness.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: leticiadfg@gmail.com

Introdução

O século XIX é marcado como um período de grandes transformações. Em âmbito tecnológico, a Revolução Industrial ocasionou mudanças profundas no sistema de produção capitalista, o que incluiu não só a produção em massa de bens materiais, como também dos chamados bens imateriais, como a literatura, que passa a se inserir na lógica do mercado. Nesse sentido, os livros perdem o *status* de arte para também se tornar mercadoria, logo, um de seus objetivos principais passa a ser o processo de venda e compra.

A Revolução Industrial começa na Inglaterra ainda no século XVIII e chega à França alguns anos depois. O escritor francês Alexandre Dumas, autor, dentre outros livros, de *O Conde de Monte Cristo* (1844), representa essa nova lógica do mercado: além de a literatura ser sua principal fonte de renda, desenvolveu uma produção quase que “industrial” de romances, com livros lançados em série e funcionários que o ajudavam a escrever. Em Portugal, apesar de a Industrialização, em si, ter acontecido mais tardiamente, a literatura começa, aos poucos, a se disseminar entre as classes menos letradas, a partir da ampliação do mercado consumidor. No país lusófono, Camilo Castelo Branco (1825 – 1890) é um dos primeiros escritores que representam esse contexto, afinal, não tinha outra fonte de renda além daquela obtida por seus escritos, sejam eles literários ou jornalísticos. Para Paulo Motta Oliveira, o aspecto comercial das obras de Dumas e Camilo é um dos fatores que os aproximam:

Também a sua trajetória editorial – autor de mercado e que escreve para o mercado – o aproxima de Camilo, acusado [...] de vender a sua pena aos mais diferentes editores, independentemente das posturas políticas e editoriais que tivessem. Por sinal, a falta de uma postura política clara do escritor português também encontrava eco em Dumas (OLIVEIRA, P., 2012, p. 624).

Assim como a literatura, o jornalismo também passa a fazer parte dessa lógica do mercado, na qual o jornal se transforma, aos poucos, em mercadoria. Alguns pesquisadores da comunicação propuseram periodizações da História da Imprensa. Segundo Felipe Pena, o teórico francês Bernard Miége divide o jornalismo em quatro fases:

Imprensa de opinião (artesanal, tiragem reduzida e texto opinativo), imprensa comercial (industrial, mercantil e texto noticioso), mídia de massa (tecnologia, marketing e espetáculo), e comunicação generalizada (megaconglomerados de mídia, informação como base das estruturas socioculturais e realidade virtual) (MIÉGE *apud* PENA, 2006, p. 4).

Já Ciro Marcondes Filho (2000)¹, divide o jornalismo em cinco fases: pré-história (1631-1789), primeiro jornalismo (1789-1830), segundo jornalismo (1830-1900), terceiro jornalismo (1900-1960) e quarto jornalismo (1960 até o presente). Para o pesquisador brasileiro, cada fase apresenta características distintas, com valores jornalísticos dominantes.

¹ N. E. As citações de um mesmo texto serão indicadas, em uma única referência completa, no final do período em que aparecem.

Na chamada pré-história, por exemplo, o jornalismo era considerado artesanal, com o “jornal ainda semelhante ao livro, poucas páginas”. Já no primeiro jornalismo, considerado como “político-literário”, a Imprensa começa a se profissionalizar: “surge a redação; diretor separa-se do editor; artigo de fundo; autonomia da redação”. No segundo jornalismo, período que interessa a este trabalho, o autor cita como valores dominantes “o furo, a atualidade; a neutralidade; criam-se as enquetes, as entrevistas, as manchetes; investe-se nas capas, logo e chamadas de 1ª página” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 48).

Quando tratamos especificamente da Imprensa portuguesa, temos uma periodização feita pelo pesquisador português José Tengarrinha (1989), que a classifica em três fases: “Primórdios da Imprensa” (até 1820), “Imprensa romântica ou de opinião” (1820-1864) e “Organização Industrial da Imprensa” (de 1865 aos dias atuais). Para Tengarrinha, a segunda fase do jornalismo em Portugal, a qual é objeto de nossa análise, é de extrema importância, porque representa um período em que o número de leitores cresceu e a opinião pública conseguiu ser atingida pelos fatos e opiniões:

A questão não pode ser observada por grosso, e esse grau de influência varia, sem dúvida, de época para época, de acordo com as suas condições específicas e numerosos fatores. Tão importante problema só poderá ficar esclarecido depois de se efetuarem bem orientadas sondagens e prospecções que nos elucidem sobre os pontos de contato profundo entre as doutrinas dos periódicos e a atitude mental e linha política dominante nos diversos estratos sociais. Do que não resta dúvida, porém, é que foi nesta 2ª época que o jornalismo exerceu mais vincada influência na opinião pública. O âmbito dos leitores alargou-se, como dissemos, não apenas às camadas da burguesia, mas até à pequena burguesia, especialmente depois de 1836 (TENGARRINHA, 1989, p. 204-205)².

É nesta fase também que muitos escritores passam a atuar como colaboradores da imprensa:

Todos os grandes nomes das nossas letras e do nosso pensamento colaboravam assiduamente na imprensa periódica, ao contrário do que acontecera, como vimos, nos séculos XVII e XVIII. Isso faz que o nível geral do jornalismo suba consideravelmente e os periódicos, além de melhor apresentação gráfica, sejam redigidos corretamente e num estilo cada vez mais individualizado (TENGARRINHA, 1989, p. 191).

Embora de maneira distinta, tanto a classificação de Miége quanto a de Marcondes Filho e a de Tengarrinha apontam para a mesma direção: em boa parte do século XIX, a atividade jornalística esteve atrelada à literatura e à opinião. João Bigotte Chorão reforça que “o jornalismo no século XIX foi ainda um espaço privilegiado para escritores, de tal modo que se pode afirmar que a literatura encontrou nele um excelente aliado” (CHORÃO, 1993, p. 13). É importante notar que os anos de 1789 e 1820 marcam o início de uma nova periodização por conta de importantes acontecimentos históricos que, por sua vez, refletem diretamente no funcionamento da Imprensa. Se em 1789 a França passou pela Revolução Francesa, que

² Esse aumento no número de periódicos e leitores está relacionado à Revolução de Setembro, movimento que começa em 1836 e propõe uma ampliação à liberdade de Imprensa.

derrubou os monarcas e acabou com séculos de Regime Absolutista, em 1820, Portugal passa pela Revolução do Porto – também chamada de Revolução liberal –, que acaba com o poder absolutista do rei, transformando o Regime em uma Monarquia Constitucional. Em ambos os casos, o fim do Regime Absolutista permitiu que uma série de mudanças político-sociais, inspirada em ideais iluministas, acontecesse. Assim, a liberdade de expressão e a liberdade de imprensa passam a ser direitos extremamente valorizados. Logo, o número de jornais cresce e a opinião, sobretudo de viés político, passa a ser difundida cada vez mais por esse meio. Marcondes Filho afirma que, após a Revolução Francesa,

Todo o saber acumulado e reservado aos sábios passa agora a circular de forma mais ou menos livre. E são os jornalistas que irão abastecer esse mercado; sua atividade será a de procurar, explorar, escavar, vasculhar, virar tudo de pernas para o ar, até mesmo profanar, no interesse da notícia. Surge daí uma prática eminentemente sua, o mito da transparência, filho direto da ideologia das Luzes (MARCONDES FILHO, 2000, p. 11).

Tengarrinha (1989) aponta que até 1820 havia apenas quatro jornais em Portugal e nas colônias: *Gazeta de Lisboa*, *Jornal de Coimbra*, *Jornal Enciclopédico de Lisboa* e *Gazeta do Rio de Janeiro*. Já em 1821, 39 jornais foram fundados, entre eles periódicos de caráter político, muito por conta da volta de jornalistas que estavam exilados de Portugal.

Com o crescimento do número de jornais, a Imprensa começa a se constituir como uma importante Instituição. Nesse sentido, Abel Baptista afirma:

Com a revolução liberal, os jornais tornam-se um instrumento decisivo do exercício do poder e um alvo quente da disputa política, de modo que o desenvolvimento da imprensa representava ao mesmo tempo um símbolo e um instrumento da edificação de novo regime. O culto da liberdade de imprensa, as campanhas políticas que à sua volta se lançaram, a confiança na capacidade inédita dos jornais para formar e dirigir a opinião pública, o modo como toda a gente se pôs a ler jornais eram tão marcados, que autorizam a ideia de que a imprensa foi a mais espetacular criação do novo regime (BAPTISTA, 2012, p. 124).

Sendo assim, “a imprensa forma um precioso material para a tarefa romanesca de representação do discurso e da variedade linguística: cada jornal é uma fonte de matéria-prima para a produção de imagens de linguagem e do discurso” (BAPTISTA, 2012, p. 127). Com o tempo, os jornais passam a se profissionalizar, criando estruturas de mídia. O exercício da escrita, portanto, começa a se consolidar como um importante ofício para a produção de bens imateriais, perdendo o caráter “artesanal” no modo de produção e ligado apenas às altas classes no modo de consumo. Marcondes Filho afirma que

A atividade que se iniciara com as discussões político-literárias aquecidas, emocionais, relativamente anárquicas, começava agora a se constituir como grande empresa capitalista: todo romantismo da primeira fase será substituído por uma máquina de produção de notícias e de lucros com os jornais populares e sensacionalistas (MARCONDES FILHO, 2000, p. 13).

Como vimos, essas transformações em Portugal ocorrem acentuadamente na segunda fase do jornalismo (1820-1864), mais precisamente na década de 1830, quando os jornais passam a contar com uma estrutura com divisões de funções, a partir da criação de cargos como os de editor, chefe de redação e redatores, mais conhecidos como noticiaristas, além de “um folhetinista, que então se limitava a redigir crônicas de literatura e artes” (TENGARRINHA, 1989, p. 189). A figura do folhetinista nos jornais reforça que a literatura estava intimamente ligada à imprensa, sobretudo com o advento dos jornais impressos, que passam a funcionar como suporte para ambos os gêneros. Se até os dias atuais existem gêneros textuais considerados híbridos, ou seja, que podem ser tanto literários quanto jornalísticos – como a crônica – no século XIX, a relação entre a literatura e a imprensa era ainda mais estreita. Os romances de folhetim são um exemplo desse elo existente entre as áreas. A pesquisadora Luciene Marie Pavanelo explica que os romances de folhetim são

um dos primeiros veículos da cultura de massa –, gênero que possui um viés claramente comercial, pois sua receptividade perante o público muitas vezes ditava a venda de jornais, havendo, assim, a necessidade de agradar o leitor fornecendo o entretenimento que ele desejava (PAVANELO, 2013, p. 18).

Em Portugal, essa interligação entre a imprensa e a literatura se acentua após 1820. Isso se deve a dois fatores: primeiramente, às mudanças estruturais pelas quais o país começava a passar após a Revolução do Porto, iniciada em 1820, e o conseqüente advento da classe burguesa ao poder e, em segundo lugar, como vimos, à presença maciça de escritores como colaboradores da Imprensa, em sua segunda fase (1820-1864).

Um desses colaboradores foi o escritor Camilo Castelo Branco, que levou para as páginas de periódicos portugueses – como *O Eco Popular* e *O Jornal do Povo* – artigos, polêmicas, folhetins, entre outros gêneros. O autor escreveu também mais de uma centena de obras ao longo de quarenta anos de produção literária, das quais “só de novelas e contos, ainda se referem usualmente cerca de quarenta títulos” (FRANCHETTI, 2003, p. 9).

Apesar de já ter escrito outras obras, em outros gêneros, o autor se tornou conhecido a partir da publicação de um romance: *Onde está a Felicidade?* (1856) proporcionou visibilidade a Camilo. Era um autor, portanto, que transitava entre diferentes gêneros textuais e, embora mais comumente retratado pela crítica tradicional como romântico, idealista e sentimental, era também uma figura polêmica, que utilizava recursos como ironia, sarcasmo e humor para desenvolver inúmeras críticas, fossem elas assinadas por ele ou por pseudônimos quando publicadas nos jornais, ou por meio da voz de seus personagens, quando presentes em seus romances. Essas críticas, normalmente, não poupavam quase nenhum setor: burguesia, governo, Romantismo e a própria Imprensa eram alvos do escritor.

Em relação à imprensa, há, de acordo com Ana Luísa de Oliveira (2013), pelo menos sete romances do autor que apresentam esse tema, com a inclusão de personagens-jornalistas: *Onde está a Felicidade?* (1856), *Um Homem de Brios* (1856), *Vingança* (1858), *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863), *Anos de Prosa* (1863) e *A Corja* (1880). Embora na maioria deles os personagens-jornalistas sejam coadjuvantes, a escolha

profissional desses personagens geralmente é importante para o desencadeamento do enredo, e não é aleatória, como afirma a autora sobre o jornalista do romance *Onde está a Felicidade?*:

De fato, essa profissão atribuída à personagem não é meramente uma referência, um modo encontrado pelo autor de caracterizá-la ou de aludi-la, mas sim uma atividade que vemos ser efetivamente exercida, ou seja, enquanto assistimos ao desenrolar do enredo, por momentos Camilo se detém no exercício da profissão de um jornalista do século XIX, uma rotina com muitos prazos e pouca remuneração (OLIVEIRA, A., 2013, p. 30).

Este trabalho tem como objetivo analisar os seguintes romances camilianos que compõem a chamada Trilogia da Felicidade: *Onde está a Felicidade?* (1856), *Um Homem de Brios* (1856) e *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863), de modo a verificar como a relação entre produção e consumo dos jornais e romances é retratada pelo autor, sobretudo pela voz de Ernesto Pinheiro, personagem coadjuvante não nominado nos dois primeiros romances e comumente chamado de poeta, jornalista e literato. Verificaremos ainda a existência de críticas negativas destinadas à imprensa e à literatura de Portugal naquele período, introduzidas pela voz do narrador-autor e representadas, sobretudo, pelo protagonista Guilherme do Amaral. Com isso, buscaremos verificar o retrato que Camilo desenvolve dessas Instituições nos romances de nosso *corpus*, colocando em cena uma literatura autorreflexiva.

Trilogia da Felicidade

É somente em 1856 que Camilo Castelo Branco passa a ser aclamado, após a crítica positiva do já reconhecido escritor Alexandre Herculano sobre o romance *Onde está a Felicidade?*. De acordo com Jacinto do Prado Coelho, Herculano “o encorajou nas lides literárias, chamou a atenção do público para o valor de *Onde está a Felicidade?*” (COELHO, 2001, p. 114).

Assim como em outros romances oitocentistas, a narrativa é inicialmente publicada na imprensa. No referido ano, o jornal *A Verdade* contrata Camilo como colaborador da seção literária. De acordo com Alexandre Cabral, o periódico justifica a contratação com uma nota em que comunica “aos assinantes a preocupação da empresa em melhorar o periódico” (CABRAL, 1965, p. 17). *Onde está a Felicidade?* é então publicado como folhetim. O sucesso foi tamanho que, no mesmo ano, o autor escreveu a continuação do romance, lançando *Um Homem de Brios*. Já em 1863, *Memórias de Guilherme do Amaral* encerra, com o mesmo sucesso do primeiro romance, a trilogia da Felicidade.

Embora o foco narrativo dos três romances seja a vida sentimental de Guilherme do Amaral, o jornalista – como coadjuvante – apresenta um importante papel para o desenvolvimento das tramas. O personagem tem o papel de conselheiro dos protagonistas – Guilherme e Augusta – nos dois primeiros romances da trilogia e é tido como um “profeta” pelo narrador, razão pela qual as narrativas incluem longos diálogos e divagações sobre a vida. Para Jacinto do Prado Coelho:

No *Onde Está a Felicidade?* a história é demasiado trivial, não tem grandeza; para mais, intervém nela um jornalista conhecido do autor, que sustenta longas conversas com Guilherme sobre o amor e as mulheres; o estilo é de conversa, o tom familiar (COELHO, 2001, p. 240).

Se em *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, o jornalista é inominado, no último, ao revelar seu nome e contar um pouco de sua história, Camilo eleva o personagem à categoria de protagonista³. Como veremos nesta análise, a escolha pelo ofício do personagem incorpora nas narrativas o tema da imprensa e da literatura, mostrando as rotinas, o ritmo de produção e a vida do profissional “das letras”, ou seja, do ofício do escritor do século XIX. Sendo assim, o autor também aproveita a voz do personagem para tecer críticas tanto à imprensa quanto à literatura e à sociedade. Veremos ainda que apesar de a trilogia ser composta por romances com temáticas essencialmente românticas, Camilo não deixa de expressar sua face irônica ao apontar que os romances podem ser prejudiciais ao leitor quando lidos sem isenção, ou seja, quando se confunde ficção com realidade, motivo pelo qual Amaral enlouqueceu. O jornalista, por sua vez, representando o personagem que tem consciência sobre os males que a literatura pode provocar e consciente do papel da imprensa, é o único personagem – entre os principais – que consegue alcançar a felicidade, o que reforça sua importância e a de seu ofício na trilogia.

Onde está a Felicidade?

Embora classificada como uma “novela passionnal” (SARAIVA; LOPES, 2005, p. 782), *Onde está a Felicidade?* apresenta uma trama repleta de reviravoltas, que revela muito sobre a sociedade portuense, em que “Camilo nos transporta a um clima psicológico em que dominam as desgraças amorosas, os destinos cruéis, as vinganças terríveis e os remorsos que matam” (COELHO, 2001, p. 240).

O enredo se passa entre 1843 e 1851 e apresenta a história de Guilherme do Amaral, jovem rico do Porto, que, entediado com as mulheres de Beira Alta, conhece a costureira Augusta, de quem vira amante. Essa, pobre e moradora de Candal, apaixona-se pelo rico herdeiro, mas tem uma grande decepção quando esse a abandona para tentar casamento com sua prima Leonor, portuguesa criada na Bélgica. A trama termina com uma reviravolta na vida de Augusta, que encontra um baú com dinheiro, enterrado em sua casa, e torna-se baronesa, casando-se com o primo Francisco, a quem renegara anteriormente a favor do protagonista.

Na parte inicial do enredo, fica claro o viés negativo com que o autor aborda a temática da Literatura, ao retratá-la como uma Instituição que tem influência direta sobre os leitores. Na trama, o narrador conta que a perdição de Amaral em relação à sua vida deve-se à ida para Coimbra no início de sua juventude, onde teria sido desencaminhado pela Literatura. “Ele não tinha feito outra coisa senão ler livros franceses, acabando por perder toda a ilusão”

³ O protagonismo do personagem se restringe à “Introdução”, capítulo inicial de *Memórias de Guilherme do Amaral*.

(FRANÇA, 1993, p. 291). “A sua paixão predominante não era a caça, nem a pesca, nem os cavalos: era o romance” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 204). É nesse ponto que o narrador-autor desenvolve uma relação entre Guilherme do Amaral e o jornalista, já que ambos estão plenamente integrados ao mundo burguês, em que os romances cada vez mais aparecem como itens de consumo essenciais, a partir da massificação dessas obras e também do aumento do público leitor com a alfabetização. Por isso, Moizeis Sousa afirma que:

Além de protagonizarem o drama burguês, retratando a sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX, encenam as relações de consumo e produção da obra de arte, iluminando aspectos da relação literatura e sociedade, mundo do representado e os bastidores do mundo da representação, questões igualmente contemporâneas a esse período (SOUSA, 2009, p. 114).

Em *Onde está a Felicidade?*, essa nova relação que surge da produção literária como mercadoria para amplo consumo é representada pelo jornalista, que, segundo Sousa, como “peça fundamental para o desenrolar do livro, esse personagem tem por missão promover o debate da atuação do leitor e romancista no âmbito da literatura e consumo, subsequente às revoluções Industrial e Francesa” (SOUSA, 2009, p. 109). O pesquisador acrescenta que:

A partir das intervenções do jornalista, com quem o narrador goza de íntima comunhão, é possível depreender algumas das suas concepções referentes ao romance e/ou literatura. Em primeiro lugar, pontua que a atividade literária, contrariando o valor romântico da inspiração, é sinônimo de trabalho (SOUSA, 2009, p. 110).

O jornalista representa não só essa nova lógica do mercado que começava a emergir no século XIX com a burguesia, como também a classe de escritores e jornalistas deste período. No trecho a seguir, em que o jornalista está na casa de Guilherme do Amaral, vemos que, embora estivesse sempre no meio de uma elite, normalmente desocupada, mantinha seu compromisso com o folhetim diário: “vinha a propósito de serem onze horas da noite, e eu não ter escrito o folhetim de amanhã... Vou rabiscá-lo no teu escritório” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 304).

A crítica de Camilo a esse novo *status quo* é de que tanto a literatura quanto a imprensa permaneciam atreladas ao interesse burguês, sendo a burguesia a principal interessada em ler: “A burguesia era precisamente a classe que, diretamente interessada nestas questões e pela sua ilustração, comprava os jornais” (TENGARRINHA, 1989, p. 151). O seguinte trecho do romance mostra que a leitura representa um dos principais pontos de interesse do jornalista e do protagonista:

O jornalista concorria duas noites de cada semana, e respirava ali – dizia ele – o ar balsâmico da verdadeira poesia. Falando coisas de literatura com Guilherme, Augusta ouvia-os calada, mas dizia, nos olhos penetrantes, que os entendia (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 283).

A referência à leitura não se restringe, no entanto, somente ao jornalista e ao protagonista. As personagens Cecília Pedrosa, Margarida Carvalhosa e a própria Augusta também aparecem em cenas em que discutem literatura. Para Marco Duarte,

Estas referências aos hábitos de leitura das personagens não serviam apenas para ilustrar o seu grau cultural; muito mais do que isso, e contando com um jogo de referências, cuja chave os leitores (e sobretudo as leitoras) bem conheciam, ajudavam a construir o seu perfil psicológico, numa época em que se acreditava bastante, mais do que hoje, na influência da leitura na formação mental dos indivíduos (DUARTE, 2003, p. 13).

Outro ponto a destacar é que a referência de leitura para a maioria dos personagens é a literatura francesa, que, junto à inglesa, marca o movimento Romântico. Não é raro encontrar na trilogia da Felicidade citações a Chateaubriand, Eugène Sue, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Alphonse de Lamartine, entre outros. Nessa nova lógica de mercado, os romances franceses eram muito consumidos. Como citado, Alexandre Dumas representava muito bem esse novo *status quo*, já que produzia romances de forma “industrial”. Em Portugal, podemos dizer que Camilo é o principal representante dessa lógica, escrevendo um grande número de romances em um mesmo ano. Em 1862, por exemplo, foram sete os romances lançados, além de duas peças de teatros, e, em 1863, foram seis romances e dois livros de contos.

Se, por um lado, Camilo coloca em evidência os romances franceses como referência para justificar as atitudes dos personagens, sobretudo o protagonista – como já citado –; por outro, ele mesmo se apropria de uma série de características do modelo francês para compor seus romances, o que pode ser uma estratégia para vender, já que,

No pequeno mercado português ou brasileiro, era necessário oferecer os leitores tramas interessantes como as francesas, mas, ao mesmo tempo, suficientemente próximas das experiências cotidianas de brasileiros e portugueses para que estes, na hora decisiva da compra, preferissem um Camilo ou um Alencar, a um Eugênio Sue ou Alexandre Dumas (OLIVEIRA, P., 2008, p. 177-178).

Para Paulo Motta Oliveira, no entanto, Camilo consegue “mais do que uma simples reprodução de modelos e esquemas de romance francês. A sua obra subverte e questiona os próprios modelos de que se utiliza” (OLIVEIRA, P., 2012, p. 629).

Embora boa parte dos estudos críticos da obra de Camilo reconheça a influência balzaquiana, premissa que levaremos em consideração para esta análise, é necessário apontar que, para Paulo Motta Oliveira, a obra de Camilo tem mais afinidades com a de Alexandre Dumas do que com a de Balzac, apesar de reafirmar que a aproximação com o último “já havia sido tecida pelo próprio Camilo que, em seus livros, não deixaria de apontar proximidades e afastamentos entre ele e o autor francês” (OLIVEIRA, P., 2012 p. 614). O pesquisador afirma que Camilo e Balzac representam

duas formas diversas de construção literária. Enquanto o escritor francês, mesmo que seu narrador teça comentários e juízos de valor, jamais aparece como um

indivíduo que se situa entre o leitor e sua obra, o mesmo não ocorre com o autor de *Anátema* (OLIVEIRA, P., 2012, p. 622).

Além disso, acrescenta que:

essas obras estruturalmente são muito diversas. Na do autor português, se algo dá unidade a seus vários e diversos romances, não é uma ideia síntese, ou um plano estruturador. É uma voz que parece encarnar a do próprio romancista, e que vamos encontrando, de forma mais ou menos explícita, nos seus vários romances e ainda em textos que poderiam parecer memorialísticos, como *Memórias do Cárcere* e *No Bom Jesus do Monte* (OLIVEIRA, P., 2012, p. 623).

Já Marco Duarte destaca que *Onde está a Felicidade?* tem forte influência de Balzac, “tanto ao nível dos eixos temáticos, como ao dos processos estilístico-formais” (DUARTE, 2003, p. 14). Ana Luísa Oliveira concorda e reforça que “Camilo Castelo Branco é um desses apreciadores de Balzac. Como leitor assíduo, em seus escritos sempre se refere ao antecessor francês, seja por meio de alusões vagas e genéricas ou analogias muito precisas” (OLIVEIRA, A., 2013, p. 18).

Entre as influências de Balzac no romance em questão, destacamos a construção do jornalista. Alexandre Cabral (1967) reforça essa ideia, explicando que Aníbal Pinto de Castro abordou a influência balzaquiana em Camilo no livro *Balzac em Portugal* (1960). De acordo com Cabral, para Castro o jornalista de *Onde Está a Felicidade?* é “uma figura de recorte balzaquiana” (CASTRO *apud* CABRAL, 1967, p. 27),

O amigo de Guilherme do Amaral era um jornalista que, como Étienne Lousteau e os seus confrades [...] A possibilidade de influência ganha bastante firmeza, se nos lembrarmos de que nessa altura estavam bem presentes na memória de Camilo, as *Ilusões Perdidas*. E volta, três páginas adiante: “o jornalista amigo de Guilherme do Amaral é também uma figura balzaquiana e lida em Balzac [...] há, com efeito, no jornalista de Camilo, muito de Étienne Lousteau e dos seus camaradas de imprensa” (CABRAL, 1967, p. 27).

Étienne Lousteau é o personagem-escritor de *A Comédia Humana* (1842), que sonha com o sucesso profissional, mudando-se então para a capital francesa. Ao invés disso, torna-se um escriturário com muitas dívidas. Para Duarte,

Tal como Balzac na *Comédia Humana*, Camilo toma para matéria de ficção a sociedade do seu tempo e a vida real onde se movem personagens representantes de diversos estratos sociais e, conseqüentemente, com hábitos, comportamentos e linguagens próprios. Na novela, convivem lado a lado personagens tão distintas como a Ana do Moiro (tipo popular da vizinha metedeira), Guilherme do Amaral (romântico sedutor, rico e vaidoso), Cecília (menina romântica, lânguida e apaixonada), João Antunes da Mora (avarento miserável), o Barão de Carvalhosa (endinheirado, boçal e materialista) ou Genoveva (a velha criada, fiel e defensora de seus amos) (DUARTE, 2003, p. 15-16).

Seguindo o raciocínio de Duarte, podemos classificar o jornalista como o profissional das letras e da imprensa, misterioso, sentimental e também ambíguo, aspecto sobre o qual

abordaremos adiante. Enfatizando o aspecto profissional do jornalista, que Camilo também representa na obra, Duarte explica que:

A dignificação da atividade jornalística parece ser um eco da obra do romancista francês. Balzac defendeu-a largamente na segunda parte das *Ilusões Perdidas* e Camilo aproveitou-a, incluindo na galeria das suas personagens vários jornalistas, entre os quais o inominado amigo de Guilherme do Amaral (DUARTE, 2003, p. 18).

Nesse sentido, Camilo tenciona representar a profissão no romance, a partir do jornalista. No trecho seguinte, o personagem conta a Guilherme do Amaral um pouco sobre o que escreve: “Pois bem: eu tenho dito em poesia tudo isso e muitas outras coisas. Aconselho aos enjoados dos esplendores da sociedade, e dos seus amores sensuais, a cataplasma angélica duma rapariguinha patriarcal, toda pejo, toda acanhamento” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 254). Ainda durante a mesma conversa com o protagonista, o jornalista comenta: “Aquele de entre vós que se crê sábio, abrace a loucura para encontrar a sabedoria: são palavras de S. Paulo, que encontrei, e embuti hoje como pude no meu folhetim, em que falo de Catulo e Jeremias a propósito da Norma” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 256).

Os trechos acima mostram que se, por um lado, a burguesia era a classe que tinha acesso à leitura, seja pelos livros ou pelos jornais, por outro, o jornalista ou escritor que soubesse agradar essa classe por meio de seus textos conseguiria, por fim, estar no meio dela. Sendo assim, ao falar de amor e sentimentalismo, o poeta de *Onde está a Felicidade?* executa também o papel de escritor do movimento romântico, representando a geração do período em que se passa a obra.

Em *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Jacinto do Prado Coelho (2001) afirma que Camilo se dedicou intensamente à composição do personagem-jornalista, que, nas palavras atribuídas ao escritor, seria um personagem incisivo em suas ironias. Para Coelho, no entanto, o personagem mostra-se, no decorrer da trama, um sentimental:

O jornalista, em que o autor se desdobrou, como declarou mais tarde, e a quem atribui, pouco modestamente, “riqueza e nervo de pensamentos, crítica, sarcasmo, riso fulminante, ironias apimentadas, que faziam saltar a língua aos que lhas provavam, experiência comparada a preço de todas as quimeras”, revela-se, no decorrer da história, um sentimental, chegando a dizer que, no caso de Guilherme, casaria com Augusta, admirando-a e defendendo-a até ao fim (COELHO, 2001, p. 228).

O jornalista, no entanto, mostra-se também, à maneira de muitos dos personagens camilianos, ambíguo, já que nem sempre essa face sentimental prevalece. A ironia, o sarcasmo e até o sofrimento alheio como fonte de inspiração para suas poesias são recorrentes. Podemos dizer que essa ausência de maniqueísmo do personagem é, pois, uma maneira de humanizá-lo. Isso fica evidente no trecho a seguir, quando o poeta revela a Guilherme do Amaral que o sentimento por Cecília se modifica a cada três meses, e isso rende quarenta e oito poesias no ano, mostrando que seus poemas não são reflexos de sentimentos reais, como era defendido pelos poetas românticos, mas construções literárias:

O meu amor àquela mulher tem quatro estações em cada ano, e cada estação tem três meses. Amo-a em janeiro, fevereiro e março. Cada semana, escrevo-lhe uma poesia palpitante de ternura. No fim de três meses são doze poesias. Depois, abril, maio e junho, são para o ciúme: escrevo doze poesias enfurecidas, téticas, e incisivas como o rugido do chacal, ao qual roubaram a fêmea. Julho, agosto e setembro, escrevo doze poesias de ceticismo, estilo híbrido, despedaçador, lancinante, cáustico, enfim, um quírie de insultos contra as mulheres. Em outubro, novembro e dezembro, escrevo doze poesias de desalento, estilo lamuriante, pieguice brava, um adeus de Chatterton à vida, uma maldição de Gilbert à sociedade, uma coisa horrível que eu escrevo sempre depois do jantar, com o pesadelo de uma digestão laboriosíssima. No fim do ano de quarenta e oito semanas, tenho quarenta e oito poesias, que vendo a um editor por cinquenta moedas, o mínimo. Compreenderam-me agora? (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 217).

Em outro momento, é o sofrimento de Augusta – ao ser deixada por Guilherme – que inspira o poeta a escrever um folhetim em formato de prosa, com tom de elegia, ou seja, um poema melancólico, que geralmente é utilizado em funerais, e que, segundo o narrador, não agrada ao público:

O folhetim do dia seguinte àquele que a vira, foi uma elegia em prosa, um abstruso elevar-se para dores fantásticas, que ninguém teve coragem de ler até o final. Nesse dia escreveu dez páginas de um álbum, uma longa Meditação, que naturalmente fez adormecer a dona do dito álbum, que esperava qualquer coisa em linhas com letras maiúsculas no princípio, dedicada a ela, formosa senhora, a ser verdade o dito dos poetas seus conhecidos, com lábios de rubim, dentes de marfim, mãos de ágata, e pescoço de alabastro (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 350, grifo nosso).

Com efeito, denota-se a ambiguidade do poeta, já que não fica claro ao leitor se a elegia foi escrita como forma de compadecimento ao sofrimento de Augusta, de quem o jornalista se torna confidente, ou se a ideia de abordar a desgraça alheia serviu-lhe como inspiração, muito embora, neste caso, o narrador defenda a primeira hipótese:

O jornalista vinha eu dizendo que era uma bela alma. Sentir assim, doer-se tanto, admirar com tão patético entusiasmo o heroico infortúnio de Augusta, são virtudes mui raras no homem que, pela sua posição em contato com todas as desgraças, oriundas do vício, perde a sensibilidade, e chega a encará-las com a impavidez do cinismo.

Ele, não.

A imagem da costureira, idealizada como ele costumava idealizar a desgraça, não lhe esquecia um instante, a seu pesar (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 350, grifo nosso).

Por outro lado, este narrador – onisciente e intruso – também é ambíguo, uma vez que ora defende, ora critica o jornalista, colocando-o no rol da burguesia desonesta da sociedade do Porto. O tema é, inclusive, recorrente na novela camiliana. José-Augusto França (1993) conta que o folhetim *Que é o Porto?* provocou reações negativas de toda a sociedade portuense, por fazer duras críticas a ela: “Camilo atacava a sociedade nos seus fundamentos familiares; onze anos mais tarde, em nome destes mesmos fundamentos, a burguesia do Porto metê-lo-á na cadeia” (FRANÇA, 1993, p. 706)⁴.

⁴ Camilo Castelo Branco é preso nesta ocasião por ter cometido adultério com Ana Plácido, mulher com quem

Neste trecho, o narrador de *Onde está a Felicidade?* coloca o jornalista na categoria de “homem honesto”, após um diálogo em que ele destrata Cecília a favor de Augusta:

– V. Ex.^a não vale a costureira, ainda mesmo com o suplemento das minhas poesias, que são cento e quarenta e quatro.

Cecília, vermelha de cólera, voltou as costas ao jornalista, que, sentado numa pequena cadeira de pinho, ficou esboçando na areia uma cabeça com um enorme nariz. Depois foi pedir fogo ao marido de Cecília para acender um charuto. Tornou a sentar-se, e fez profundas considerações sociais, que publicou no folhetim do dia imediato, *com grave desfalque na sua já abalada reputação de homem honesto* (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 282, grifo nosso).

Já em outro trecho do romance, o narrador indiretamente categoriza o jornalista como corrupto: “O jornalista era um profeta. Os antigos videntes fê-los a santidade; a corrupção faz os profetas contemporâneos” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 273). A ironia presente no trecho é um recurso típico da novela camiliana, que

Toma como alvos o próprio autor e sua obra manifesta-se através de um diálogo que o narrador vai estabelecendo com o leitor, tecendo considerações sobre as várias personagens, fatos narrados, a sua ordenação ou até o estilo, veiculando, em muitos casos, uma crítica veementemente aos excessos românticos frequentes nas suas páginas (DUARTE, 2003, p. 35).

Por sua vez, quando defende o jornalista, o narrador afirma: “O jornalista era uma bela alma” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 350) e complementa:

Mártir da opinião pública, raros homens tenho conhecido que tanto como ele se pagassem do galardão da consciência. Menos ainda hei visto que tão legítimo e razoável desprezo tenham votado ao tão estúpido como infame júri que por aí o condenara, absolvendo infamíssimos virtuosos dos muitos e tantos, que por aí refervem, que eu desconfio que sejam um deles, leitor. Se o não és, e te julgas ofendido, deixas de ser mau para ser tolo. Como quiseses (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 350).

Ao defendê-lo, afirmando ser o poeta um “mártir da opinião pública”, o narrador está fazendo uma defesa da Imprensa. Dessa forma, Camilo, autor supremo da obra, representa toda a categoria por meio desse personagem, que teria sido julgado pela opinião pública, a qual podemos entender como sendo a própria burguesia, leitora dos livros. A defesa do personagem simboliza, portanto, a defesa da Imprensa, da qual – como vimos – o autor também fazia parte.

Cabe observar ainda que há um trecho do romance no qual Augusta envia uma carta ao jornalista, em que escreve: “É todo da literatura, e a mulher, que o amar, tem de sucumbir a tão poderosa rival” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 386). Independentemente de a literatura ser ou não a principal fonte de renda desse jornalista, fica claro que o ofício é a sua principal

ocupação, mas mais que isso: é também uma paixão. Saberemos somente em *Memórias de Guilherme do Amaral* que o jornalista, enfim, se decepcionará e abandonará a profissão.

Já o fato de o narrador também ser ambíguo reforça mais uma vez a tentativa de humanização dos personagens, mostrando que podem ser bons e ainda assim cometer erros ou fazer julgamentos. A ambiguidade reforça, por fim, a onipresença do escritor, que, com o paradoxo “sentimental” e “sarcástico”, “não pode, de maneira nenhuma, ser encarado simplesmente como um romântico” (REIS; PIRES, 1999, p. 217).

Por fim, devemos fazer uma última consideração a respeito do jornalista, já que, de todos os personagens do romance, é o único não nominado. De certa forma, poderíamos atribuir a escolha de Camilo de não dar nome ao poeta à criação de um personagem-tipo,

cuja identificação se dá, normalmente, por meio de determinada categoria social. A enfermeira, o pirata, o criminoso [...] Se a personagem é caracterizada a partir de uma categoria social e suas ações correspondem previsivelmente a tal categoria, confirmando os valores que socialmente lhe são atribuídos, estaremos diante de um personagem tipo (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 38).

Ocorre que se, de um lado, os discursos apresentados de forma direta e indireta reforçam o compromisso do jornalista com o ofício, por outro, o personagem apresenta certa densidade psicológica que não permite que o classifiquemos como personagem plana tipo. Em primeiro lugar, porque seu papel no romance não se limita somente ao exercício da profissão. Além de representar essa relação entre produção e consumo da imprensa e literatura, o jornalista exerce o papel de conselheiro dos protagonistas, com quem mantém longos diálogos. Além disso, o fato de ser ambíguo também denota uma maior complexidade, própria da condição humana e exposição de traços de sua personalidade. Se, no início do romance, é o melhor amigo de Guilherme do Amaral, ao final, está totalmente a favor de Augusta, chegando a enganar o protagonista afirmando que a costureira havia morrido, para tentar provocar-lhe rancor. “Não sei como foram seus últimos dias... Augusta, do anfiteatro anatômico, passou num cesto para o monturo da Santa Casa. Acabou o conto, Guilherme do Amaral. Agora... venha uma gargalhada” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 403). Também devemos levar em conta que, ao contrário de Amaral, o poeta assume o papel de escritor romântico, como citado, sem sê-lo em suas atitudes. Dessa maneira, Camilo parece rir da sociedade, que acredita que a realidade seja tal como aparece nos romances românticos. Assim, cria uma situação irônica e cômica, mostrando que o discurso e a prática nem sempre são correspondentes, e, portanto, a ficção e a realidade não devem ser confundidas.

Dessa maneira, concluímos que o fato de não ter atribuído um nome ao jornalista pode ser uma tentativa de representação da Imprensa e da Literatura, cujas relações de produção e consumo são expostas. Não podemos, no entanto, reduzir a participação do personagem a um único papel, relacionado ao ofício, já que, como visto, exerce importantes e decisivas atuações na trama.

Um Homem de Brios

A relação entre literatura, imprensa e burguesia torna-se mais evidente em *Um Homem de Brios*. Antes de iniciar a narrativa, o editor – neste ponto entendemos como o próprio Camilo, que ficcionaliza o papel de narrador-autor, inserindo-se na narrativa – lança luz sobre a questão da mercantilização da literatura. No prefácio, afirma que *Onde está a Felicidade?* não teria sido muito bem avaliado pela crítica e teria supostamente vendido apenas vinte exemplares. As atenções, de acordo com ele, estariam voltadas a Faustino Xavier de Novais, poeta que existiu na vida real e que também é citado no prefácio de *Coração, Cabeça e Estômago* (1862). Ironicamente, afirma que enquanto o poeta chegará à oitava edição dos versos, “eu não posso calcular qual dos meus descendentes, do século XXIII em diante, fará a segunda edição do meu romance” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 423). Assim, o editor deixa implícita a ideia de que, embora muitos almejem ser escritores, poucos têm talento: “Aí fica uma modesta confissão de que não são capazes todos. Chama-se a isto sacrificar o amor-próprio a bem definir a época em que vivemos, poetas, prosadores, e consumidores” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 422). Dessa forma, o autor reforça o aspecto burguês com que a literatura passa a ser tratada, uma vez que define o público não como leitor, mas como consumidor. Por outro lado, se Camilo impõe certa culpa a escritores sem talento, não deixa de criticar também a existência de uma crítica literária que pode deixar na obscuridade talentosos escritores, quando não conseguem agradar a esse grupo prestigiado:

Muitos talentos beneméritos hão-de passar ignorados antes que os quadros da vida, como ela é, substituam os garridos painéis vermelhos e amarelos que os belfurinhos literários penduram no cordel da recomendação jornalística, irrisoriamente chamada crítica literária (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 423).

Camilo pode estar se referindo a si próprio, já que foi neste mesmo ano (1856) que veio à tona o sucesso profissional. No entanto, o escritor também exerceu – não poucas vezes – o papel de crítico literário. Ao fim, o que concluímos é a existência de um homem das letras atento a todos os movimentos literários de seu tempo.

Sobre a faceta comercial de Camilo, Jacinto do Prado Coelho afirma:

Não é só em cartas a editores ou amigos que manifesta a faceta comercial do romancista: igualmente nos seus livros ela vem à tona: em prefácios e em digressões à margem da narrativa, Camilo refere-se ao número de leitores, que já encara, como hoje se faz em Sociologia da Literatura, sob a espécie de “consumidores”. [...] Os números são inexatos, exagerados para menos por ironia, pois o texto participa do estatuto do ficcional, mas nem por isso deixa de se comprovar o interesse com que o novelista observa a influência da crítica na venda de livros (COELHO, 2001, p. 62).

Na realidade, o romance *Onde está a Felicidade?* teve quatro edições pela editora Cruz Coutinho: a primeira em 1856, a segunda em 1860, a terceira em 1864 e a quarta em 1878. Para Duarte, “a regularidade das reedições comprova uma relativa aceitação pelo público

e contraria a modéstia (mais retórica do que sincera)” (DUARTE, 2003, p. 9). Fato é que *Onde está a Felicidade?* marca o reconhecimento do escritor para a longínqua e profícua carreira literária e ainda “uma significativa agitação no marasmo em que se encontrava a ficção nacional de meados de Oitocentos, apontando nessas duas dimensões para uma maior naturalidade do estilo” (DUARTE, 2003, p. 9). Nesse sentido, o escritor assume um papel importante no mercado literário, já que, embora os romances franceses continuassem a ser amplamente consumidos, é Camilo quem dissemina a produção nacional de romances em Portugal. Em sua tese de doutorado, Luciene Pavanelo explica que, se em Portugal Camilo é o responsável pela expansão da produção e consumo de romances, no Brasil, é o escritor Joaquim Manuel de Macedo quem alavanca a produção de romances nacionais:

De fato, a produção de romances no Brasil e em Portugal só se disseminou em meados do século XIX, após a entrada de Joaquim Manuel de Macedo e, posteriormente, de José de Alencar no mercado editorial brasileiro, e com a popularidade de Camilo Castelo Branco em Portugal, que pavimentou o caminho aberto por Garrett e Herculano (PAVANELO, 2013, p. 30).

Camilo torna-se então um dos principais escritores de seu tempo por motivos variados, dos quais elencamos dois: a criação de um estilo próprio, com a mescla de elementos sentimentais e sarcásticos, aliado à apropriação de características de outros romances românticos que já faziam sucesso, sobretudo na França e na Inglaterra, onde a burguesia ascendeu socialmente antes da portuguesa. Luciene Pavanelo reforça que “a ascensão do romance moderno [...] não foi um fenômeno homogêneo, e, como não poderia deixar de ser, deu-se de maneira diversa nos centros e nas periferias do capitalismo” (PAVANELO, 2013, p. 27). Naqueles países, o movimento romântico se inicia ainda no século XVIII, quando “a venda de livros atinge níveis relativamente grandes, a imprensa acompanha os eventos literários com a maior atenção, os salons⁵ são reabertos e celebram os heróis intelectuais do dia” (HAUSER, 2003, p. 686). Nesse sentido, atrelado ao movimento burguês, o romantismo “abolira para sempre as convenções do classicismo, a retórica e as presunções palaciano-aristocráticas, o estilo elevado e a linguagem refinada” (HAUSER, 2003, p. 676). Assim, com a ascensão da burguesia ao poder e as novas formas de produção, há “uma profunda consciência do significado da transformação do trabalho humano em mera mercadoria” (HAUSER, 2003, p. 707), o que atinge, portanto, a literatura, que logo deve ser popularizada para consumo dessa classe social. O sociólogo Arnold Hauser lembra ainda que, “mesmo em seus representantes conservadores, Wordsworth e Scott, o movimento inglês é, em certa medida, um movimento democrático que tem por objetivo a popularização da literatura” (HAUSER, 2003, p. 708).

Hauser explica que o aumento do número de leitores na Inglaterra ocorreu por etapas:

O número de leitores vinha crescendo constantemente na Inglaterra desde o início do século XVIII. Podemos distinguir três etapas nesse processo de

⁵ Hauser define os salons como locais de "reuniões regulares dos escritores, artistas e críticos com membros das classes superiores nas residências das aristocracias e da alta burguesia" (HAUSER, 2003, p. 689).

crescimento: a que começa por volta de 1710 com os novos periódicos e culmina nos romances de meados do século; o período do romance de aventuras pseudo-históricas, de 1770 a aproximadamente 1800; e o período moderno do romance romântico-naturalista que principia com Walter Scott. Cada um desses períodos gerou um considerável crescimento do público leitor. No primeiro, apenas um setor comparativamente pequeno da burguesia foi atraído para as belles-lettres seculares, pessoas que até então nunca tinham lido livros ou, na melhor das hipóteses, só tinham lido produções da literatura religiosa; no segundo, esse público foi ampliado por vastos segmentos da progressivamente próspera burguesia, sobretudo mulheres; no terceiro, elementos pertencentes em parte às camadas mais altas e em parte às camadas inferiores da burguesia, em busca de entretenimento e de instrução na novelística, somaram-se ao universo de leitores (HAUSER, 2003, p. 716).

Em Portugal, o movimento romântico se desenvolve no século XIX, em um momento no qual há um maior incentivo à leitura, com as:

democráticas leis sobre o ensino promulgadas a partir de 1832 (Decreto de 29 de Março, referendado por Palmela, estabelecendo a liberdade e a gratuidade do ensino), em 1835 (a célebre reforma da instrução primária de Rodrigo da Fonseca Magalhães) e, entre outras, as do setembrismo (especialmente nos domínios secundário e técnico) teriam provocado uma sensível redução do analfabetismo e elevação do nível médio da cultura (TENGARRINHA, 1989, p. 151).

Portugal vivenciou momentos de crise na produção de obras literárias e de periódicos, porque, ao longo do século XIX, houve períodos de restrição à liberdade de imprensa. No entanto, em 1856, quando o primeiro livro da trilogia é publicado, o país vivia a fase da Regeneração, sendo um período de estabilidade política e econômica, que proporcionou novamente um aumento no número de leitores. É neste cenário que Camilo, atento ao sucesso do primeiro romance da trilogia da Felicidade e ao mercado editorial, lança *Um Homem de Brios*, justificando a continuação como uma forma de atender aos leitores e assim “dizer o fim que tiveram a baronesa, o barão, o Amaral, o filho adotivo da costureira, a prima do Amaral, e o poeta” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 422). Ana Luísa Oliveira reforça que, para a segunda obra, Camilo “encontrava-se diante da complexa questão de conciliar, em um único romance, sua vertente de romancista social em uma narrativa que deveria se concluir de modo a agradar o Mercado Editorial da época, ou seja, de forma, ao menos aparentemente, passional” (OLIVEIRA, A., 2011, p. 4).

Ao escolher a loucura e a morte para o final de Guilherme do Amaral e Augusta, respectivamente, em *Um Homem de Brios*,

Camilo conclui seu romance de forma apenas, aparentemente, passional, pois a tragicidade do desfecho somente se deu, em primeiro lugar, porque mercadologicamente não poderia deixar de existir, segundo a advertência preliminar, e, uma vez imprescindível, ela foi advinda do orgulho de Guilherme do Amaral e não de seu amor. Um desenlace que, muito antes de afirmar a passionalidade, mostra que o amor é incompatível à sociedade portuguesa oitocentista, ambiente propício para o orgulho e a vaidade e infecundo para afeições abnegadas (OLIVEIRA, A., 2011, p. 5-6).

Resumidamente, o enredo de *Um Homem de Brios* mostra Augusta e Francisco – denominados Barão e Baronesa de Amares – ricos e casados, vivendo em Lisboa, e Guilherme do Amaral de volta ao país – depois de ter passado cinco anos no exterior – mais pobre e ainda solteiro, já que a prima Leonor engravidara de outro homem. Em Lisboa, o protagonista toma conhecimento da nova vida de Augusta e, arrependido, passa a procurá-la para reatarem. No entanto, como é impossível ficarem juntos, começam a padecer aos poucos até o clímax da narrativa, com o enlouquecimento de Amaral e, posteriormente, com a morte de Augusta. O jornalista, por sua vez, continua inominado e exercendo o papel de conselheiro dos protagonistas. É ele quem prevê que a reaproximação de ambos não proporcionará felicidade a nenhum. No final da trama, o literato decide se mudar para o Brasil. Para Jacinto do Prado Coelho: “Em *Um Homem de Brios*, não há, a bem dizer, ação: as duas personagens que já conhecíamos de *Onde Está a Felicidade?*, Guilherme e Augusta, sofrem dum amor impossível, porque Augusta é casada: ele enlouquece, ela morre; o resto são ‘cenas’, conversas, divagações” (COELHO, 2001, p. 240).

Se em *Onde está a Felicidade?*, Camilo procura desenvolver o olhar negativo para a literatura, em *Um Homem de Brios*, o autor terá esse mesmo olhar para a imprensa, representada pelo jornalista. Pelo trecho a seguir, notamos que Camilo retrata a Imprensa como uma Instituição fútil, atrelada aos interesses da elite e, por isso, pronta para descrever mesquinhas e futilidades nos periódicos, a exemplo dos bailes, os quais os jornalistas frequentam junto à sociedade nem sempre honesta. A cena se passa na casa do personagem Barão de Bouças:

O dono da casa, com a sua acostumada *afabilidade* (isto não é meu) andava *penhorando os seus hóspedes com as suas atenciosas maneiras* (também não é meu): são frases inventadas nesse baile, ao mesmo tempo, por oito jornalistas fecundos [...]

- Quem é a rainha do baile? – Perguntou o literato a um grupo de jornalistas.
- É a mais rica – respondeu um. – Por enquanto a mais rica é a D. Maria Carvalhosa; espera-se outra que a destrone.
- Quem é? – tornou o poeta.
- É uma órfã brasileira (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 486-487, grifo do autor).

Como vimos, tornou-se comum, no âmbito do Romantismo, que jornalistas frequentassem bailes ou salons, à medida que ganhavam prestígio. Embora o jornalismo tenha se modificado ao longo do tempo, alguns aspectos continuam – como é o caso do gênero jornalístico, de cunho opinativo, que chamamos hoje de Colunismo Social. Este gênero busca atualizar algum fato sobre a vida de pessoas com prestígio social na sociedade na qual o periódico está inserido. Para Pereira e Mesquita,

O colunismo pode ser considerado o gênero em que mais é livre a opinião jornalística sobre os fatos noticiosos. Nele, as informações são veiculadas, muitas vezes, com intuito de persuadir o leitor. A linguagem utilizada é repleta de adjetivos e ironias, críticas e elogios (PEREIRA; MESQUITA, 2012, p. 57).

O colunista social, por sua vez, normalmente é um jornalista, que, para obter as informações veiculadas, precisa conhecer as pessoas sobre quem vai escrever e frequentar os mesmos locais que elas. Sendo assim,

dispõe de artifícios particulares para selecionar os fatos e personagens a merecerem registro. Assim, alimentam a ambição narcísica dos que circulam na sociedade, prestando-se à manutenção dos modelos ideais de vida da cultura de massa, baseados no consumo, beleza e espetáculo (PEREIRA; MESQUITA, 2012, p. 59).

O jornalista da trilogia se revela, além de poeta e folhetinista, uma espécie de colunista social do seu tempo, o que fica claro, quando afirma a Guilherme do Amaral ainda em Lisboa que escreverá uma nota em jornais do Porto informando sobre sua volta à cidade:

“Acha-se felizmente entre os seus numerosos amigos portuenses o Excelentíssimo Senhor Guilherme do Amaral Tinoco de Albuquerque e Frias, distinto cavalheiro da Beira Alta, e mancebo de estimáveis qualidades. Sua Excelência volta dum viagem recreativa, e em toda a parte deu da terra, que se gloria de o chamar seu filho, uma alta ideia. O rico proprietário, depois de demorar-se entre os seus amigos alguns meses, vai à província ensaiar sistemas agrícolas que estudou, com a rara penetração que todos lhe conhecemos, na Bélgica e na Suíça. Podemos hoje retificar uma notícia que más informações propalaram a respeito de Sua Excelência. O Senhor Guilherme do Amaral não casou em Londres, como se disse”.

A redação, como vês, não tem nada original; e vesti-la de novas formas seria matar-lhe o efeito. Sobre este rascunho farei dez variantes, e, ao mesmo tempo, o jornalismo portuense levará o teu nome, com o prestígio antigo, a todas as casas que respeitam os teus velhos doze mil cruzados (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 431-432).

O jornalista cumpre o prometido e trata de desmentir os boatos de que Guilherme do Amaral havia se casado, aspecto que reforça o fato de que, embora estivesse alinhado a Augusta, não deixou de proteger o protagonista:

No dia imediato ao da chegada, cumpriu-se a promessa do poeta; *todos os jornais anunciaram a boa vinda do Excelentíssimo Senhor Guilherme do Amaral Tinoco de Albuquerque e Frias*.

A mocidade ilustre do Porto visitou-o; algumas senhoras enviaram-lhe os seus escudeiros com bilhetes; os maridos destas senhoras foram pessoalmente abraçar o ingrato, como eles diziam, que não tivera lá fora uma folha de papel em que desse aos bons amigos do Porto novas suas (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 466, grifo nosso).

O fato de todos os jornais anunciarem boas-vindas a Guilherme do Amaral reitera o aspecto de que o literato é, de fato, um jornalista influente naquela sociedade, e, sendo assim, transitava por todos os locais e esferas sociais existentes. Por outro lado, não podemos deixar de notar que a Imprensa parece ter certa influência na mesma sociedade, que tão bem recebe o protagonista depois da publicação da nota repleta de elogios. Nesse sentido, Camilo reforça

a crítica à sociedade do Porto quando o jornalista afirma que ficará encarregado de desmentir os boatos da falência de Amaral, e isso – de fato – é o que fará com que seja bem recebido: “– Isso esquece, contanto que tu proves à moral portuense que tens ainda doze mil cruzados de renda. Não caias na ingenuidade tola de dizeres que voltas meio arruinado. Eu encarrego-me de fazer publicar nos jornais esta local” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 431).

Se, de um lado, todos os jornais do Porto publicam a notícia da chegada do protagonista, de outro, a burguesia acompanha de perto a publicação e faz questão de visitá-lo, o que mostra que lê os jornais. Em relação à leitura, embora homens e mulheres burgueses sejam consumidores de jornais e romances, as mulheres são as principais leitoras, sobretudo de romances e folhetins da época, e, em *Um Homem de Brios*, quem faz essa representação é Augusta. O narrador deixa implícita a ideia de que a Baronesa de Amares é uma leitora voraz, quando afirma sobre o Barão de Amares: “Lastimava-se de não poder, por adiantamento em anos, aprender o que sua mulher aprendera em livros, únicos que ele imaginava seus rivais” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 445). Se, de um lado, é o romance o responsável pela infelicidade de Guilherme do Amaral e, por consequência, o de Augusta; por outro, indiretamente é a imprensa a responsável por desencadear a morte da protagonista.

Como afirmamos, Augusta – à semelhança de Teresa, de *Amor de Perdição* (1862) – começa a adoecer diante da impossibilidade de viver o amor romântico. Assim, a ex-costureira busca a redenção pela morte, que enfim é alcançada quando a tuberculose lhe acomete. Mas o fator que desencadeia seu fim é também a leitura:

Disse a Maria dos Anjos que pedisse os jornais, e lhe lesse alguma coisa. Na seção noticiosa, a amiga de Augusta pronunciou a palavra indicativa DEMÊNCIA, e continuou: *Consta de uma carta de Viseu que se acha ali em casa do Excelentíssimo Senhor *** em deplorável estado de loucura um cavalheiro muito conhecido e estimado em Lisboa...* Aqui, Maria dos Anjos susteve-se; mas o jornal fremia tremulando-lhe nas mãos. A baronesa tirou-lhe com veemente energia o jornal, e viu: *o senhor Guilherme do Amaral...*

E não leu mais. Entre o papel e os olhos dir-se-ia que descerra súbito a mortalha que lhe era enfim trazida pela mão do anjo da misericórdia (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 602, grifo do autor).

Não há resposta concreta sobre o motivo que levou Camilo a responsabilizar a leitura como culpada pelos danos provocados a esses personagens, sendo ele próprio um escritor. Contudo, os romances analisados por nós apontam que não se deve confundir ficção e realidade, pois quando essa relação passa a ser intrínseca, o final nunca é feliz. Talvez por isso, o jornalista tenha se salvado de um dos finais que tiveram os protagonistas, já que era o personagem consciente dos romances. No entanto, por que se mudar para o Brasil se tinha prestígio no Porto? A mudança, a qual chamaremos de fuga, pode ter sido uma resposta por não ter conseguido salvar os amigos que tanto admirava. Ademais, sendo uma “espécie de boêmio, que não tinha casa em parte alguma do mundo conhecido” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 565), o jornalista poderia buscar no Brasil um recomeço.

Memórias de Guilherme do Amaral

Ernesto Pinheiro. Eis o nome escolhido por Camilo Castelo Branco para representar o jornalista da trilogia da Felicidade em *Memórias de Guilherme do Amaral*. Se, nos dois primeiros romances, fica claro o papel de coadjuvante do jornalista, no terceiro, o autor confere a ele o merecido protagonismo ao relatar um pouco de sua história na “Introdução” da narrativa⁶. Essa história, no entanto, atravessa o Atlântico e se passa no Brasil, para onde o jornalista se muda após o enlouquecimento de Guilherme e a morte de Augusta. É o narrador de *Um Homem de Brios* que revela a ida de Pinheiro ao país: “O literato é escritor público no Brasil; e parece que em dois anos de trabalho não arranjou ainda o valor dum preto velho” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 603). É interessante a ideia implícita no trecho que o narrador busca passar: a de que a Imprensa no Brasil é uma Instituição bastante desvalorizada, pois o jornalista não ganharia o suficiente nem para comprar um escravo idoso – que seria mais barato do que um jovem.

Se, por um lado, nos dois primeiros romances, Ernesto Pinheiro mostra-se comprometido e, de certa forma, um aficionado pela literatura, por outro lado, o personagem também revela ter mudado, o que pode tê-lo levado primeiramente a buscar novos rumos no Brasil e, em segundo lugar, a ter se desiludido com a profissão, optando por abandoná-la. No trecho a seguir, de um diálogo entre o narrador-autor e Pinheiro após sua volta a Portugal, fica evidente esse desencanto:

– Conta-me a história do teu venturoso casamento – disse eu ao literato. – Conquistaste intelectualmente esta dama?
– Não – respondeu ele. – Minha mulher é uma sincera criatura, que diz sempre a verdade, e lisamente se mostra qual é. Os meus dotes literários não a moveriam mediocrementemente, porque, se há coisa refratária à ação do talento, é o coração da mulher. Nenhuma, que eu saiba, até à data de hoje, se apaixonou pelo gênio. Se alguma o disse, mentiu. O poeta inspirado, ou o prosador-poeta alguma vez terão conseguido levar de assalto as diamantinas muralhas dos corações de notáveis senhoras; seja assim. Mas o talento, nestas vitórias, não é princípio nem fim: é meramente um meio. *O poeta, o filósofo, o historiador, o romancista e o dramaturgo não conseguem fazer-se amar pelo seu nome, nem pelo prestígio dos seus triunfos literários* (CASTELO BRANCO, 1985, p. 334, grifo nosso).

O desencanto com a literatura está especialmente relacionado com o fato de o poeta não ter conseguido salvar seus fiéis amigos, Guilherme e Augusta, que indiretamente tiveram finais infelizes por conta dela, aspecto já abordado neste trabalho. No entanto, devemos apontar também como causa para a desilusão do poeta o fato de não ter obtido no Brasil o prestígio que possuía na sociedade portuense, tampouco dinheiro. Ao contrário: o narrador reforça que, no Brasil, Pinheiro vivia em situação de pobreza, como mostra o trecho seguinte:

⁶ No Brasil, o literato toma conhecimento da morte de Amaral por meio de um jornal do Porto. Ainda no país, casa-se com a brasileira Gabriela, com quem tem três filhos. Após dez anos vivendo em terras brasileiras, decide voltar a Portugal com a família, no entanto, sem exercer o ofício da escrita – seja como escritor ou jornalista –, o qual abandonara alguns anos antes, já no Brasil. Nem Pinheiro tampouco o narrador revelam a qual ofício o jornalista passa a se dedicar após o abandono do ofício anterior.

Ernesto Pinheiro chegou à capital do Brasil, e pediu gasalhado num jornal, onde já estava empregado um seu conhecido tão pobre como ele. Obteve do seu trabalho estipêndio que escassamente lhe abonada o pão do dia seguinte, se a doença o não levasse à porta do hospital.

O escritor, quase ignorado, porque seus escritos nem assinados eram, vivia numa trapeira, em que apenas cabia um pobre catre, e uma banca de trabalho (CASTELO BRANCO, 1985, p. 337).

Ainda durante o diálogo com o narrador, a desilusão com a literatura e a imprensa é novamente reforçada quando o jornalista afirma que está preparando os filhos para trabalharem com ofícios comerciais:

- Caixeiros! – interrompi eu. – Pois tu crias teus filhos para caixeiros!?
- Ou sapateiros, ou alfaiates, ou torneiros, se eles propenderem para as artes.
- É incrível!
- Incrível o quê?
- Tu, poeta, romancista, erudito, proíbes que teus filhos se sucedam na herança do grande nome que ainda podes ter em Portugal? Quem acreditará que tu, com tuas próprias mãos, abafes a vocação de teus filhos, e faças destas três crianças de olhos ardentes e testa espaçosa umas máquinas de ganhar dinheiro... (CASTELO BRANCO, 1985, p. 338).

A resposta que o jornalista dará ao narrador reforça o aspecto burguês retratado nos outros dois romances em relação ao dinheiro: embora ele não tenha sido a salvação de Augusta⁷, é um fator de extrema relevância para a sociedade. Se, por um lado, nos primeiros romances, o jornalista não é o personagem que melhor representa essa relação entre a sociedade e o dinheiro, já que nem casa possuía, neste terceiro romance, por outro lado, o personagem parece se render a essa lógica burguesa.

Ao moldar o jornalista, mudando sua forma de pensar em relação ao dinheiro e à literatura, Camilo, mais uma vez, procura reforçar algumas ideias: primeiramente de que o literato é um personagem redondo, ou seja, complexo; em segundo lugar, de que é difícil sobreviver somente com os ganhos da escrita. Ernesto Pinheiro, que tinha prestígio na sociedade portuense, atentou-se a isso somente quando passou dez anos no Brasil recebendo pouco pelo ofício.

Além do viés negativo em relação ao ofício da escrita por conta do baixo rendimento que proporciona, Camilo utiliza o personagem neste romance para reiterar a ideia presente nos outros dois: de que quando mal utilizada, pode representar um risco, ideia reforçada no corrente diálogo entre o narrador e o jornalista:

- Mas – atalhei eu –, se teus filhos não carecem de aviltar o talento para terem pão, dá-lhes um patrimônio de ciência em que eles, no futuro, encontrem tesouros de inocente satisfação de si próprios, e de gratidão a ti, que lhes ensinaste as maravilhas do mundo, defesas à ignorância.
- Palavreado! As letras, meu caro amigo, estragam aqueles mesmos que as amam

⁷ Quando Augusta encontra o baú com dinheiro no final de *Onde está a Felicidade?*, o narrador acredita que a personagem poderia enfim ser feliz. No entanto, em *Um Homem de Brios*, essa premissa é desmentida pelo próprio narrador, já que, embora rica, a Baronesa de Amares não conseguiria viver o amor romântico com Guilherme do Amaral, a quem atribuía a própria felicidade, já que havia se casado com o primo.

só pelo prazer que elas causam, e na independência do dinheiro ou glória podem dar. Queres um exemplo? Conheceste muito Guilherme do Amaral, aquele meu pobre Guilherme, que ficou doido em Belas, quando eu saí para o Brasil. *Aqui tens um desgraçado que a leitura desencaminhou do plácido e seguro itinerário que seus ignorantes avós tinham trilhado do berço à sepultura.*

– Foram os romances – tornei eu; – mas os romances não são a sabedoria que eu daria a meus filhos, se os tivesse. Nada de paradoxos, amigo Ernesto (CASTELO BRANCO, 1985, p. 339-340, grifo nosso).

O trecho também corrobora a ideia de que a desilusão do jornalista tem como causa principal os fins de Guilherme do Amaral e Augusta. Na parte final da “Introdução”, o jornalista entrega o diário de Guilherme do Amaral e outros escritos – que havia recebido do Barão de Amares – ao narrador do romance, que fica encarregado de escrever os romances que compõem a trilogia.

Diferentemente de *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, a narrativa de *Memórias de Guilherme do Amaral* é anacrônica, ou seja, apresenta a vida do protagonista antes dos acontecimentos dos dois primeiros livros, tendo um ponto de encontro no momento em que Guilherme conhece Augusta. No trecho a seguir das *Memórias*, o protagonista escreve uma carta a um amigo, relatando o encontro com a costureira:

Quantas vezes te disse eu que procurava um indivíduo nunca encontrado na espécie humana – a mulher cega aos clarões da fala iluminação do século, a mulher sem mácula, sem orgulho de sua pureza, sem desvanecimento de sua valia, por ignorar o que é e vale! Achei-a! Achei-a, chorando sobre o cadáver de sua pobre mãe! (CASTELO BRANCO, 1985, p. 404).

O romance apresenta ainda as memórias de Virgínia retratadas em um diário. A personagem, apaixonada por Amaral, é junto dele a protagonista das *Memórias*. Portanto, o foco narrativo continua sendo a vida sentimental do protagonista. De acordo com Franz, a opção pelo texto em formato epistolar fazia sucesso naquele momento, com “Camilo sempre pronto a entender e atender às demandas estéticas do público de seu tempo” (FRANZ, 2013, p. 111).

Além do tema do mórbido⁸ e de certo desencanto com o mundo, que reforçam o aspecto romântico do romance, *Memórias de Guilherme do Amaral* – assim como os outros dois romances da trilogia – também coloca em cena o tema da imprensa e da literatura, ou seja, do ofício da escrita, mas, desta vez, não somente pela voz do literato, mas também pela voz de Virgínia. Esse aspecto é interessante porque Camilo confere notoriedade a uma personagem feminina no papel de uma escritora em potencial, ao mesmo tempo que aborda a relação entre a literatura feita por mulheres e a sociedade. Sobre o assunto, Franz afirma:

a presença de Virgínia na trama serve para nos revelar, pela complexidade do

⁸ Neste romance, Virgínia – assim como Augusta em *Um Homem de Brios* – morre de tuberculose como causa física, mas de amor como causa emocional, por não poder viver o amor romântico com Guilherme do Amaral, já que o namoro não continua quando ele conhece a costureira. Quando Virgínia morre, Amaral tem um presságio de que enlouquecerá.

seu autorretrato, facetas da sua relação com o desilusório mundo das letras, com o agravante de que, na condição de mulher essas desilusões – que, no tom melodramático do discurso camiliano, são invariavelmente “desditosas” – são para ela ainda maiores (FRANZ, 2013, p. 117-118).

Nesse sentido, Virgínia revela-se culta, chegando até mesmo a admitir ter enviado escritos a um jornalista. Mas Amaral, menos culto e assíduo leitor de romances franceses, mostra-se enfadado com a pretendente e com tantas e detalhadas cartas que ela lhe escreve. Assim, o personagem envia uma carta a um amigo em que revela o incômodo em relação à Virgínia: “Não gostei, modestamente e desenfatuadamente te digo que não gostei! Tem muita Literatura, todos mo asseveram; mas quando me lembrei eu de requestar literatas?” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 358). Em outro momento, Amaral envia nova carta a este amigo, em que escreve:

A espiritual Virgínia obriga-me a bolear, brunir e arredondar o período. Escrevo-lhe, como quem faz manuscritos acadêmicos para serem impressos à custa da Real Academia das Ciências. Acho-me velho para amar, e novo para me deleitar com a boa disposição das vírgulas, e o irrepreensível da sintaxe (CASTELO BRANCO, 1985, p. 367).

Outro ponto importante em relação a Virgínia é que, se em *Um Homem de Brios* o narrador e o literato são os responsáveis pelas inúmeras reflexões que compõem o enredo, conferindo certa lentidão à diegese, em *Memórias de Guilherme do Amaral*, essas ponderações sobre a vida, o amor, o sentimentalismo e até mesmo sobre a morte, ficam a cargo da personagem feminina, por meio de suas cartas ou poesias. A citação seguinte, que apresenta o trecho de uma carta enviada a Amaral, evidencia essa ideia: “Amo as noites silenciosas, a lua pálida com seu disco de nuvens, a letargia do universo, a sua desnudez medonha”. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 372). Dessa forma, a personagem também acaba se tornando indiretamente uma das vítimas da literatura, uma vez que não consegue fazer com que Guilherme do Amaral a ame, tampouco consegue agradá-lo com seus escritos. Portanto,

Seu problema acaba por se revelar um problema de linguagem. Nisso se tem que, para além das desgraças do amor, as *Memórias de Guilherme do Amaral* – assim como partes das outras obras da trilogia – tratam das desgraças das letras e do drama vivenciado por quem marca o seu destino com elas (FRANZ, 2013, p. 122).

Para finalizar esta análise, abordaremos um importante aspecto do romance que relaciona a Imprensa com os personagens Virgínia, Amaral, Pinheiro e Augusta. Muito embora esta Instituição não exerça um papel tão ativo neste romance quanto nos demais da trilogia, cabe a ela estabelecer essa importante relação entre o trio protagonista além do jornalista. Como já afirmamos, é pelos jornais que Augusta toma conhecimento de que Guilherme enlouqueceu – o que a leva à morte. É também pelos jornais que Ernesto Pinheiro toma conhecimento de que Guilherme morreu, dois meses após chegar ao Brasil. Com relação à Virgínia, essa lógica é invertida, pois é Amaral quem fica sabendo de sua morte

pelos jornais. O narrador conta que Amaral foi um dia à cidade e encontrou Virgínia, já debilitada. “Dez dias depois, na correspondência que Amaral recebera do Porto ia um jornal, de que não era assinante. Na terceira página leu o seguinte: Necrolégio [...] Ontem, às cinco da tarde, voou a Deus a alma da Excelentíssima Senhora D. Virgínia Filomena de Almeida” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 409).

Portanto, a Imprensa é retratada na trilogia como uma Instituição de máxima importância para o desencadeamento dos pontos-chave da narrativa. Assim sendo, asseveramos que não é ao acaso que Camilo escolhe um jornalista como personagem-chave para o desenvolvimento do enredo, estabelecendo as demais relações entre a sociedade e a Imprensa.

Deste modo, concluímos que, com a morte de Virgínia, a trilogia da Felicidade revela-se, na verdade, uma trilogia da morte, já que este é o fim dos três protagonistas. O final, inclusive, típico da narrativa camiliana, é o mesmo do trio Simão, Teresa e Mariana, de *Amor de Perdição*. Cabe frisar que, por outro lado, o jornalista da trilogia – Ernesto Pinheiro – como reafirmaremos, é o personagem consciente de toda a diegese. Por isso, ao abandonar a literatura é salvo de ter o mesmo final dos outros personagens, e, ao contrário deles, encontra a felicidade. Já o final dos protagonistas pode nos parecer infeliz, mas fato é que se Camilo insistiu nessa fórmula é porque sabia que havia um público consumidor que ficaria satisfeito com ele. Não à toa a trilogia foi um sucesso de vendas, com “duas edições num ano, batendo, de longe, as quotas normais de escoamento das obras romanescas do Mestre” (CABRAL, 1966, p. 5).

Para Cabral, *Memórias de Guilherme do Amaral* encerrou a trilogia com êxito, por motivos que

não lhe descobrimos virtualidades que justifiquem tão marcada preferência, quer no tema, quer no tratamento literário. Temos de admitir que, independentemente do seu intrínseco valor estético, as *Memórias* ofereceriam ao bom burguês de meados do século um elemento insólito e apaixonante, porventura de ordem emotiva e sentimental, que escapará aos olhos desprevenidos do leitor moderno (CABRAL, 1966, p. 7).

Considerações finais

Como vimos, a trilogia da Felicidade é essencialmente composta por romances passionais, a partir do foco narrativo na vida sentimental do protagonista Guilherme do Amaral. Quando lida sem a preocupação de compreender as entrelinhas, pode nos parecer uma trilogia com romances românticos, pela temática e estética apresentadas. Contudo, diante da análise realizada neste trabalho, vimos que a crítica a esse movimento está presente – aspecto reforçado pela voz do jornalista e do narrador –, assim como a ironia e o humor. Temos em Guilherme do Amaral um herói byroniano⁹, que “pertence à categoria dos homens fatídicos, dotados dum encanto infernal” (COELHO, 2001, p. 224) e representante

⁹ Para Hauser, o herói byroniano “domina toda a literatura do século XIX [...] É rude e selvagem, mas de alta estirpe; suas feições são duras e impenetráveis, mas nobres e belas; dele emana o peculiar encanto a que nenhuma mulher pode resistir e a que todos os homens reagem com amizade ou hostilidade” (HAUSER, 2003, p. 712-713).

da burguesia consumidora de romances, que nem sempre consegue manter-se isenta diante da ficção, confundindo-a com a realidade, como faz. O jornalista, por sua vez, representa o profissional das letras, comprometido com o ofício e aliado da burguesia, que, em última instância, é a classe que mantém financeiramente esses profissionais. O abandono do ofício, retratado no último romance da trilogia, denota um viés negativo do autor para o exercício da escrita. De modo geral, com a representação do literato no romance, Camilo coloca em evidência a temática da literatura e da imprensa, mostrando sua percepção sobre o ofício do homem das letras, ao mesmo tempo que cria um narrador que tece uma série de críticas a setores diversos da sociedade além da própria Imprensa. Desta forma, reforça seu ponto de vista a respeito da produção e consumo de romances e jornais do período e promovendo, em última instância, uma literatura autorreflexiva.

Sobre a dubiedade de Camilo, havia uma razão essencialmente burguesa para tal: o escritor precisava atender às exigências das editoras para as quais trabalhava, buscando se adaptar ao estilo de cada uma. Portanto, escrever uma obra romântica em um momento em que o Romantismo está em alta pode ser uma estratégia para atingir os consumidores e o mercado editorial, sem, no entanto, deixar de imprimir a estética sarcástica que lhe é tão característica. Franchetti assevera que Camilo “não é um homem do século XVIII. Está submetido à prática da literatura como profissão e, portanto, condenado ao público que tem” (FRANCHETTI, 2003, p. 32).

É por este motivo que, embora a crítica literária o classifique como escritor do movimento Romântico, não podemos considerar que toda sua obra se resuma a essa estética. Ao longo de quarenta anos de profissão, Camilo não limitou suas obras a um único gênero, movimento ou estilo. Assim como Ernesto Pinheiro, também foi poeta, crítico e polêmico. Enfim, um escritor de muitas vertentes, completo, à frente e, por isso, além de seu tempo.

Agradecimentos

À Prof^a. Dr^a. Luciene Marie Pavanelo, orientadora de mestrado, por acreditar neste projeto desde a iniciação científica, auxiliar, indicar textos e contribuir para meu desenvolvimento na área.

Aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce), pela oportunidade de participar do Programa de Pós-Graduação e suporte oferecido aos discentes.

GRECO, L. F. The press and literature representation in the Trilogy of Happiness, by Camilo Castelo Branco. **Olho d'Água**. São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 80-108, 2021. ISSN 2177-3807.

Referências

- BAPTISTA, A. B. *Futilidade da novela: A Revolução Romanesca de Camilo Castelo Branco*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- CABRAL, A. Nota preliminar. In: CASTELO BRANCO, C. *Onde está a Felicidade?* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1965. p. 5-22.
- CABRAL, A. Nota preliminar. In: CASTELO BRANCO, C. *Memórias de Guilherme do Amaral*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1966. p. 5-26.
- CABRAL, A. Nota preliminar. In: CASTELO BRANCO, C. *Um Homem de Brios*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1967. p. 5-27.
- CASTELO BRANCO, C. Onde está a Felicidade?. In: CASTELO BRANCO, C. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão, 1983a. v. 2, p. 179-418.
- CASTELO BRANCO, C. Um Homem de Brios. In: CASTELO BRANCO, C. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão, 1983b. v. 2, p. 421-607.
- CASTELO BRANCO, C. Memórias de Guilherme do Amaral. In: CASTELO BRANCO, C. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão, 1985. v. 2, p. 332-465.
- CHORÃO, J. B. Nótulas sobre jornalismo literário no século XIX. *Estudos Camilianos: Camilo Castelo Branco – Jornalismo e Literatura no Século XIX*, Braga, n. 3, p. 13-18, 1993.
- COELHO, J. do P. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.
- DUARTE, M. P. N. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, C. *Onde está a Felicidade?* Porto: Edições Caixotim, 2003. p. 7-45.
- FRANÇA, J. A. *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizontes, 1993.
- FRANCHETTI, P. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, C. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 9-62.
- FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria Literária – Abordagens históricas e Tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: EDUEM, 2009. v. 1, p. 33-58.

FRANZ, M. Memórias de Guilherme do Amaral: A desdita das Letras e o Valor Estético da Epistolografia. *Revista Letras*, Curitiba, v. 87, p. 109-123, 2013.

HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARCONDES FILHO, C. *Comunicação e jornalismo: A Saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

OLIVEIRA, A. L. P. C. Camilo Castelo Branco: um autor em meio ao mercado editorial oitocentista. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC: Centro, Centros: Ética e Estética, 2011, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba, 2011. v. Único.

OLIVEIRA, A. L. P. C. *Honoré de Balzac e Camilo Castelo Branco: a crítica social oitocentista em perspectiva comparada*. 2013. Tese. (Doutorado em Letras – área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, P. M. A ascensão do romance em português: para além das histórias literárias nacionais. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, v. 10, p. 173-181, 2008.

OLIVEIRA, P. M. De modelos e afinidades: Balzac, Dumas e Camilo. In: REIS, C.; BERNARDE, J. A. C.; SANTANA, M. H. (org.). *Uma coisa na ordem das coisas: Estudos para Ofélia de Paiva Monteiro*. 1. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. v. 1, p. 613-630.

PAVANELO, L. M. *Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo: convergências na ascensão do romance nas periferias do capitalismo*. 2013. Tese (Doutorado em Letras – área de concentração: Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PENA, F. O jornalismo literário como gênero e conceito. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília. *Anais [...]*. Brasília: Intercom, 2006. p. 1-15.

PEREIRA, W. J. O.; MESQUITA, T. A contribuição da etnometodologia para análise do colonismo social. *Revista FAMECOS*, v. 19, p. 46-64, 2012.

REIS, C.; PIRES, M. da N. Camilo Castelo Branco e o romantismo português. In: REIS, C. (dir.). *História Crítica da Literatura Portuguesa: O Romantismo*. 2. ed. Lisboa: Verbo, 1999. v. 5, p. 211-230.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2005.

SOUSA, M. S. de. Camilo Castelo Branco e a formação do romance português. In: XXII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPLIP - *Memória, Trânsitos e Convergências*, 2009, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UFBA, 2009.

TENGARRINHA, J. M. *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1989.

Recebido em: 31 jan. 2021

Aceito em: 01 mar. 2021

A escritora e o exegeta: o conúbio sagrado em Osman Lins¹

ANA CECILIA AGUA DE MELO*

RESUMO: Este artigo pretende discutir *A rainha dos cárceres da Grécia*, de 1976, a última obra de ficção publicada pelo escritor pernambucano Osman Lins. Concebido na forma de diário, em que, à maneira borgiana, um professor de meia-idade se dedica a dissecar os manuscritos inéditos (um romance, a que faz referência o título *A rainha* [...]) de sua amante já falecida, o livro pode ser tomado como uma espécie de ponto privilegiado de observação de algumas das ideias de Osman sobre o ofício de escrever e a obra literária. A romancista e seu exegeta comporiam, fundidos, um retrato possível do escritor no contexto brasileiro da década de 1970. Uma obra contemporânea de Clarice Lispector, *A hora da estrela* (1978), e um manifesto de João Antônio, “Corpo a corpo com a vida” (1987), ajudam a iluminar esse retrato.

PALAVRAS-CHAVE: Década de 1970; Literatura brasileira; Osman Lins; Romance.

ABSTRACT: This article aims to discuss *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), Osman Lins’s last work of fiction. Written as a journal, in Jorge Luis Borges style, in which a middle-aged teacher tries to analyse his deceased lover’s manuscript (in fact, a novel entitled *A rainha dos cárceres da Grécia*), the book can provide a great vantage point on some of Osman’s conceptions about the craft of fiction and the literary work. The woman novelist and her exegete form, together, a portrait of the writer in the Brazilian context of the seventies. A contemporary work by Clarice Lispector, *A hora da estrela* (1978), and a manifest by João Antônio, “Corpo a corpo com a vida” (1987), help to illuminate such a portrait.

KEYWORDS: Brazilian literature; Novel; Osman Lins; The seventies.

¹ Este artigo pretende ser uma exploração em boa medida circunscrita ao texto, prévia a um confronto mais amplo de seus eventuais resultados com a fortuna crítica de Osman Lins, na qual se destacam os trabalhos de José Paulo Paes, Ana Luíza Andrade, Sandra Nitrini, Hugo Almeida, Regina Dalcastagnè, Ermelinda Maria Araújo Ferreira, entre outros.

* Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – 13083-970 – Campinas – SP – Brasil. E-mail: ceci_agua@hotmail.com

Diz-se que Clarice Lispector escreveu *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* simultaneamente. O primeiro veio a lume pouco antes da morte da autora, em 1977. O segundo teve que esperar um pouco, tornando-se obra póstuma. No campo das possibilidades, não faria mal cogitar que o câncer que acometeu Clarice poderia não ter existido. Se tivesse sido assim, que mais teria ela escrito? Um tal jogo seria infinito. Emily Brontë poderia não ter morrido de tuberculose logo depois de concluir *O morro dos ventos uivantes*. Não fossem os pulmões doentes, Emily teria se tornado autora de uma dezena de romances? Em retrospecto, os eventos de uma vida, em toda a sua casualidade, se afiguram como um destino, são fatais, como um mito. O artista que se exaure na criação, morrendo para viver na obra, é um mito. Além de Clarice e Emily, Torquato Neto, com seu suicídio, Mário Faustino, morto precocissimamente em desastre de avião, são outros alimentos desse mito da obra tão intensa quanto é breve a vida, da vida que só dura o tempo necessário para que a obra se faça. É da natureza dos mitos persistir, sedutores como são.

Nas vésperas do aparecimento de *A hora da estrela*, no ano de 1976, outro escritor brasileiro então já consagrado, Osman Lins, lançava *A rainha dos cárceres da Grécia*, romance em forma de diário, um sofisticado artifício borgiano. O diarista fictício é um professor secundário de história natural (ele faz questão do anacronismo do nome da disciplina) que cultivava privadamente um amor fervoroso pelas letras. Por volta dos cinquenta anos, solitário, sem filhos, o grande encontro de sua vida está no passado: por alguns anos dividiu seu apartamento paulistano com a amante, Julia Marquezim Enone, autora de um romance único e inédito, intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia*. Morta a mulher na crística idade de 33 anos, vitimada por um brutal atropelamento por caminhão, resta ao professor a vida incomensurável de um manuscrito. *A rainha dos cárceres da Grécia*, o romance de Osman Lins, se desenvolve como uma tentativa de crítica literária caseira de *A rainha dos cárceres da Grécia*, o romance de Julia Marquezim Enone.

A falecida, companheira do diarista fictício e por essa via personagem de Osman Lins, compõe uma imagem de escritor (no caso, escritora) tão *sui generis* quanto típica e mítica. Julia é da estirpe dos malditos, graças à morte precoce e muito mais. Seu texto inédito circula na forma de 65 cópias mimeografadas (“numa obsoleta máquina a álcool” (LINS, 1977a, p. 3), ressalta o narrador). Os originais estão em poder de obscuros e indóceis parentes, o que torna remota a possibilidade de uma publicação póstuma. A clandestinidade não foi um desejo da autora. Ela procurou editor para seu livro, e recebeu recusas. A morte repentina colheu uma mulher sem meios próprios de sustento. Não por outra razão a recifense Julia estava aninhada no apartamento paulistano do amante. Naquele endereço, nasceu o improvável livro, espécie de filho do casal de pernambucanos radicados em São Paulo. Como se verá, Julia Marquezim Enone era a todos os títulos possíveis uma *outsider*.

O diarista não se furta a entremear, à decifração do texto, um esboço da biografia da companheira. Trata-se de uma história de vida cuja tônica é a precariedade, a irregularidade e o insólito. Julia teria sido um dos muitos filhos de um “projeto desmedido”. Ainda com os “peitos fortes cheirando a bonecas” (LINS, 1977a, p. 59), Adelaide desvia a rota do pretendente da irmã mais velha, se casa e tem duas dúzias de descendentes, entre os quais

a futura escritora Julia que, segundo o narrador, teria ideias definidas sobre o assombroso empreendimento materno:

Nisso tudo – no modo como a jovem quase analfabeta e sem experiência mundana soube impor-se a um homem que se voltava noutra direção, e na espécie de ritmo implacável com que viria a gerar vinte e quatro filhos, nenhum dos quais morto na infância –, reconhecia minha amiga [...] uma expressão de genialidade, algo fora das medidas e que remove tudo para cumprir-se. Ainda: a coragem de ousar e a disposição incansável para levar a termo um projeto desmedido (LINS, 1977a, p. 61).

“Ritmo implacável”, “genialidade”, “coragem de ousar”, “disposição incansável” e “projeto desmedido” são expressões-chave do modo como Osman Lins compreendia a aventura do criador literário. Com pouco risco de exagero, diríamos que o “exorbitante desígnio” que logo em seguida resume tudo isso quase sugere a implacabilidade de um semideus. Julia herda a exorbitância da mãe, sublimando a geração desmedida de filhos na criação de um único texto-cosmos.

A menina Julia segue um percurso insólito: apaixonou-se aos onze anos por Heleno e se casa aos quinze. Com cerca de dezoito anos, rompe com o marido e retoma os estudos na Escola Normal. Engravidada de um irmão do noivo da irmã, tem a criança contra a vontade da família e, ao ser afastada da filha recém-nascida (uma criança com retardo mental, como se verá), tem o primeiro surto a motivar sua internação num hospício. O diarista-narrador jamais nomeia uma doença mental, de modo que as estadas no hospício soam antes como tentativas de cercear o ímpeto transbordante da moça votada a se tornar escritora. Conduzida de volta à casa pelo pai, Julia tem um encontro decisivo com a história, com a grande história. No dia 1º de maio de 1956, o ônibus em que viajam pai e filha é interrompido por uma manifestação das Ligas Camponesas. O encontro parece ter um valor iniciático: ela se forma na Escola Normal, gasta o tempo em leituras e passa a atuar, clandestinamente, como escriba dos sindicatos rurais. Novas peripécias conduzem a uma última noite fortuita com Heleno e a uma outra gravidez. Seguem-se a expulsão da casa paterna, outra internação no hospício e o aborto que deixa Julia estéril. Ao fim do segundo período como interna, ela tem suas duas experiências mais regulares no mundo do trabalho: é professora primária no interior e depois funcionária concursada do INPS, mas abandona o cargo. Sempre sustentando a promessa de escrever, vaga numa espécie de franciscanismo por Recife e Olinda e ganha a estima, ainda que temperada de incredulidade, dos círculos intelectuais pernambucanos. De mãos vazias, encontra o professor de história natural, ao abrigo de quem enfim escreverá seu livro, ou seja, atingirá a meta de sua existência.

O narrador evoca a amante como mulher que “sempre est[eve] em viagem para uma região misteriosa, invisível e sem mapa” (LINS, 1977a, p. 7), “frágil em quase tudo, menos na determinação de não render-se, [...] desbravando o seu caminho tortuoso e indecifrável [...] já avançando entretanto na minha direção e do seu livro” (LINS, 1977a, p. 112). Não há como negar que a linguagem tem uma nota religiosa: a escritora é uma peregrina; os incidentes de sua vida são fortuitos e caóticos só na aparência, pois seu sentido profundo

é um desígnio, a consumação do encontro amoroso e do livro. A morte precoce arremata os contornos de uma quase hagiografia. Nas últimas páginas, o vocabulário é inequívoco: “termo da peregrinação” e “sacrifício” (LINS, 1977a, p. 214-215). Como costuma caber aos santos, a morte de Julia é tão absurda quanto necessária. A aniquilação de um corpo forte e jovem – o desperdício, em linguagem coloquial – tem um acento gozoso de completamento da obra, da missão.

Não se trata de fazer ironia, mas de observar como Osman Lins cerca sua personagem de ressonâncias religiosas. É provável que ele endossasse essa afirmação. O sagrado não era estranho a suas investigações. Nesse *A rainha dos cárceres da Grécia*, pelo menos, os vestígios são evidentes. A vida de Julia Marquezim Enone¹, como a de qualquer santa ou santo, não prescinde de datas. Como vimos, em 1956, as Ligas Camponesas literalmente atravessam seu caminho. Em 1969, já vivendo ao lado do narrador, ela inicia a escrita do romance. Em 1972, ela o conclui, vindo a morrer meses depois. Desnecessário ressaltar que a consumação de sua obra, à semelhança de Cristo, lhe toma os três anos finais de vida.

Numa entrada do diário em que registra uma visita ao cemitério no Dia de Finados, o narrador se refere às datas gravadas no túmulo. O arco da vida de J. M. E. – de 1940 a 1973 – corresponde a um período da história brasileira, cujos marcos o texto ressalta com suficiente explicitude. O ano de 1956, com suas Ligas Camponesas, corresponde ao albor do projeto nacional-popular que culminaria na presidência de Jango. J. M. E. é professora primária entre 1961 e 1962 e é desligada do serviço público em 1967. Seus anos de vida ativa, a partir da adolescência, recobrem o pré e o pós-64. Não é de pouca importância que essas datas tenham eco na biografia de Osman Lins, ele próprio, aliás um pernambucano radicado em São Paulo como sua personagem-escritora. Sua primeira obra, *O visitante*, é de 1955, e *Avalovara*, que ele apresentou como o cume de seus esforços (no que foi acompanhado pela crítica), é de 1973. Está claro que a jovem e estranha mulher, autora obscura de livro único, é imagem refratada do escritor maduro e consagrado, que se realizara no conto, no romance, no ensaio e na dramaturgia.

J. M. E. quintessencia a imagem do escritor como ser de exceção, em desafio ao mundo. Filha de uma mulher quase analfabeta e de um lavrador que terminou seus dias relativamente bem-posto, “ocupando no Recife sobrado com seis quartos”, Julia, ela própria, não tinha classe social; era, também sob esse ponto de vista, uma mulher inclassificável: “Difícil interrogar alguém que amamos e que, aos vinte anos, coisa impensável na classe média, à qual na verdade ela não pertencia (pertenceria a alguma?), mas de norma entre as mulheres do povo, carregue uma biografia de meio século ou mais” (LINS, 1977a, p. 133). Era impossível defini-la numa classe, mas suas solidariedades eram evidentes. Se o desfile dos lavradores “escuros, descarnados, rotos, sujos” como que manifesta um destino político e literário, este já vinha se fazendo palpável desde sempre. O casamento precocíssimo, o aborto, a violência do pai que lhe tira a filha recém-nascida e mais tarde a expulsa de casa, do marido que lhe rouba a bolsa, as permanentes pobreza e dificuldade de se manter num emprego regular fazem de Julia alguém que incorpora, exponencialmente, a condição popular. Sobre

¹ N. E. A partir daqui, o nome desta personagem será indicado por J. M. E.

a sequência de eventos que a deixou estéril – uma relação sexual num reencontro casual com o marido de quem estava afastada, o furto de sua bolsa por parte deste, a expulsão de casa pelo pai, uma internação e o aborto aos dois meses de gestação – o narrador comenta: “O corpo é uma história: a de seu próprio curso” (LINS, 1977a, p. 114). Quer dizer, Julia incorpora, assimila em seu corpo, os traumas que se costuma associar às mulheres outrora chamadas de desvalidas. A “biografia retorcida”, ao mesmo tempo que assinala J. M. E. como ser de exceção, a aproxima dos lugares-comuns das mulheres do povo, isto é, faz com que visite as estações dolorosas a que a simples posição de classe definida pela origem familiar a deixaria alheia. Amparada pelo professor, ela concebe a protagonista de seu romance, Maria de França, alienada mental, operária, empregada doméstica, tramando a partir do que sentiu na própria pele.

Pioneiramente, José Paulo Paes discutiu a filiação gideana de *A rainha dos cárceres da Grécia*, promovendo uma leitura em paralelo com *Les Faux Monneyeurs*². Estamos no território da *mise en abîme*, dos espelhamentos e sobretudo da consagração de Osman Lins como investigador e recriador de procedimentos narrativos. Com efeito, a fortuna crítica mais acatada, por exemplo os estudos da professora Sandra Nitrini, destaca o trio de obras publicado entre as décadas de 1960 e 70 (*Nove, novena* e *Avalovara* precedem *A rainha* [...]) como o das “narrativas e romances inovadores”, pulo do gato para o qual o autor teria se preparado exercitando a mão na “forma tradicional”, com *O visitante*, *Os gestos* e *O fiel e a pedra* (NITRINI, 2010, p. 22-39). Saliente-se que a incorporação da metalinguagem à ficção, o que chamamos no começo de “artifícios borgianos”, veio de par com a atividade docente e ensaística. Está claro que as considerações sobre o espaço em *A rainha dos cárceres da Grécia* dialogam com a tese universitária *Lima Barreto e o espaço romanescos*. Em tempo: a redação dos dois trabalhos bem pode ter sido paralela. A tese foi defendida em 1973 e se transformou em livro em 75, apenas um ano antes da publicação de *A rainha* [...]. Há diálogo e também conflito, visto que Osman Lins se apresentava como um escritor pouco dócil às noções de criação e obra literária então veiculadas pela universidade (e não só por ela), embora tenha estado dentro dela, ainda que por períodos limitados, em seus estágios como professor e candidato a doutor.

As considerações acima pretendem desembocar no seguinte: o escritor de ficção inovadora, mergulhado nos meandros da metalinguagem e criador de uma poética pessoal, fruto da imaginação aliada ao empenho de investigador, é também, na altura de *A rainha* [...], um escritor brasileiro em plena década de 1970, às voltas com a repressão política e com as exigências do mercado editorial, do público, da universidade. No romance, não só J. M. E. é representada como um ser na contracorrente, vivendo à margem e morrendo inédita. Também o narrador aparece na figura de um homem de letras deslocado. É professor, mas de ensino secundário, de história natural, não de literatura, condição que assume orgulhosamente

² Segundo informa a professora Sandra Nitrini, o poeta, tradutor e crítico José Paulo Paes deu um curso de pós-graduação no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP versando sobre *A rainha dos cárceres da Grécia* (NITRINI, 2010). Paes também é autor de um significativo ensaio sobre a obra, a que adiante se fará referência (PAES, 2004).

ao mesmo tempo que transita pela cultura universitária, pela moderna teoria literária. Se tais saberes se manifestam como causa de incômodo, produzindo a queixa de que os ares podem estar em vias de deixar de ser respiráveis (pelo menos para certa estirpe de leitor), nem por isso são menos determinantes. Assim, J. M. E. e o professor, seu herdeiro espiritual mas não legal, dado que o manuscrito, materialmente falando, está em poder de emaranhadas e hostis conexões familiares, os dois, na verdade, são refrações do escritor Osman Lins, de impasses dele e de todo criador literário naquela quadra da vida brasileira.

Se Osman Lins está entre os escritores do “nosso tempo”³, por que não lembrar, a propósito de *A rainha* [...], de outra ficção em *mise en abîme*, aparecida um ano, pouco mais ou menos, depois? Estamos falando de *A hora da estrela*, evocada já na abertura deste artigo⁴. Clarice Lispector inventa um escritor, um homem letrado, às voltas com a urgência de contar a história de uma personagem de condição humílima. Se Julia Marquezim Enone tem sua Maria de França, Rodrigo S. M. tem Macabéa. Se Osman Lins se refrata no professor-narrador e em J. M. E., ficcionista para quem a personagem Maria de França incorpora o fato duro da pobreza e da marginalidade, sem deixar de ser máscara dela própria e de sua condição de escritora, Clarice se refrata em Rodrigo S. M. e Macabéa, esta, fato duro e também nova máscara de seres espalhados por tantos romances e contos. Enquanto em *A hora da estrela* a “história banal” da moça nordestina vai saindo aos arrancos, como se o narrador se forçasse a contá-la, a elegância borgiana da metalinguagem em *A rainha dos cárceres da Grécia* vai cedendo à atmosfera alucinatória e à fusão do leitor antes analítico, ainda que amoroso, com o mundo ficcional de Maria de França.

Curiosamente, nas duas obras há a troca de gênero: uma mulher, Clarice, inventa um escritor; um homem, Osman, inventa uma escritora. Ambos os escritores ficcionais, no entanto, estão às voltas com o desafio de dar vida, no papel, a uma mulher de condição humilde. A década de 1970, via de regra mencionada, em retrospecto, como a da ficção sob a égide do romance-reportagem, embora tenha havido mais, muito mais, foi sem dúvida um momento de pressões e cobranças para os escritores. Tais constrangimentos deixaram vestígios tanto em *A hora da estrela* como em *A rainha* [...]. E intersecções se fazem notar. Em registro bem mais irônico, quase mordaz, Clarice também toca na dificuldade de transpor o abismo entre o escritor e o *popular* de que ele ambiciona falar, ou até que pretende deixar falar. J. M. E., já se viu, se despreza de uma indefinida classe média rumo a uma deslizante semi-indigência, que inclui o “ar de romeira” com que vaga usando vestidos de segunda mão, temporadas em que vive a rotina de uma irmã de caridade, a falta de domicílio próprio e de fontes de renda regulares. Nesse estado de *simpatia* com a pobreza, anda por entre “a gente

³ Entre os anos de 1970 e 1980, a editora Ática, dentro da importante Coleção Nosso Tempo, publicou dezenas de contemporâneos de Osman Lins, como Moacyr Scliar e Luís Vilela.

⁴ As virtualidades de um contraponto com *A hora da estrela* já estão registradas na fortuna crítica de Osman Lins. Ermelinda Ferreira, por exemplo, cogita que, assim como o nome Macabéa remete aos bíblicos Macabeus, a desvalida Maria de França tem uma contraface aurática na medida em que seu nome, como se esclarece, foi emprestado a uma poetisa francesa do século XII: “Assim ocorre com o nome ‘Maria de França’, como legenda da personagem nordestina. Presa ao destino de ser uma entre tantas, criatura destituída do mínimo necessário à dignidade humana, ela ‘revida o olhar’ e revela a sua aura por meio desse nome evocador de uma distância poética. Como a ‘Macabéa’, de Clarice Lispector” (FERREIRA, 2005, p. 144).

do serviço pesado, ou das ocupações transitórias, ou sem meio algum de vida – carregadores de frete, mercadores ambulantes, mendigos, prostitutas, ciganos, cantadores de feira” (LINS, 1977a, p. 189) como quem está entre iguais, ou como se estivesse entre iguais. Marginal embora, o despertar da consciência política, a convivência com os livros e o desejo de escrever a separaram dos demais. Por seu turno, Rodrigo S. M. declara: “Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro, porque senão eu me cobriria de lepra” (LISPECTOR, 1978, p. 48). É palpável que o narrador de *A hora da estrela* usa de ironia (isto é, de duplicidade) ao visitar o *topos* de que o escritor deve *sentir com* suas criaturas. O registro grave de Osman Lins é um dos dados da distância entre as duas obras, a qual convém manter em vista⁵.

Em 1975, como posfácio ao livro de “contos-reportagem” *Malhação do Judas carioca*, João Antônio publicou o manifesto “Corpo a corpo com a vida”. O que se pretende, retomando esse texto do autor paulista para fertilizar a leitura de *A rainha* [...], logo depois de chamar Clarice Lispector à cena, é lançar um olhar retrospectivo para os ficcionistas dos anos 1970 e arredores que descarte a delimitação de setores e antes enxergue um amplo campo em que o(s) escritor(es) e suas figurações em textos ficcionais eram atravessados por questões comuns, ainda que elaboradas segundo o temperamento de cada artista. Quando João Antônio declara – ao que parece cedendo pouco espaço à ironia e às dúvidas sobre si próprio – que “*Malagueta, Perus e Bacanaço* é, talvez, mais sinuca que literatura” ele faz da simpatia de que falávamos há pouco profissão de fé. Como Horace McCoy (norte-americano lembrado pelo contista de *Abraçado ao meu rancor*), como Julia Marquezim Enone (lembramos nós), o escritor não pode ter lugar no “estabelecimento”, mas, querendo subsistir, é sucessivamente “juiz de concursos de dança, pugilista substituto, colhedor de frutas, garçom, guarda-costas de um chefe político” (ANTÔNIO, 1987, p. 320). Só pontos de vista (lugares sociais) desqualificados qualificam o escritor para o “levantamento de realidades brasileiras”: tal é a proposta, ou a cobrança, de João Antônio. Ora, o empenho com que o diarista-narrador de *A rainha* [...] registra o desamparo material da escritora em embrião, alvo das atenções admirativas mas um tanto condescendentes e incrédulas da intelectualidade estabelecida, demonstra que tal profissão de fé no corpo a corpo com a vida – ao nível superlativo do “bandido falando de bandidos” – também estava no espírito de Osman Lins.

É curioso. O professor de história natural – cujo nome não dá a conhecer – também aspira à posição de autor publicado, dado que cogita buscar editor para sua análise/depoimento sobre o romance inédito de Julia Marquezim Enone. Mas, ao invés do estudo coesamente estruturado, escolhe a forma do diário, que autoriza todas as heterogeneidades e discontinuidades possíveis. Há entradas que são de fato trechos de análise literária; outras são registros do cotidiano, como o de uma pequena viagem feita ao lado da sobrinha, Alcmena; outras ainda – muitas – são transcrições ou comentários de reportagens de jornal, revista ou tevê, além de fragmentos “dos papéis de J. M. E.”, em que ouvimos a personagem.

⁵ Um reparo: O tom grave de *A rainha dos cárceres da Grécia* também não está alheio à duplicidade e à ironia. É o que lembra José Paulo Paes, para quem a “intempestiva e extravagante erudição” do professor de história natural tem um “pendor satírico-paródico” (PAES, 2004, p. 299).

Nesse mosaico, a voz de Julia, nos manuscritos esparsos que deixou, parece corroborar a versão que seu amante e exegeta está inclinado a dar. Logo nas primeiras páginas, Osman Lins, borgianamente, cria uma carta de Julia a Hermilo Borba Filho, uma figura real fora das páginas de *A rainha* [...], dramaturgo e romancista pernambucano que foi, aliás, grande amigo e correspondente de Osman. Lemos, logo no começo, em entrada datada de 6 de maio de 1974:

Ouçamos [...], entre reveladora e sibilina, a voz da romancista: “Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem. E depois? Depois, será a África. Como escreveu o nosso Rimbaud, enterrarei ‘minha imaginação e minhas lembranças’ e rumarei ‘para o porto da miséria’” (Carta de 6-1-70 ao escritor Hermilo Borba Filho) (LINS, 1977a, p. 3).

“Entre reveladora e sibilina”, ou seja, grave, solene como o professor, Julia declara que escreve um livro, o livro, primeiro e último. Professora primária, ofício que na verdade mal chegou a exercer, sem meios, dependente de amparo, “disponível”, enfim, como resume o professor, ela tem a empáfia de invocar “o nosso Rimbaud” escorada tão só no sentimento de predestinação e no carisma pessoal com que persuade seus interlocutores de sua condição de ser à parte. Rimbaud, Cristo, cuja aura sobrepaira sempre, são mitos de que a personagem se vale para moldar sua história, o seu mito, de acordo com o qual os anos no apartamento paulistano servem à fatalidade da conjunção erótica e sagrada com o professor, de que nascerá o filho, o livro. Representando o escritor sob o disfarce de uma mulher aurática, que *gera* um texto como se este fosse uma criança sagrada e secreta, Osman Lins expõe a noção de uma literatura apartada do mundo e ao mesmo tempo vulnerável a seus traumas, um infinito que nasce do finito, como Cristo nascido de Maria. Desse modo, se Osman Lins não foi alheio ao chamado ao “levantamento de realidades brasileiras”, levado a cabo de dentro, por quem estivesse de fora do poder, sustentava, sem ironia, a coexistência de outro nível, onde cabe o que se conhece sob os nomes de eterno e de cósmico.

Em “Corpo a corpo com a vida” João Antônio faz uma aposta alta, a de que a prosa de ficção poderia incorporar e potencializar a reportagem. *Malhação do Judas carioca*, o livro, tem inclusive uma seção intitulada “Conto-reportagem”, que traz um único texto, “Cais”, em meio a várias outras experiências em registro semelhante. Diante da urgência da realidade (lembramos que uma reportagem de *Realidade*, revista hoje considerada um marco do jornalismo brasileiro, comparece numa das notas de rodapé de *A rainha* [...]), João Antônio avançava a proposta de “uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles” (ANTÔNIO, 1987, p. 318). Não se pense que Osman ou Clarice não tivessem o que dizer sobre tal urgência. Em *A hora da estrela*, o narrador promete que não vai demorar a fazer o seu “registro”, “pois já não aguento a pressão dos fatos” (LISPECTOR, 1978, p. 29). Páginas antes, lemos a célebre passagem: “E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir” (LISPECTOR, 1978, p. 21). Ora, não é que quase ouvimos uma conversa de Clarice com seu amigo João Antônio? Os fatos ou a literatura? A sinuca ou a

literatura? É claro que uma e outro sabiam que tal alternativa não existia, que só dispunham da literatura (já que eram escritores) para tocar no que lhes interessava. Mas talvez intuissem que estavam fadados a, paradoxalmente, se aproximar da realidade através daquilo que, sendo representação, só podia ser distância. Fatos não se entregam, não se mostram simplesmente. Noção cara à crônica policial, *os fatos* já embute representações.

Pobres protagonizam narrativas sob a forma de *fait-divers*, relatos de suas mazelas nos cadernos de cotidiano dos jornais. Osman Lins, à sua maneira, ilumina esse discurso jornalístico sobre a miséria ao fazer com que o professor, de quando em quando, escolha preencher o mosaico do diário com fragmentos de reportagens. Do mesmo modo, há recortes de jornal entre os papéis deixados por J. M. E.. E mais, *A rainha* [...] embute uma discussão sobre o destino da informação jornalística no texto literário, discussão que, no conjunto, chega a soar interessantamente contraditória. Depois de já ter feito o que denomina um “resumo do enredo”, o professor dedica uma entrada de seu diário para se perguntar sobre “o lado vil da literatura”, isto é, o tema. Bom, a escolha do atributo “vil” e o reconhecimento da irremediável “pobreza” do resumo do enredo já definem uma tomada de posição, que, aliás, coincidiria com certo senso comum crítico acerca da natureza do literário: um romance é uma organização de palavras, sua estrutura sobrepõe a história contada ou o assunto ou tema em questão. O texto não é pretexto; antes, o tema é pretexto para a criação do texto. Tal afirmação parece placidamente assente, mas não para o professor, que reconhece: “Outra [era] a concepção de Julia Marquezim Enone” (LINS, 1977a, p. 57). As expressões-chave dessa concepção parecem ser “comprometimento com as coisas nomeadas, e não só com a nomeação das coisas” e “acuidade ao circunstancial” (LINS, 1977a, p. 58). E aí vemos, mais uma vez, como Osman Lins não estava alheio ao desafio lançado pelo altissonante manifesto de João Antônio, embora roçasse pela contradição ao elaborar o problema. “Guardemo-nos, porém, amigos, da transcendência e das suas seduções” (LINS, 1977a, p. 58), o professor exorta, porque a história de Maria de França, a protagonista de J. M. E., é pequena. Nessa altura, o narrador parece ecoar o Rodrigo S. M. de Clarice, para quem a de Macabéa é uma “história exterior e explícita” (LISPECTOR, 1978, p. 17). Assim também seria o périplo de Maria de França, não fossem a romancista e seu exegeta ciosos daquele infinito aninhado no finito. A história é ínfima, mas dentro dela cabe a ordem do universo; sua autora não perde de vista o circunstancial, mas profetiza para si, e cumpre, uma trajetória digna de um Cristo. Haverá tempo para esmiuçar um pouquinho mais essa possível contradição.

Nosso alvo aqui é ver com alguma clareza qual escritor sai representado de *A rainha dos cárceres da Grécia*, que Osman Lins publicou em 1976 e viria a ser sua última obra de ficção, dado que um câncer cortou o fio da vida do autor em 1978, deixando a meio a escrita de *Uma cabeça levada em triunfo*. Retomando, temos que *A rainha* [...] representa o criador de prosa de ficção como uma mulher, uma mulher jovem, morta num desastre brutal, acidente que se segue como um desfecho à *conclusão* da obra, o livro-filho único⁶. Filho nascido da conjunção

⁶ Segundo Sandra Nitrini, os “elos poéticos entre a palavra e a mulher” são um “dos traços característicos da ficção inovadora de Osman Lins” (NITRINI, 2010, p. 53). Esse traço foi esmiuçado no complexo estudo de Ermelinda Maria Araújo Ferreira, *Cabeças compostas*, elaborado a partir do contraponto com questões das artes visuais.

da jovem votada à escrita com o professor secundário, amante, amador das letras, protetor e futuro exegeta. Julia Marquezim Enone (note-se que a autora é nomeada, ao contrário do exegeta) morreu deixando a obra inédita, embora tenha iniciado a busca por editor. Se sua morte, como sugere o percurso crístico muito claramente marcado, é parte do desígnio da vida-obra, concluímos que o ineditismo integra o mito, como o casamento aos quinze anos, o encontro com as Ligas Camponesas etc. Com efeito, o professor descrê de franquear o acesso do público ao romance de Julia. Circulam cópias grosseiramente mimeografadas, ao passo que os originais estão em poder de vagos e dispersos parentes que não querem e não podem compreender do que se trata, e mesmo repudiam o que quer que o texto se revele ser. Desesperançado de enfrentar a lei que resguarda os direitos da família sobre a herança, vale dizer, sobre o manuscrito, o professor empreende escrever um estudo sobre o livro inédito de Julia, estudo a ser eventualmente publicado. Nesses termos, o ensaio-diário funcionaria como manifestação parcial e indireta, para o mundo, do que teria sido o romance *A rainha dos cárceres da Grécia*. Fragmentário, analítico, hesitante, o texto que temos sob os olhos quer falar de uma plenitude ausente (os manuscritos originais).

Caberia, nesta altura, lembrar que Julia fica grávida pela primeira vez em consequência do envolvimento com um irmão do noivo de sua irmã, ele próprio também noivo e às vésperas do casamento. Quando o bebê nasce, o rapaz, então já casado, “denuncia a menina [a filha recém-nascida] como espúria” (LINS, 1977a, p. 132). Vale a pena atentar no significado da palavra “espúrio(a)”. No Houaiss, a primeira acepção é “não genuíno, suposto, hipotético”. Depois vêm ilegítimo, bastardo, adulterado. Espúria é também a obra cuja autoria alegada não corresponde à verdadeira. Assim, nesse adjetivo se confundem as noções de obra e de filho, à semelhança do que se verifica no título *A rainha dos cárceres da Grécia*, romance de J. M. E. e “filho” nascido do encontro amoroso com o futuro exegeta. Ambos os “filhos”, a menina com retardamento mental e o manuscrito, estão enleados na tutela dos parentes, liame social e legal este sim “espúrio” sob o ponto de vista da genuinidade artística de Julia.

Os constrangimentos da lei e da propriedade são um nó indesejável sem prejuízo da potência mística do manuscrito. Criança sagrada, *A rainha dos cárceres da Grécia*, o texto de Julia, é também encarnação transfigurada da mulher morta. Se o caminhão, em plena avenida Paulista, esmaga o corpo “negligente e desamparado”, o manuscrito, completo (o professor afiança que o romance de sua amada é texto concluído e revisto), é “mundo” onde, em estranhas crises de cegueira, o professor caminha “entre carnal e verbal” (LINS, 1977a,

Análises dedicadas a aspectos de *Avalovara* predominam no livro, com o amparo de referências a contos de *Nove, novena* e a *A rainha* [...]. Na leitura proposta por Ermelinda, “as mulheres [...] são explicitamente comparadas e confundidas com o espaço narrativo. Mas o que constituem com os seus corpos, o que oferecem na vastidão mágica e mítica de suas carnes nada mais é do que o espaço do próprio verbo [...]” (FERREIRA, 2005, p. 26-27). No entanto, diferentemente do ângulo privilegiado neste artigo, Ermelinda destaca como, em *A rainha* [...], a escrita de Julia e a fala de sua personagem, Maria de França, são submetidas a uma tentativa de controle levada a cabo por um homem, o professor de história natural (FERREIRA, 2005). Construindo uma analogia com as iluminuras, a autora identifica um jogo entre um princípio masculino, o discurso, e outro, feminino, o ornamento, imagem à margem, não raro cômica e grotesca. Dentro desse enquadramento, o espírito analítico do professor polariza com a fala delirante de Maria de França, embora não se deva desconsiderar, acrescentamos, que a mulher escritora, Julia Marquezim Enone, tem reconhecida a sua assombrosa inteligência criadora (FERREIRA, 2005).

p. 28). Em passagens como essa, Osman Lins parece aderir à noção religiosa segundo a qual as Obras Completas são “corpo de glória”, eternizado e incorruptível, do Autor. É o que se lê em *As palavras*, que Jean-Paul Sartre publicou em 1964. Com muita autoironia, Sartre apresenta tal noção como resíduo civilizacional cuja ultrapassagem, rumo a uma experiência verdadeiramente secular da atividade literária, é árdua. *Grosso modo*, a Obra encadernada, votada à posteridade, corpo de glória, isto é, expurgado da instabilidade e da perecibilidade da matéria, em sua fixidez, é vida mortificada, atualidade sacrificada ao eterno. Quando assume que a precariedade está na obra ao mesmo título que na vida, o artista abre mão do corpo incorruptível, apto a atravessar os séculos, conquistando para seus escritos a vida multiforme, cambiante, contraditória e reescrevível de tudo que, marcado por tempo e lugar, é mortal. Evidentemente, não se quer tomar o pensamento de Sartre como norma em relação à qual Osman Lins estaria em déficit. Trata-se apenas de lembrar uma das revisões a que a noção sacralizante de texto literário já foi submetida, uma, aliás, de não pouca influência na geração do escritor pernambucano. O sagrado é componente ativo do texto em questão, mas não vige absoluto. Tomando, como convém, respeitosa distância da mundividência osmaniana, perguntamos: Há alargamento de vistas? Contradição?

Prossigamos: o encontro entre J. M. E. e o professor equivale ao conúbio, realizado aquém da plenitude, entre criadora e exegeta. Ela e ele escrevem textos separados, em tempos diferentes; ela morre antes, deixando-o impossibilitado de fazer o corpo de glória da amante morta vir efetivamente à luz. Na entrada correspondente ao dia 28 de outubro, o professor explicita que tal lacuna entre obra e interpretação, figurada como distância entre os amantes, é signo do “demônio das separações” sob cujo império viveria a arte da atualidade. Se, como ele começa dizendo, poesia é síntese, o estudo analítico nem por tornar de rigor a desmontagem deveria ser menos nostálgico da unidade. Essa é outra maneira de dizer que o professor é guiado por um anseio de fundo religioso mesmo se se lança à rotina modernamente consagrada da análise. Em seguida, lemos uma breve descrição do que seria, se irrecuperável não fosse, essa unidade:

Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo, como se não houvesse Julia Marquezim Enone e *A rainha dos cárceres da Grécia*, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia (LINS, 1977a, p. 47-48).

Ironia e brincadeira abissal. Tal obra não corresponde ao livro que temos em mãos, *A rainha dos cárceres da Grécia*, publicado em 1976 pela hoje extinta Edições Melhoramentos? Assim, o romance “que finge ser a sua própria análise” é drible da cisão entre narradores e leitores, criação e inteligência. Como todos, esse drible não é mais que ultrapassagem momentânea, um vislumbre de unidade, visto que as mesmas 218 páginas que celebram o encontro possível apontam para a defasagem, no tempo, entre escrita e leitura, ou entre uma escrita e outra, que nunca alcançam se sobrepor.

O fundo da referida nostalgia não é apenas religioso. Como se disse, Osman Lins,

tendo passado por experiências como professor de literatura brasileira em curso de Letras e como autor de tese acadêmica, tornou públicos, por meio de artigos publicados em jornais, a partir de meados da década de 1960, seus incômodos com as práticas então correntes de ensino e de crítica de literatura. A parte mais significativa dessa militância está enfeitada no volume *Do ideal e da glória* (1977). Em textos como “Reflexões sob um quadro-negro” e “O outro lado do quadro”, escritos no auge da onda estruturalista, o ficcionista se insurge contra a gula – docente e discente – diante do banquete de teorias e teóricos, gula acompanhada da renitente subnutrição no que dizia respeito à razão de ser do estudo da literatura: romances, contos e poemas, sobretudo daqueles que comporiam um repertório mínimo de clássicos da língua portuguesa. Trocando em miúdos, com o risco de simplificar um pouco, o prestígio de Barthes, Todorov, Greimas crescia na razão direta do despreparo de todos para saber o que fazer com José Lins do Rego e Cecília Meireles.

Tal diagnóstico queixoso transparece em *A rainha* [...] ⁷. Logo nas primeiras páginas, o diarista diz que, embora distante das hostes da teoria literária, priva da amizade de um professor da PUC, segundo quem seu estudo sobre o romance de J. M. E. tem boas chances de encontrar editor, pois os leitores andariam muito mais seduzidos por estudos críticos sobre textos literários do que por textos literários em si mesmos. Sob essa luz, a estratégia de *A rainha* [...] aparece como uma espécie de antídoto, imperfeito, já se vê, posto que submetido aos males do tempo, contra a obliteração do que se poderia identificar, talvez, como uma experiência originária de doação e escuta de narrativas. Se Osman, ao longo da vida, tinha sido funcionário do Banco do Brasil, ficcionista, professor de literatura, crítico universitário, polemista, intelectual empenhado em discutir os problemas de sua região e de seu país, bem mais tarde, já com obra realizada, encenou, com a heterogeneidade permitida pela forma do diário (“espelho partido”, na expressão de outro escritor brasileiro, Marques Rebelo) e através da dupla persona – a romancista e seu intérprete – o embate do que não seriam simples facetas de um artista talentoso, antes manifestações das crises e das dificuldades do ofício da escrita no Brasil dos anos 1970.

Mas ainda pouco falamos a respeito do que se diz da escrita da persona romancista, Julia Marquezim Enone. O professor começa por afiançar que, “contrariando deliberadamente o mais difundido e respeitado dogma da ficção moderna”, no romance de sua amada há fatos e enredo (LINS, 1977a, p. 9). A fórmula “as banais aventuras da heroína” é muito próxima à das “fracas aventuras”, com que se sai Clarice, como já vimos. Não se trata de casualidade. Desde o século XIX, a vida das mulheres pobres se transpõe literariamente na chave do melodrama. Osman e Clarice não estiveram alheios a isso. “História lacrimogênica de cordel” é um dos treze títulos possíveis de *A hora da estrela*. O diarista, por seu turno, anota logo que começa a registrar a progressão do enredo de *A rainha* [...]: “vemos delinear-se como num melodrama a prostituição precoce” (LINS, 1977a, p. 14). Com efeito, o melodrama encena as desditas da moça pobre que caminha, ou é empurrada, aos safanões, a poucos passos ou já além da degradação sexual que, pesando como um carimbo sobre ela e a respectiva família,

⁷ Os vínculos entre *A rainha* [...] e as preocupações expressas nos artigos de *Do ideal e da glória* ganham bastante destaque no ensaio de José Paulo Paes (2004).

estreita as saídas sociais honrosas. A própria vida de Julia, sob esse aspecto, tem inequívocos lances melodramáticos, como o casamento precoce, o filho irregular, a expulsão da casa do pai. Quanto à sua heroína, Maria de França (narradora-protagonista, diga-se), trata-se de um produto do êxodo rural numa capital nordestina, mais ou menos em meados da década de 1960. Morto o pai, Maria muda-se com a mãe e vários irmãos para o Recife, onde cumpre a trajetória previsível de uma menina nas suas circunstâncias: aos dez anos se torna empregada doméstica; pouco mais tarde, ensaia estabelecer-se como operária numa fábrica de tecidos, mas logo é demitida e retoma a lida nas casas de família. Episódios traumáticos fazem eclodir a doença mental latente desde a infância. Numa das internações em hospital psiquiátrico, ouve da possibilidade de obter uma pensão temporária, através da qual ficaria ao abrigo dos solavancos da rotina de empregada doméstica. Assim, o fio condutor de *A rainha* [...], o romance de J. M. E., seria a via-crúcis de Maria de França pelos corredores do INPS, na busca, desde logo fadada ao fracasso, para conseguir o benefício. Com Dudu, atleta de uma equipe de futebol de ínfima importância, Maria forma uma débil parceria amorosa, um tanto à maneira de Macabéa e Olímpico. A interrupção inconclusiva da peregrinação pela burocracia, ao fim do romance, são favas contadas.

Esta visita a Osman Lins, ladeado por Clarice Lispector e João Antônio, nos deixa a desconfiança de que há que saber lidar com *fatós* quando o assunto é a vida das classes dominadas. Sim, os três autores rondam esse ponto, em declarações explícitas, mas todos estaremos de acordo quanto à dificuldade de elaborar o que haveria de particularmente *factual* na pobreza. Podemos entrever uma resposta em *A rainha* [...]. Numa passagem, o professor associa o assunto escolhido por J. M. E. ao flagelo da seca que desafiou Graciliano Ramos. É nessa altura que lemos sobre o já referido “comprometimento com a coisa nomeada”, a que se atribui o mesmo peso que ao compromisso com a palavra. Quando essa coisa constitui violência, privação, depauperamento físico e psíquico teríamos uma vivência traumática de que não se pode ou não se deve abusar com palavras. Talvez seja algo próximo disso que o professor expressa quando diz, com o favor da indecisão sintática: “Os que fogem da seca [...] são [...] são os que fogem da seca, mas por muito que sejam e evoquem e detonem, são os que fogem da seca e disto não podem fugir” (LINS, 1977a, p. 58). Tal intranscendência não vai sem problemas, nunca. Pelo muito que evocam e detonam quando transpostas para o papel, por efeito do ingovernável poder evocador e detonador da linguagem, as personagens humildes ganham uma plasticidade no entanto posta em xeque pelos contornos, pelos limites, dos referentes (“a coisa nomeada”).

O desequilíbrio é sempre instável. Poucas páginas adiante, o jogo de forças se altera na voz do professor. Ele conclui que, sob o disfarce da representação naturalista, a doença mental da protagonista de J. M. E. é um artifício que permite à autora “explorar a seu modo certas áreas do romance visadas pela investigação contemporânea” (LINS, 1977a, p. 70). A loucura, condição entre todas desdenhosa de marcos cartesianos, é veículo para a ficcionista se entregar a experiências nos domínios do tempo e do espaço romanescos sem ostentar sua perícia. O escritor representado na personagem Julia Marquezim Enone é artista que “empenha-se em dissimular os seus achados” (LINS, 1977a, p. 9), compondo textos tão abissais

quanto discretos, cuja demanda, ao leitor, é a de uma convivência prolongada e revestida de ânimo decifratório. A “cadeia ininterrupta de fatos” – no romance de Julia, os percalços de Maria de França em luta com o sistema previdenciário – seria assim instrumento da modéstia do artista, que finge ser adepto da “literatura de denúncia” para fazer passar, como quem passa um contrabando, suas inquirições estéticas. Chegados a esse ponto, nos vemos tentados a sugerir que a “acuidade ao circunstancial”, dado que “os que fogem da seca são os que fogem da seca”, serve, paradoxalmente, à potencialização do poder metafórico do texto.

Não será demasiado repetir que não se trata de fazer cobranças a escritores, usando esta ou aquela métrica, mas de notar esses núcleos de irresolução como constitutivos da obra e do retrato possível de escritor que se quer flagrar. Voltando à imagem do espelho partido, temos que o diário, feito de retomadas, descontinuidades, adendos, correções, reformulações, notas desligadas do conjunto, alude justamente à não unicidade: os fragmentos de texto, pontos sucessivos no longo fio dos dias, jungidos à data que encabeça cada nova entrada, não podem se fundir num tecido único. Para experimentar outra imagem: *A rainha* [...] não é rio caudaloso, mas rede de veredas. Com o importante senão de que tal rendilhado quer dar testemunho de um’*A rainha* [...] primeira (o romance de Julia) em que “acuidade ao circunstancial”, inteligência construtiva e demandas transcendentais estariam quimericamente atadas.

Em vários momentos *A rainha* [...] é estritamente documental. Ciente de que se trata de um ensaio fingido à Borges, em que o logro está sempre à espreita, o leitor hesita em tomar pelo valor de face livros e artigos citados, reportagens jornalísticas etc. Algumas brincadeiras são transparentes, como a atribuição à “linguista Dora Paulo Paes” de artigo, saído em revista da Associação Médica de Campinas, sobre os pontos de contato entre a estilística das bulas papais e das bulas de calmantes. O diarista declara, noutro ponto, que não aspira ao crédito do público. Mas há referências que resistem bem à checagem. Na entrada correspondente ao dia 8 de setembro, registra-se matéria da revista *Veja* (datada de 4/09/74) que traz diagnóstico do recém-empossado presidente do INPS, Reinhold Stephanes, sobre a burocracia do órgão. Para nos certificar de que pisamos no território do documento, não precisaríamos de mais do que a Wikipedia. Consta que Reinhold Stephanes presidiu o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) de 1974 a 1979, durante o governo Ernesto Geisel. Cabe lembrar: *A rainha* [...] é um diário ficcional “datado” de 1974 e 1975. Em 1976, quando o livro foi lançado, uma das graças do jogo era que o leitor reconheceria vários dos eventos e *fait-divers* referidos – “Ah, eu lembro dessa frase do Stephanes” deve ter sido uma reação não incomum –, no que tomaria o romance também como crônica da atualidade. A perplexidade do presidente do INPS pontua as páginas, em declarações extraídas de *Veja*, *Jornal da Tarde*, *O Estado de São Paulo*. Do mesmo modo, a determinada altura o diarista registra um caso lido na página policial do *Diário Popular*: um grupo de menores infratores é posto dentro de um ônibus e abandonado, sem roupas, num matagal na cidade de Camanducaia, em Minas Gerais. A intervalos, o professor vai registrando os desdobramentos do caso, ao sabor das notas na imprensa, que não tardam a minguar, até o previsível desfecho: a impunidade dos policiais que perpetraram a brutalidade.

As ponderações de Reinhold Stephanes sobre o órgão sob sua responsabilidade comparecem por motivos óbvios: a personagem de J. M. E. se debate em busca de uma pensão temporária por doença mental. Já a punição privada aplicada aos meninos no ônibus para Camanducaia reitera a pertinência de outro assunto que não se disfarça no romance de Julia: a violência policial voltada para as camadas mais pobres. O professor refere que Maria de França adota uma menina de seis anos, pouco depois morta à bala, quando os policiais invadem o casebre de ambas, numa madrugada, imaginando se tratar do endereço onde os homens que perseguiam estavam acoitados. Ademais, a vida de Dudu, jogador de futebol que faz biscates para sobreviver, se ensombrece depois de uma noite na delegacia, à mercê do arbítrio policial, em seguida a um assalto na loja onde trabalhava de vigia.

Os eventos (os “fatos”) do enredo imaginado por J. M. E. são banais na medida em que pululam histórias semelhantes no noticiário. Os trechos de reportagens comentados, ou simplesmente transcritos, “recortados”, como numa colagem, pelo professor, contêm casos reais que poderiam ser inventados ou vice-versa. Não sabemos que liberdades Osman Lins tomou em relação aos materiais jornalísticos de que se apropriou. E não importa. As realidades a que se prendem são inegáveis. “Ficção” e “matéria-prima crua” se desafiam mutuamente. Por mais que o professor se demore em hipóteses sobre os alçapões debaixo do relato dos incidentes miúdos da vida de Maria de França, o caso dos meninos largados nus no matagal está lá, como se intocado por qualquer inteligência artística ou analítica. Diante dessa convivência de níveis, o leitor poderá se perguntar: Se meninos largados nus no matagal são meninos largados nus no matagal porque a doença mental de Maria de França precisa ser outra coisa além do que já é em si mesma?

Seria ingênuo alegar que o transplante do noticiário para as páginas do livro esboça o retrato de um ficcionista premido a responder a cobranças dos cultores do romance ou do conto jornalístico-naturalista. Até porque, antes de fazer ilações a partir do que escreviam os contemporâneos de Osman Lins, cabe prestar atenção aos alvos nomeados em *A rainha* [...]. O diarista se compraz em que o romance de Julia tenha enredo, “contrariando deliberadamente o mais difundido e respeitado dogma da ficção moderna”. Em outras palavras, J. M. E. é autora de um romance que conta uma história, o que é bom, muito bom, segundo seu exegeta. De sua parte, o professor ostenta no diário hesitações, rasteiras da realidade nos seus esforços de interpretação, como parte de uma plataforma de “tornar o presente comentário permeável ao sempre ignorado instante de sua elaboração” *contra* o que identifica como “a arte de hoje”, “muitas vezes a demonstração inflexível, fechada, de princípios teóricos” (LINS, 1977a, p. 116-117). Resultando tal arte em obras “de tese, não ideológica, mas formal”, concluímos que a pedra no sapato do escritor projetado em *A rainha* [...] não é a exigência de engajamento político explícito, mas, pelo contrário, certo formalismo que impermeabilizaria a criação ao tempo e ao mundo, rejeitando mesmo o imemorial enredo, espécie de dança com que os narradores seduzem (enredam) seus ouvintes ou leitores. Em acréscimo, o professor identifica no escrito de sua amada uma “aversão [...] ao livresco e às mensagens impenetráveis” (LINS, 1977a, p. 94).

O quadro é complexo. Na contramão do que sugeriria o senso comum sobre a ficção no Brasil da década de 1970, Osman Lins e João Antônio aparecem, sob certa luz, como escritores

de anseios convergentes. Se nos fixamos nas passagens acima citadas de *A rainha* [...], não veremos contradição com este outro momento do manifesto “Corpo a corpo com a vida”:

grande parte dos escritores que depõem hoje sustenta preocupação vinculada à forma, sob a denominação de um “ismo” qualquer. Lamentável ou incrível. [...] Nossa severa obediência às modas e aos “ismos”, a gula pelo texto brilhoso, pelos efeitos de estilo, pelo salamaleque e flosô espiritual, ainda vai muito acesa. Tudo isso se denuncia como o resultado de uma cultura precariamente importada e pior ainda absorvida, aproveitada, adaptada (ANTÔNIO, 1987, p. 315).

Sim, ambos os escritores sustentam que a obra artística deve transpirar alguma vida, se abrir à vulnerabilidade do que é vivo. Daí, no caso de *A rainha* [...], as peças (as entradas do diário) que convivem sem se encaixar, sem se confirmar reciprocamente. Numa tese, sabemos, tudo deve concorrer para a confirmação da hipótese! Os simples comentários ou transcrições de matérias de jornais e revistas apontam para o mundo que *sobra* em toda a volta do texto criativo/analítico. O artista não quer e não tem como lidar com tudo que lhe atravessa a sensibilidade. Compartilhando o terreno comum do empenho em conhecer a vida brasileira, Osman Lins e João Antônio elegem alvos inimigos não dessemelhantes, e não sem alguma dose de amplificação. João Antônio força uma oposição entre “preocupação com a forma” e “levantamento de realidades brasileiras”, a qual desempenha um papel maior na retórica do seu manifesto do que como categoria operatória para entender a prosa de ficção que então se fazia. De resto, o alerta contra a adesão consumista aos “ismos” também vinha de quem, como o crítico Roberto Schwarz (1977), investigava na forma estética o potencial de conhecimento (social) da obra literária. Simetricamente, Osman Lins não dará contornos um tantinho paranoicos ao vulto das “obras de tese formal”, ditadoras de novos cânones da prática artística?

No fundo, talvez o grande ponto de contato entre os dois escritores seja a consciência do crescente papel das instituições universitárias na produção e na recepção de literatura. Sem prejuízo de assumir a persona do bandido, João Antônio cita Antonio Candido em apoio a suas postulações. Voltando rápido ao autor em foco neste artigo, já sugerimos como o professor criado por Osman Lins está numa relação ambivalente com o saber acadêmico. Deslocado, visto que leciona para estudantes secundaristas, como titular da cadeira que nomeia, saboreando o anacronismo, história natural, ele dá, porém, a entender, com mal disfarçada afetação de modéstia, que não lhe faltariam conhecimentos para ser admitido como mestre num curso de Letras. Se renunciou a tal carreira, foi para manter a disponibilidade de espírito. Caseiramente, seus lances interpretativos em face do romance de J. M. E. são sutilíssimos. O domínio do moderno repertório teórico e da história literária faz crer que, estivesse ele dentro de um departamento numa faculdade, teria poucos colegas aptos a ombrear com ele. O diletantismo artificioso do diarista (imaginemos a personagem como um suspiro nostálgico de Osman Lins, homem afligido pelos efeitos da chamada modernização conservadora no ensino básico e superior) se combina ao tirocínio artístico nato, quase milagroso, de Julia.

A porção exegeta do escritor que ressalta das páginas de *A rainha* [...] revela, assim, um sentimento de concorrência com a instituição universitária que talvez ainda precise ser mais bem estudado. Essa persona ambígua, sábia mas sem título, diletante e diligente, poderá constituir um fértil contraponto a outra que já mereceu bastante atenção, a do escritor-repórter. Se tomamos um debate acontecido em 1978 (por casualidade, ano da morte de Osman), o importante “Jornal, realismo alegoria (romance brasileiro recente)”, em torno do crítico Davi Arrigucci Jr., depreendemos que a ficção de José Louzeiro, Antônio Callado, Paulo Francis e alguns outros levava à cena o jornalista autor e personagem – o homem de letras que cumpre expediente nas redações para ganhar a vida e a figura mítica que sempre está onde as coisas acontecem, e onde se sabe do que acontece (ARRIGUCCI JR. *et al.*, 1979). Já o professor-exegeta de *A rainha* [...], imagina-se, todas as manhãs, de chinelo, recolhe os jornais na porta de seu apartamento, exercendo sua “acuidade ao circunstancial” de forma anônima e retirada. Anônima e retirada por quê? Por modéstia? Por orgulho? Por se ver manietado, como os originais de J. M. E., sequestrados pela família embrutecida?

Quem já percorreu um pouco da não ficção de Osman Lins concluirá que o professor é em boa medida uma imagem deformada dele próprio. Como o personagem, Osman, pernambucano, se radicou em São Paulo. Dominava o saber universitário, mas se frustrou com a docência e preferiu renunciar a ela. Foi um crítico militante das novas técnicas pedagógicas vindas na esteira do golpe militar de 64. Mencione-se, mais uma vez, que o professor insiste em ensinar história natural (a moderna Biologia não é sequer mencionada). Em contrapartida, ele registra que vez por outra o procuram colegas professores de Comunicação e Expressão. O título modernoso da disciplina, substituto para Língua portuguesa, é piscadela que não passará despercebida a quem estiver familiarizado com os textos de intervenção de Osman. Trata-se de um trecho com observações sobre supostos manuais de redação e um sardônico insight sobre o aproveitamento das técnicas de tais compêndios na criação do discurso da louca Maria de França.

Em suma, o professor de história natural compõe uma persona distante do poder, mas atenta a suas engrenagens, e próxima da instituição escolar, embora esteja nela numa espécie de fase pré-aposentadoria, não tanto por idade, quanto por não mais se reconhecer na “pedagogia para retardados” recém-implementada. Vai aí um pouco de sentimento de grandeza humilhada, um tanto escandalizada com a brutalidade do mundo, o que fica claro no relato do encontro com o marido de Julia, Heleno.

Se, nos comentários de Davi Arrigucci Jr. e dos críticos que debatem com ele, fica sugerida certa onipotência do escritor e do personagem jornalista, depositários da informação e do poder de retê-la ou fazê-la circular, o perfil de escritor que se projeta do duo J. M. E. e professor fala de um outro tipo de onipotência autoral. Formulando melhor, diríamos que *A rainha* [...] fala de um artista cioso da exorbitância de seu instrumento, a linguagem. Coisa maior que ele, a palavra se move por si e na verdade ela é que faz dele, o escritor, simples instrumento. Desde o começo, indicamos que a dimensão do sagrado é inescapável para Osman Lins, o que, perto do fim do livro, tem ocasião de ser desdobrado inclusive no que diz respeito à linguagem do jornal. “A rainha dos cárceres da Grécia” a que alude o título,

enfim sabemos, vem a ser uma ladra exímia em fugas de prisões cujas celebridade e façanhas Maria de França toma conhecimento, ao acaso, em folhas de jornal. Tal é o mote para que o professor se demore numa pequena digressão sobre o tema, a qual bem poderia ser tomada como uma resposta prévia, vinda de escritor de outra cepa, ao fenômeno que inquietaria os críticos um par de anos depois. Segundo o professor, Maria de França é, *mutatis mutandis*, como qualquer “moderno leitor de jornais”, ou seja, está muito além de suas capacidades apreender os nexos entre a infinidade de histórias que circulam na imprensa. Sendo os periódicos uma imagem profana do universo, ou da “selva incompreensível do mundo”, a língua literária lhes opõe uma contraface sagrada. Ambas desmesuradas, inesgotáveis – haja vista que o “conteúdo global” dos jornais “desafia a onipotência divina” –, numa o homem está perdido num labirinto infernalmente ingrato (como está Maria de França nos corredores da burocracia), noutra ele é feito servidor de um mistério sempre adiante de suas forças:

Mas como entender, silenciosa amiga, que a mente restrita do artesão venha a conceber e terminar um produto cuja magnitude nos suplanta? É a obra e não ele, circunscrito como nós, que sabe mais do que todos. Apenas, o criador torna-se permeável ao mundo e a seus mistérios, sem os compreender e sem os nomear. O artista: urna de ar. Duro ofício, este a que se obriga, com instrumentos cujo fio o bom e o mau uso quase sempre embotaram, de representar o que ele próprio ignora e nem a ele revela o que significa! Tinir de espadas (LINS, 1977a, p. 212).

Há uma astúcia aí, relacionada talvez ao já referido sentimento de concorrência com a instituição universitária. Quem fala é o professor, que a essa altura já deu suficientes demonstrações de argúcia analítica e domínio da bibliografia acadêmica – o texto contém notas de rodapé: algumas são borgianamente notas-logro, ao passo que outras fazem referência a textos até hoje elementares nos cursos de Letras, como o ensaio de Anatol Rosenfeld sobre o romance moderno, incluído em *Texto/contexto* (1973) –, tendo levantado hipóteses que não cairiam mal numa tese universitária. A pouco e pouco, no entanto, sorratamente começando pelos inexplicados episódios de cegueira, a lucidez do exegeta vai sendo sequestrada, no que ele, o até então prosaico professor secundário, sequestra o saber universitário que vinha prestigiando e expõe a insuficiência deste ante a natureza abissal da obra literária.

O escritor tem um “exorbitante desígnio”. Embora saiba dos riscos, não teme o “acúmulo de procedimentos”. Como o romance é *imago mundi*, tudo nele deve caber. Uma notação da realidade é desenvolvida em metáfora dessa exorbitância. O professor se refere, no romance de J. M. E., à presença do rio Capibaribe, cujas cheias são uma ameaça real e crescente no Recife. Extravasante, exorbitante – quer dizer, escapando à órbita (leito) que lhe seria própria – o rio carrega “desconjuntados, os mundos que percorre” (LINS, 1977a, p. 162). Tais destroços, o lixo esparramado na cidade pelas cheias, aparecem aos olhos de Maria de França como riqueza, abundância doada de todos para todos. Estaria aí uma imagem do romance, corrente tumultuosa, devoradora da infinitude fragmentária do mundo, lixo transmutado em ouro pelo poder da palavra? Exorbitante, a máquina metafórica não para aí. Lemos que o rio carrega no ventre um açude, cujo “difuso contorno” a mente de Maria

de França, povoada de imagens fantásticas, tenta capturar. Debruçado sobre o texto de J. M. E., o professor avança uma hipótese interpretativa para a metáfora: a massa de tenuíssimos limites, água dentro da água, seria o romance, e ainda a consciência que o organiza/lê (a dupla face criador/exegeta), em sua volátil, e no limite impossível, distinção do mundo. Sempre a ponto de exorbitar, delicada bolha que estoura ao mais leve toque, o romance frustra os esforços analíticos, visto que sua estrutura, por vezes sedutora em sua elegância e aparente racionalidade, é abissalmente instável. Instável na razão direta da inteligência analítica que crê capturar sua silhueta, na ilusão de poder distinguir a água da água. Traduzindo em termos prosaicos, teríamos aí um flagrante de escritor que, depois de um primeiro passo de dar o que é devido à crítica literária, ao saber professoral, toma de volta o que acabou de ceder, retirando o chão raciocinante da atividade literária. Se a hipótese tem algum fundamento, estamos de volta ao escritor cioso de seu espaço face ao vulto da instituição universitária.

O diário do professor, perto do fim, deixa de sê-lo. O sequestro da voz do exegeta vai se insinuando a partir do momento em que sua atenção se volta para o Espantalho. Sentindo-se rodeada de pássaros gigantes, Maria de França confecciona um protetor com “pedaços” dos corpos de outras personagens, recolhidos com essa finalidade. Criatura de Julia, Maria de França se torna criadora, por sua vez, forjando um ser de muitos nomes, entre os quais Báfica, que, com o auxílio da *Geografia do Brasil holandês* (1956), de Luís da Câmara Cascudo, o professor descobre designar, num antigo mapa, “a fronteira, o limite absoluto de tudo quanto se sabia” (LINS, 1977a, p. 146). Criatura dela, o Báfica ao mesmo tempo é como se estivesse fundido a Maria de França, “como se os dois corpos tivessem a mesma boca, como se houvessem partilhado o leito” (LINS, 1977a, p. 147). É antes de tudo fala, discurso desagregador de significado e significante. (Por astúcia, numa das noites em que a perturbação começa a pesar, o professor é posto na sala do apartamento, a ler o *Curso de linguística geral* de Saussure.) Criatura de Maria de França, amante, parte dela própria, o Espantalho, o Báfica, ou seja, sua voz, se apossa do discurso do diarista, propiciando, nas derradeiras páginas, um estado de fusão geral.

Indícios sugerem que a “Rainha dos cárceres”, a Ana grega instigadora da imaginação de Maria de França, espelha Julia Marquezim Enone. Enone, assim como Ana, é um palíndromo, carregando “a ideia de oposição, de movimento contrário” (LINS, 1977a, p. 205). Julia e Ana da Grécia, móveis e em perpétua rebelião com o meio, são impermeáveis aos ditames da operosidade tal como convencionalmente entendida. Julia teria escrito a Hermilo Borba Filho: “Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem” (LINS, 1977a, p. 3). “Rapinagem” é a palavra que o professor usa para qualificar a especialidade de Ana. Cruzando seu país sem trégua, Ana se desloca para fugir do tempo. Contrária e simetricamente, Julia, aos olhos de seu amante, parece assediada com especial voracidade pelo tempo (rugas se formam ao redor de seus lábios), sua juventude equivaleu a meio século de existência e, findo o livro, ela não temeu pôr um acachapante ponto-final a seus dias, como que fugindo à duração. (Como a paixão de Cristo, assim percebe o professor, o atropelamento foi uma entrega à morte; em palavra mais simples, um suicídio.)

Maria de França, criatura, se faz criadora do Báçira. Como o professor em relação a Julia, o Espantalho é uma espécie de amante de Maria de França. Como o Espantalho em relação a Maria de França, o professor se sente um instrumento de Julia e, por essa via, criatura dela. Maria de França e Báçira estão em fusão amorosa, tal como Julia e o professor. Julia e Ana da Grécia se espelham. Maria de França, admiradora de Ana, é, desse modo, como que criatura almejando os poderes da criadora. O professor é, enfim, assimilado a seu equivalente de linguagem, o Báçira. Fechando-se na própria imensidão, o mundo do livro se perpetua em segredo. Como Ana, o escritor – figurado sob a espécie de amante, mãe de filho-livro, mulher aurática – se esgueira através das grades. Do tempo, das instituições, da língua instrumental?

MELO, A. C. A. The writer and the exegete: the sacred connubium in Osman Lins. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 109-129, 2021. ISSN 2177-3807.

Referências

ALMEIDA, H. (org.). *Osman Lins: O sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

ANTÔNIO, J. *Malagueta, Perus e Bacanaço/ Malhação do Judas carioca*. São Paulo: Clube do Livro, 1987.

ARRIGUCCI JR., D. *et al.* Jornal, realismo, alegoria (romance brasileiro recente). *Remate de Males*, Campinas, n. 1, p. 11-50, 1979.

FERREIRA, E. M. A. *Cabeças compostas: A personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.

LINS, O. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977a.

LINS, O. *Do ideal e da glória: Problemas inculturais brasileiros*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1977b.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

NITRINI, S. *Transfigurações: Ensaio sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2010.

PAES, J. P. O mundo sem aspas. In: ALMEIDA, H. (org.). *Osman Lins: O sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004. p. 293-300.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75-97.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Recebido em: 02 fev. 2021

Aceito em: 05 abr. 2021

A circulação dos impressos no Brasil do século XIX (atores do mundo dos livros)¹

LÚCIA GRANJA*

RESUMO: Este artigo apresenta alguns dos atores sociais e institucionais mais importantes para o desenvolvimento das atividades de impressão e de edição no Brasil do século XIX, assim como narra a expansão do comércio livreiro à mesma época. Nesse século, deu-se a expansão e tentativa de internacionalização da literatura do país, por meio da diversificação dos tipos de texto produzidos, das formas de divulgação e propagação desses textos, assim como de sua produção e recepção. A circulação de impressos e de pessoas entre a Europa e América, somada a práticas culturais e comerciais da época, constituem-se em elementos fundamentais do processo em que se inscreveu tal transformação cultural. Destacam-se, nesse contexto, os passos do livreiro e editor Baptiste-Louis Garnier.

PALAVRAS-CHAVE: Bens impressos; Circulação dos impressos; Edição; Editor Garnier; Literatura brasileira.

ABSTRACT: This article presents some of the most important social and institutional actors for the development of printing and publishing activities in Brazilian 19th century, as well as it describes the expansion of book trade at the same time. It develops a reading of a specific historical moment, in which the expansion and attempt of internationalization of Brazilian literary production occurred through the diversification of texts produced, through the forms of dissemination and propagation of these texts, as well as their production and reception. The circulation of printed matter and people between Europe and America in addition to the cultural and commercial practices that were structured in the Brazil constitute fundamental elements of the process in which a cultural transformation was inscribed in the XIX century, where we highlight Baptiste-Louis Garnier's steps.

KEYWORDS: Brazilian literature; Circulation of printed matter; Garnier publisher; Printings; Publishing.

¹ Esta pesquisa recebeu auxílio do Projeto Temático FAPESP (2011/07342-9), "A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX", entre setembro de 2011 e agosto de 2016.

* Departamento de Teoria Literária – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – 13083-859 – Campinas – SP – Brasil. E-mail: lgranja@unicamp.br

Século XIX brasileiro: da Colônia à Independência

Ao longo do século XIX, desenvolveram-se no Brasil as atividades de impressão e de edição, paralelamente à expansão do comércio livreiro. A circulação de impressos e de pessoas entre a Europa e América, assim como a adaptação dos homens de letras e daqueles homens ligados aos livros e impressos, às condições oferecidas pelas nações americanas em formação foram elementos fundamentais desse processo histórico. Acompanharemos aqui alguns dos atores, passadores culturais e mediadores, responsáveis pelas ações que contribuíram com a grande expansão da circulação dos bens culturais e com a quase concomitância euro-americana desses fenômenos. Vivíamos em um mundo no qual a técnica encurtava, em muito, as distâncias, além de facilitar as trocas, e onde os países americanos, que emergiam no imaginário europeu como lugares edênicos, ocupavam, como mercados promissores, as cláusulas dos contratos e as rotas comerciais.

Em 1893, já a República se instalara no Brasil há quatro anos e, entre lutas políticas e sociais, o novo governo procurava consolidar-se e estabilizar-se. Mas no dia 7 de outubro, o *Jornal do Commercio*, que circulava no Rio de Janeiro desde 1827, parecia preocupar-se sobretudo com um “monsieur”, instalado naquela capital desde, pelo menos, o início dos anos 1840. No espaço do editorial e das principais seções da primeira página do jornal em questão, foi publicado, naquele dia, um longo artigo, intitulado “B. L. Garnier”. Fazia seis dias que o livreiro-editor francês Baptiste-Louis Garnier havia falecido, e a homenagem que lhe fez o *Jornal* nos dá a medida da importância que alcançou no Brasil aquele que havia “vivido durante meio século, ao fundo de sua loja, debruçado sobre uma carteira de trabalho” (ASSIS, 2008, p. 626).

Oitenta e cinco anos antes, precisamente em 13 de maio de 1808, terminara o longo período de interdição das tipografias no Brasil, por meio do decreto assinado pelo príncipe regente Dom João, que instituiu a Impressão Régia no Rio de Janeiro, concedendo-lhe monopólio e destinando-a à publicação dos papéis oficiais do governo e todas e quaisquer outras obras. Segundo Marcia Abreu (2010), os prelos da casa oficial realizavam a impressão de documentos oficiais, mas foram utilizados também para trazer à luz publicações diversas, desde obras de Medicina e Economia até livros didáticos e romances. Nesse contexto, em 1811, o monopólio foi suspenso pela autorização concedida a Manuel Antônio da Silva Serva para que instalasse uma tipografia em Salvador; no Rio de Janeiro, a Impressão Régia continuou sendo a única tipografia autorizada a funcionar, pelo menos até 1821, por ocasião da volta da família real portuguesa à sua terra natal, quando esse regime de exclusividade foi definitivamente quebrado.

Entre uma e a outra pontas do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro acolheu profissionais do livro, do jornal e da imprensa, principalmente de origem portuguesa e francesa; modernizou-se a partir da instalação da Corte portuguesa naquela localidade, adotando os padrões europeus como referência de vida social e cultural, aí inclusas as práticas ligadas ao impresso em geral e ao livro e à leitura; tornou-se o centro das vidas artística e literária brasileiras, vendo passear por suas ruas estreitas, e abrigando em seus

círculos sociais, os homens de letras do tempo. Nesse processo, Baptiste-Louis Garnier foi uma espécie de ponto de inflexão. Antes dele, como veremos, vários portugueses e franceses imprimiram e mercadejaram livros, mas foi durante a atividade de Garnier como livreiro e editor que as práticas de produção, coleção, publicidade e circulação (nacional e internacional) do impresso profissionalizaram-se. Não é exagerado dizer, por fim, que suas ações ajudaram a configurar, mesmo sendo ele um homem de negócios, a produção literária brasileira e o seu caráter nacional.

A família real portuguesa no Rio de Janeiro e a produção/circulação dos impressos

Quem conhece um pouco a História do Brasil colonial pode inferir o que nos mostra, com segurança, e a partir da análise de fontes primárias, a historiadora Lucia Bastos Pereira das Neves:

até a chegada da Corte portuguesa, era bastante reduzido o número de mercadores de livros nesta cidade [Rio de Janeiro], como pode comprovar-se pelo registro dos Almanques do Rio de Janeiro de 1792 e 1794, que indicam apenas um negociante de livros, embora o de 1799 já apontasse a existência de duas livrarias, uma delas provavelmente a de Bourgeois (NEVES, 2002, n.p.).

Com a vinda da família real e Corte portuguesas para o Brasil (1808), fato histórico paralelo à expansão napoleônica na Europa e posterior à Restauração monárquica na França (1815-1830), os comerciantes franceses, entre eles os do negócio dos livros, estabeleceram-se progressivamente no Rio de Janeiro.

Nessa fase, Paul Augustin Martin Fils – conhecido pelo abreviado e aporuguesado nome de Paulo Martin ou como Paulo Martin Filho (ABREU, 2012) – pode ser considerado o personagem de maior destaque, à medida que a sua atividade editorial foi também muito importante. Descendente de uma das várias famílias francesas de Briançon, que se ocupavam do comércio do livro e se instalaram em Portugal a partir das últimas décadas do século XVIII, ele chegou ao Rio de Janeiro no final dos anos 1800 e se estabeleceu como comerciante na cidade, à Rua da Quitanda. Desde o início, a sua atividade como livreiro foi grande, o que nos mostrou, por exemplo, Lucia Bastos Pereira das Neves (2002), recorrendo aos anúncios dos jornais, dos quais ele se utilizou intensa e constantemente. Paul Martin, aliás, obteve exclusividade sobre a venda e subscrição da *Gazeta do Rio de Janeiro*, editada na Impressão Régia, a partir de sua criação no Rio de Janeiro, segundo nos informa Ubiratan Machado (2012). Alguns historiadores do livro creem que Martin em muito contribuiu para o movimento da Impressão Régia, ainda em sua fase de monopólio de impressão no Brasil, graças à sua atividade editorial. Rubem Borba de Moraes (1975) atribui àquele que ele considera o primeiro editor do Brasil a publicação de muitos romances, novelas, poemas, entre outros; outros historiadores, como Lawrence Hallewell (2005), são mais cautelosos, apontando a dificuldade de se afirmar com certeza que todas essas obras de literatura e

entretenimento tenham sido impressas por iniciativa de Paulo Martin. De todo modo, entre vendas e produção, livros técnicos e literários, todos concordam que a presença de Martin no Rio de Janeiro foi além dos seus interesses nos negócios e lucros, dando enorme impulso à edição no Brasil. Assim como Jean Robert Bourgeois, outro livreiro de origem Briançonense, Paul Martin, em sua atividade de editor, publicou livros de toda sorte, mesmo aqueles com ideias antimonárquicas e constitucionalistas, as quais, pode ser que de alguma forma tenham contribuído para o processo de independência do Brasil em relação à Portugal.

O pai de Martin, também chamado Paul Martin, publicava obras em Portugal, no mesmo período, e mantinha relações com a França, de onde era originário. O testamento de Martin pai, feito em setembro de 1813, informava que suas atividades livrescas estavam espalhadas pelos dois continentes, onde residiam seus filhos (ABREU, 2010). O documento indica que ele estava à frente de um bem-sucedido negócio, com ramificações em Lisboa, Paris e no Rio de Janeiro:

eu Paulo Martin declaro que [...] tenho cinco filhos: a saber João José, Paulo Augusto, ambos estabelecidos na cidade do Rio de Janeiro, Luis Justino ao presente está em França, Ignacio Augusto, e Henriqueta Izabel morando na minha companhia [...] Declaro que [...] sou senhor de uma loja, e casa de livros de toda a qualidade que ocupo as Portas de Santa Catarina desta cidade de Lisboa: outra na cidade do Rio de Janeiro, a qual está administrada debaixo das minhas ordens pelos ditos meus filhos João José, e Paulo Augusto (ABREU, 2009 *apud* CURTO, 2007).

No Rio de Janeiro, tão logo se tornou possível imprimir, os filhos de Martin, Paulo Augusto e João José, também se dedicaram a essa atividade. Apenas dois anos após o início do funcionamento da Imprensa Régia, já se anunciavam, no *Catálogo dos folhetos impressos à custa de Paulo Martin Filho*, 24 títulos dados à luz por sua iniciativa. Revelando tino comercial, imprimiram opúsculos que tratavam de assunto de grande interesse no momento: as invasões francesas e a guerra peninsular. A curiosidade pelo tema fica patente, por exemplo, na publicação do *Manifesto da Razão contra as usurpações Francezas por José Acurcio das Neves por 640*. A obra, anunciada em 1810 como tendo sido impressa às custas de Martin no Rio de Janeiro, tivera uma edição lisboeta em 1808, repetindo a situação observada em diversas publicações, que, em curto intervalo de tempo, ganhavam edições brasileiras e portuguesas (ABREU, 2010).

Além de mandar imprimir romances, novelas, folhetos políticos, poemas, orações fúnebres, Martin ocupava-se com obras volumosas e de incontestável importância para as Letras, como *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, impresso no Rio de Janeiro, em 3 volumes, em 1810, ou com o *Ensaio sobre a crítica*, de Alexander Pope, saído no mesmo ano e anunciado no catálogo inserido na edição do romance *Paulo e Virgínia*, em 1811.

Em Lisboa, Paul Martin, o pai, também desempenhava a dupla função de editor e de livreiro, comercializando não apenas as obras dadas à luz por ele e por outros em Portugal, mas inclusive aquelas saídas dos prelos cariocas por iniciativa de seus filhos, como se vê no *Catálogo das Obras impressas no Rio de Janeiro e que se acham de venda em Lisboa, na loja de Paulo Martin e Filhos*, (ABREU, 2005) de 1812, no qual anunciava 45 livros impressos no

Brasil, compondo um rol de obras de Direito, Geografia, Medicina, Matemática, Economia, Agricultura, Biologia e Belas Letras. Martin revelou tino na seleção do material a ser anunciado, o qual incluía primeiras edições, títulos esgotados e obras de sucesso, mostrando a eficiência e a competitividade de suas produções cariocas. A partir da instalação da Impressão Régia no Rio de Janeiro, coube aos moradores de Lisboa ter que esperar para receber e ler obras impressas do outro lado do Atlântico, invertendo uma condição secular, que fazia com que os habitantes do Brasil tivessem que aguardar pelos impressos produzidos na Europa. O interesse do livreiro lisboeta em fazer transportar e vender títulos publicados no Rio de Janeiro revela que os livros saídos das oficinas dessa cidade pareciam atrativos, mesmo para aqueles que tinham à disposição diversas tipografias e casas impressoras, como era o caso dos que viviam em Lisboa.

Ainda de acordo com Abreu (2009), outros homens dos livros trilharam o caminho inverso, mandando imprimir obras fora do Reino para tentar vendê-las no Rio de Janeiro. Era o que fazia o francês Pierre Constant Dalbin, que, em 1818, divulgou um *Catálogo de alguns livros impressos à custa de P. C. Dalbin e Ca, e outros, que o mesmo tem em grande número, em Rio de Janeiro, dado à luz em Paris, na officina de J. Smith* (MORAES, 1975), no qual anunciava obras em português, ao lado de outras em inglês, italiano e espanhol. Enquanto os Martin utilizavam os prelos da Impressão Régia para publicar obras que eles acreditavam ter boa aceitação tanto no Brasil quanto em Portugal, Dalbin recorria a tipografias parisienses com a mesma finalidade. Agiam, ambos, como editores em busca das melhores condições de impressão para os livros que mandavam imprimir.

Muitos outros portugueses marcaram presença nessas atividades em torno do livro, como é o caso dos irmãos Veiga, que herdaram do pai, Luís Saturnino da Veiga, um negócio já bem estabelecido. Tendo adotado o Brasil como local de moradia, Luís Saturnino estabeleceu-se como mestre-escola no Rio de Janeiro (1793) e ali abriu uma livraria, desde 1808, no mesmo sobrado em que se instalou com a família, e no qual funcionava sua escola de primeiras letras. Ao lado de Veiga, estiveram Manuel Joaquim da Silva Porto e Manuel Antônio da Silva Serva, também portugueses, que foram amigos, ambos com atividades significativas em torno da tipografia e edição. Silva Serva atuou principalmente na Bahia e foi o primeiro livreiro que solicitou ao novo governo brasileiro, em 1808, permissão para ir à Inglaterra, a fim de adquirir um prelo (SERVA, 2014). Autorização concedida, Silva Serva empreendeu a viagem, adquiriu o maquinário, passou por Lisboa em busca dos artesãos necessários e solicitou, já em 1810, licença para começar a imprimir. Tendo-a obtido, produziu no Rio, no início de 1811, um catálogo de obras para venda de livros. Já Manuel Joaquim da Silva Porto, instalado como comerciante no Rio desde 1821¹, foi ator fundamental da quebra do monopólio da Impressão Régia na cidade, à medida que, em julho de 1821, solicitou licença para mandar vir da Inglaterra tudo o que necessitava, a fim de montar uma tipografia no Rio. Justificou a sua solicitação, como bem lembram Lucia Bastos das Neves e Tânia Bessone Ferreira (2006), fazendo apelo à morosidade da Impressão Régia,

¹ Lucia Bastos Pereira das Neves e Tania Maria Bessone da Cruz Ferreira (2006) localizaram, referente ao ano de 1811, o registro de Silva Porto junto à Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação.

que não podia atender a todos os pedidos. Como concluem as historiadoras, alcançada a licença, adquirida e instalada a oficina, Silva Porto passou a ser o primeiro livreiro do Rio de Janeiro a ter tipografia própria. Logo depois da instalação da oficina, continuou o português emigrado da região do Porto as suas atividades ligadas apenas à tipografia e vendeu a livraria aos filhos daquele Luís Saturnino da Veiga, considerado o livreiro mais antigo do Rio de Janeiro (NEVES; FERREIRA, 2006).

O Brasil Independente

Depois da Independência do Brasil (1822), ainda maior foi o afluxo de comerciantes europeus ao país, muitos deles franceses. Dentre eles, destacamos, neste breve panorama dos agentes e atores da produção e circulação transatlântica do impresso, Pierre Plancher e aquele que nos serviu de introdução a essa discussão, Baptiste-Louis Garnier.

Pierre Plancher, nascido em Le Mans em 1779, quando chegou ao Rio nos anos 1820, já tinha uma atividade consolidada como tipógrafo e, posteriormente, livreiro, em Paris (1815-1823). Defensor exaltado das ideias bonapartistas, foi obrigado a exilar-se à época da Restauração Francesa (1815-1830). Acolhido no Brasil em 1824, depois de fazer voto de omissão política, instalou-se livreiro com outro francês, o impressor Cremière, na Rua do Ourives, e encheu as prateleiras da Livraria Brasília-Francesa de títulos variados, material para o qual conseguiu isenção alfandegária. A sociedade durou apenas quatro meses e, em junho de 1824, Plancher instalou na principal artéria do comércio carioca, a rua do Ouvidor, com livraria e tipografias próprias, a Livraria Plancher. Já nessa ocasião publicava o primeiro número do *Spectador Brasileiro*, jornal que ele continuou até 1827, quando lançou, em associação com o livreiro inglês Thomas B. Hunt, o *Jornal do Commercio* (MACHADO, 2012). Empresário, jornalista, tipógrafo, livreiro e homem de ideias apaixonadas, Plancher conquistou logo o reconhecimento de D. Pedro I, e o *Jornal do Commercio* foi, durante décadas, depositário dos comunicados oficiais do Governo Império, uma espécie de “Diário Oficial” sem sê-lo. Com tipografia de boa qualidade, e sempre procurando se modernizar, o *Jornal do Commercio* adotou práticas de publicação das oficinas dos periódicos franceses da época: alugar as suas horas vagas à produção de outros impressos (SANTANA JUNIOR, 2017); produzir, a partir da publicação dos romances-folhetim, livros que eram enviados como brindes aos assinantes (SANTANA JUNIOR, 2017); maximizar, no espaço dos anúncios do jornal, os efeitos da publicidade em relação aos livros, entre outros (GRANJA; SANTANA JUNIOR, 2018). Sua contribuição para as letras brasileiras, inclusive como veículo de intermediação cultural, é, portanto, enorme. Basta ver que o *Jornal do Commercio* resistiu até 2016 como publicação impressa diária e foi, sem dúvida, o jornal cotidiano de referência para toda sorte de negócios e para a vida comercial brasileira, e mesmo para grande parte das novidades culturais vindas da França, ao longo do século XIX. Plancher, que mantivera sempre alguns negócios na França, vendeu, no início dos anos 1830, a sua livraria e o *Jornal do Commercio* a Junius Villeneuve e voltou a Paris. De lá, prestou assistência ao compatriota que ficara no

Brasil, até que ele tivesse maturidade para continuar a tocar solidamente, e a expandir, com ganhos para a edição brasileira, os negócios iniciados por Pierre Plancher. Segundo Hallewell, cabe a Villeneuve, “o mérito de ter possuído a primeira prensa mecânica do hemisfério sul e, mais tarde, a primeira rotativa e o primeiro linotipo” (HALLEWELL, 2005, p. 149).

Na década de 1840, casas comerciais de livreiros da Europa não peninsular continuaram a abrir suas portas no Rio de Janeiro, ocasião em que os portugueses foram encurralados nas ruas comerciais localizadas em torno da Rua do Ouvidor, que passou a ser definitivamente o corredor dos volumes e edições mais prestigiadas. Ali, estabeleceu-se o belga Desiré Dujardin em 1843, o qual adotou umas das estratégias de Plancher e trouxe uma grande quantidade de livros da Europa; especializado na língua francesa, comercializava nas áreas de saúde, mas não descuidava da literatura (MACHADO, 2012). A família Didot, uma das mais tradicionais do mundo do impresso na França, também se aventurou no Brasil e ali permaneceu de 1840 até o final dos anos 1850 como livreiros e impressores. A eles, juntou-se o encadernador belga Lombaerts, que viria a ter a maior litografia da cidade e a produzir as melhores encadernações da época (MACHADO, 2012).

Os irmãos alemães Laemmert e o brasileiro Francisco de Paula Brito tiveram atuação importantíssima para a história das livrarias brasileiras, mas eles compõem neste texto, principalmente, como atores no mundo da edição. Francisco de Paula Brito nasceu no Rio de Janeiro em 2 de dezembro de 1809. Foi aprendiz de tipógrafo na Tipografia Nacional (nome que adotou a Imprensa Régia depois de 1821) e, posteriormente, trabalhou no *Jornal do Commercio*, como diretor das prensas, redator, tradutor e contista. Instalou-se em um pequeno estabelecimento da Praça da Constituição, com um prelo, em 1831, e expandiu o negócio da impressão no Brasil. Em sua loja, anos mais tarde, nasceria a Sociedade Petalógica, que reuniu o movimento romântico brasileiro de 1840-1860: Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), Laurindo Rabelo (1826-1864), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), entre outros; em geral, toda a elite das Letras da época, entre políticos, artistas e escritores, reunia-se na Livraria de Paula Brito. Ele foi também o editor de inúmeras revistas, entre elas, *A Marmota na Corte*, que oferecia figurinos às suas leitoras, o que o fez trazer de Paris Louis Thérrier, que passou a fazer as litografias para a revista. Há registro de mais de 350 publicações não-periódicas feitas por Paula Brito, de temática variada, oitenta e três na área médica. Contudo, ao mesmo tempo, Brito incentivou a literatura nacional e se tornou o primeiro editor genuinamente não-especializado do país, pois incluía grande variedade de obras e assuntos, ao contrário de seus antecessores, que se dedicavam mais aos assuntos técnicos (RAMOS; DAECTO; MARTINS FILHO, 2010; GODÓI, 2016). Dos irmãos Laemmert, destacamos o sucesso de vendas que obtiveram (Eduard Laemmert estava instalado no Rio de Janeiro desde 1827), o que os levou à *Typographia Universal* (1838) e à publicação do *Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Provincia do Rio de Janeiro*, um guia completo da cidade, que acompanhou as suas transformações ao longo de boa parte do século XIX (HALLEWELL, 2005). Pelo que tudo indica, a publicação desse material por tantos anos mostra-nos que havia uma grande demanda por esses almanaques (DONEGÁ, 2009), o que ainda poderá

nos revelar detalhes a respeito do comportamento e gosto do público leitor brasileiro. Por ora, centrados nos homens de livros, observamos que, nessa mesma época, Baptiste-Louis Garnier instalava-se como livreiro no Rio e passaria a fazer concorrência aos Laemmert. Isso se deu, de imediato, no comércio livreiro, mas, a partir dos anos 1860, Garnier atuou como editor da Literatura Brasileira, além de muita produção textual ligada à cultura, história, coleções para fins didáticos, tradução de literatura, entre outros.

Do Auge do Império à Instalação da República

Baptiste-Louis Garnier, junto aos irmãos Laemmert, dominaram o comércio de livros no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX (SENNA, 2006; HALLEWELL, 2005). Mas, ao longo de sua trajetória de mais de cinquenta anos no Brasil, o primeiro foi condecorado por D. Pedro II com a comenda da Ordem da Rosa, também com a mais alta ordem honorífica portuguesa, a Ordem de Santa Cruz, graças aos serviços prestados às Letras no Brasil, uma vez que, além de fornecedor de livros franceses e estrangeiros em geral, e de variada gama, foi editor dos escritores brasileiros e em língua portuguesa na segunda metade do século XIX, no Brasil.

Tendo chegado da França no início da década de 1840, Garnier montou sua livraria como filial daquela de seus irmãos livreiros de Paris (Auguste e Hyppolite Garnier), também na Rua do Ouvidor (SENNA, 2006). No entanto, no final dos anos 1850, ele assumiria a vocação editorial de sua empresa. Para isso, separou-se comercialmente de seus irmãos, mas apenas no que se refere ao negócio da edição de livros brasileiros². Hallewell (2005) nos fala de um rompimento comercial entre os irmãos Garnier, por volta de 1864-1865; Jean-Yves Mollier (2018) argumentou, recentemente, que essa ruptura foi uma mudança de razão social, por motivações políticas, gerada pela imagem negativa da França após a intervenção de 1863 no México; novos documentos acrescentam uma sutileza à tese da separação entre as casas Garnier francesa e brasileira, válida para o que se refere ao negócio dos impressos em português: Auguste e François-Hippolyte passaram a investir no mercado dos livros em português, sobretudo de gramáticas e dicionários, via Portugal, enquanto Baptiste-Louis agia sobretudo no Brasil. Um exemplo é o contrato assinado entre os Irmãos Garnier de Paris e Arnaldo Gama, do Porto, em 13 de junho de 1863, para a elaboração de um dicionário Português-Francês³. Deste lado do Atlântico, Baptiste-Louis Garnier dedicou-se, como os irmãos, a edições escolares e manuais, que tinham boas vendas, mas passou também a atuar como um editor moderno, descobrindo autores brasileiros ou residentes no

² Essa informação é atual e me foi confirmada em novembro de 2018, em entrevista, por Daniëlle Garnier, segunda esposa de Bernard Garnier (1927-2010), último membro da família a dirigir os negócios dos Editores Garnier, até 1983. Bernard Garnier, filho de Auguste-Pierre Garnier, o sobrinho-neto dos editores Garnier do século XIX, que assumiu definitivamente os negócios da família aos 26 anos, em 1911, após o falecimento de François-Hippolyte Garnier.

³ O documento consta dos “Fundos Garnier” do IMEC – Institut Mémoire de L’Édition Contemporaine, Abbaye d’Ardennes, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, França.

Brasil e comendo um fundo editorial próprio, ao invés do comércio de livros variados. Na sequência dessa história de cisão parcial, Baptiste-Louis Garnier adotou novos modelos e parceiros de trabalho, alargando o círculo de relações editoriais para além da casa dos irmãos parisienses instalados à Rue de Saint-Pères.

Não por coincidência, à época dessa separação comercial-familiar, B.-L. Garnier começou a publicar uma coleção de Literatura Brasileira que, ainda hoje, constitui a base do cânone da poesia brasileira colonial e romântica (GRANJA; SANTANA JUNIOR, 2019; GRANJA, 2018). Por meio da coleção “Brasília biblioteca dos melhores autores nacionais antigos e modernos”, o editor investiu em boas edições de “autores brasileiros do passado” (poesia), anotadas, aparelhadas de textos críticos, preferencialmente lançando obras completas deles. Se essa coleção era composta e impressa na Europa, sem erros de composição, com belos tipos e bom material, alguns outros autores brasileiros, desta vez contemporâneos, integravam esse plano de qualidade, embora selecionadamente. As *Crisálidas* (1864) de Machado de Assis foram editadas por Garnier, mas compostas e impressas pela tipografia Quirino e Irmãos (ali mesmo, na rua da Assembleia); enquanto isso, *O Guarani*, de José de Alencar (primeira edição em livro de 1857, pela tipografia do *Diário do Rio de Janeiro*), recebeu duas edições simultâneas, preparadas em Paris, no mesmo ano de 1864, o da publicação do livro de poemas de Machado. Aproveitando a mesma composição tipográfica, a segunda edição de *O Guarani* em livro (correspondente à terceira edição) foi feita em papel de boa qualidade, formato in-8º, lombada costurada, com capa de qualidade (feita em papel cartão resistente), a ser vendida, no Brasil, a quatro mil réis. Já a quarta edição, feita no formato popular in-18º, foi impressa em papel ordinário, capa em papel colorido de baixa gramatura, a ser vendida a dois mil réis (GRANJA, 2013)⁴.

Livros de literatura brasileira impressos em Paris ou na Rua da Assembleia dão-nos a refletir sobre diferentes dimensões da constituição do valor simbólico atribuído à obra e ao autor. Dão-nos também matéria à compreensão de como um editor do Brasil Imperial, poucas décadas depois de as atividades de impressão terem sido permitidas no território brasileiro, foi reconhecido com ordens honoríficas pelos serviços prestados às Letras Brasileiras. Com foco na coleção de poesia brasileira editada com cuidado e qualidade pela Garnier de Baptiste-Louis, verificamos que havia um real investimento na formação de uma coleção de poesia “nacional”, “monumental coleção”, conforme definiria o catálogo da Garnier de meados dos anos 1870, a qual vinha sendo apoiada pelo próprio Imperador, desde 1863. Nessa época, o *Diário do Rio de Janeiro* noticiava que Dom Pedro II havia concedido a permissão para a publicação, sob os seus auspícios, de uma “esmerada coleção das obras dos melhores autores brasileiros, poetas e prosadores”. Essa coleção, a “Brasília, biblioteca nacional dos melhores autores antigos e modernos, publicada sob os auspícios de Sua Majestade Imperial o Sr. D. Pedro II”, a qual vinha sendo organizada por Joaquim Norberto de Sousa e Silva, historiador, homem de letras e escritor da casa Garnier:

⁴ Em termos de comparação, segundo dados colhidos no *Diário do Rio de Janeiro* do ano de 1864, um bom lugar na plateia do teatro equivale a 2 mil réis; um camarote familiar no mesmo espetáculo custa 10 mil réis; a assinatura trimestral do jornal diário custa 6 mil réis.

Agora que, felizmente, o amor pelas coisas da pátria, e o *gosto da leitura das obras nacionais*, produzidas pelos autores nascidos ou domiciliados no país, têm se propagado por todo o império, anima-se o editor da *Brasília, biblioteca nacional dos melhores autores antigos e modernos a empreender a reimpressão das obras raras, coligidas e anotadas com apurado trabalho e não pequeno estudo*, oferecendo assim pela primeira vez englobadamente as composições, que até aqui andavam esparsas e perdidas, *com grande pena dos amadores da literatura brasileira* (*Diário do Rio de Janeiro*, 14 de novembro de 1863, p. 1, cols. 4-5, grifos nossos).

Nessas e em outras ações descritas pelo artigo acima citado, que é longo, está o rosto da coleção patrocinada por D. Pedro II, preparada por Joaquim Norberto – do “Instituto Histórico”, “um digno auxiliar para a tamanha tarefa” –, e executada por B.-L. Garnier. A *Brasília bibliotheca* coligiria e republicaria obras de autores nascidos ou domiciliados no Brasil, formando e incentivando, a partir do mesmo paradigma da nacionalidade, o “gosto da leitura”, decorrente do “amor pelas coisas da pátria”, nas últimas décadas do Império.

Garnier fez escola como editor e comerciante de livros no Brasil, mesmo sem o apoio de um mecenas tão significativo quanto aquele com quem contou o francês emigrado, que soube cativar o campo do poder. Quando faleceu, em 1893, os métodos da Livraria de Ferdinand Fauchon, no Rio de Janeiro, assemelhavam-se, em muito, aos de seu tio-avô, Baptiste-Louis Garnier (GRANJA, 2013b). O filho de Auguste Fauchon procurou, naqueles primeiros anos da República no Brasil, após o falecimento do irmão de sua avó, lançar-se à edição da Literatura Brasileira. Em 1895, dois anos após a morte do tio-avô Baptiste-Louis, os anúncios de Fauchon nos jornais do Rio de Janeiro mostram que ele tentou assumir o nicho de mercado da Livraria e Editora de Garnier, fazendo escolhas comerciais e editoriais semelhantes àquelas que vinha fazendo Baptiste-Louis Garnier, desde os anos 1860: publicação, em Paris, da literatura escrita no Brasil, em edições de boa qualidade, descritas como luxuosas; investimento em vários gêneros textuais e em diversas formas materiais, com o objetivo de diversificar as coleções e atender ao público de forma geral.

Vemos que Baptiste-Louis Garnier foi um grande inspirador de modelos para livreiros e editores. Depois desse francês, o mercado editorial brasileiro, já formado e profissionalizado, ramificou-se nas mãos de homens talentosos, cultos, visionários, ambiciosos, determinados, sobre os quais as lições e edições deixadas por Baptiste-Louis teriam ação indelével.

Acompanhamos aqui alguns dos passos dos atores do livro, durante quase um século, entre o continente europeu e o sul-americano, em torno dos livros, prensas, tipos, provas, cadernos e toda sorte de matéria do mundo do impresso. Os movimentos descritos por tais passadores culturais e mediadores mostram que a circulação dos impressos é um exemplo de que as fronteiras nacionais, enquanto se afirmavam em termos geopolíticos no XIX, eram constantemente quebradas e ultrapassadas pelas práticas culturais.

GRANJA, L. The circulation of printings in nineteenth century Brazil (actors from the world of books). *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 131-143, 2021. ISSN 2177-3807.

Referências

1. Fontes Primárias

1.1 Publicações periódicas

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1863.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1893.

1.2 Arquivos

IMEC– Institut Mémoire de L'Édition Contemporaine, Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, França: Fonds Garnier.

1.3 Entrevistas

Garnier, D. Entrevista pessoal. Paris, 25 de novembro de 2018.

2. Fontes Secundárias

ABREU, M. Impressão Régia do Rio de Janeiro: novas perspectivas. *Convergência Lusíada*, Lisboa, v. 1, n. 21, p. 199-222, 2005.

ABREU, M. Os lugares dos livros – comércio livreiro no Rio de Janeiro joanino. *Floema*, v. III, n. 5 A, p. 7-30, out. 2009.

Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1755>. Acesso em: 10 de março de 2021.

ABREU, M. Duzentos anos: os primeiros livros. In: BRAGANÇA, A.; ABREU, M. (org.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010. p. 44-65.

ABREU, M. Libraires et éditeurs français à Rio de Janeiro: les cas de Paul Martin et Pierre Constant Dalbin. In: MOLLIER, Jean-Yves; COOPER-ROCHET, D. (org.). *Le Commerce Transatlantique de Librairie, un des Fondements de la Mondialisation Culturelle* (France, Portugal, Brésil, XVIII - XX siècle). Campinas, SP: IEL/UNICAMP, 2012. p. 17-29.

CURTO, D. *et al. As Gentes do Livro – Lisboa, Século XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2007.

DONEGÁ, A. L. *Novo Correio de Modas (1852-1854): a prosa ficcional na moda e a moda na prosa ficcional*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=40998. Acesso em: 11 de março de 2021.

GODÓI, R. C. *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. São Paulo: EDUSP, 2016.

GRANJA, L. Rio-Paris: primórdios da publicação da Literatura Brasileira chez Garnier. *Revista Letras*, Santa Maria, v. 1, n. 27, p. 81-93, 2013a.

GRANJA, L. Entre homens e livros: contribuições para a história da livraria Garnier no Brasil. *Revista Livro*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 41-49, 2013b.

GRANJA, L. Chez Garnier, Paris-Rio (de Homens e de Livros). In: GRANJA, L.; LUCA, T. R. (org.). *Suportes e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2018. p. 55-80.

GRANJA, L; SANTANA JUNIOR, O. D. Aquém e além-mar: agentes, textos e estratégias na publicação de romances-folhetim do *Jornal do Commercio* (1827-1863). *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro, v.1, n. 28, p. 31-46, 2018.

GRANJA, L; SANTANA JUNIOR, O. D. Cânone literário e embates editoriais em duas coleções de Literatura Brasileira (1862-1876). *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 29, p. 55-72, 2019.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos; Lólio Lourenço de Oliveira & Geraldo Gerson de Souza. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo, Edusp, 2005.

MACHADO DE ASSIS, J. M. “Garnier”, “A semana”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1893.

MACHADO DE ASSIS, J. M. “Garnier”, Páginas Recolhidas. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa em quatro volumes*. 2. ed. Eds Aluizio Leite, Ana Lima Cecílio y Heloísa Jahan. Rio de Janeiro: Aguilar, 2008. v. 2, p. 626-628.

MACHADO, U. *História das livrarias cariocas*. São Paulo: Edusp, 2012.

MOLLIER, Jean-Yves. Uma livraria internacional no século XIX, a livraria Garnier Frères. Tradução de Willian Righii de Souza e Valéria Cristina Bezerra. In: GRANJA, L.; LUCA, T. R. (org.). *Suportes e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2018. p. 33-54.

MORAES, R. B. *O bibliófilo aprendiz*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1975.

NEVES, L. M. B. P. João Roberto Bourgeois e Paulo Martin: livreiros franceses no Rio de Janeiro no início dos oitocentos. *In: X ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA – História e Biografias*, ANPUH, 2002, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro, 2002. n.p.

Disponível em:

www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2002/Mesas/Neves%20Lucia%20M%20B%20P.doc.

Acesso em: 11 e março de 2021.

NEVES, L. M. B. P.; FERREIRA, T. M. B. C. Livreiros no Rio de Janeiro: intermediários culturais entre Brasil e Portugal ao longo dos oitocentos. *In: 3º COLÓQUIO DO POLO DE PESQUISAS DE RELAÇÕES LUSO-BRASILEIRAS - Entre Iluminados e Românticos*, 2006. *Atas [...]*. 2006. n.p. Disponível em:

http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3_coloquio_outubro/paginas/16.htm#_ednref7. Acesso em: 10 de março de 2021.

SANTANA JUNIOR, O. D. *Bastidores da literatura nas horas ociosas da tipografia do Jornal do Commercio (1827-1865)*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências, Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/148938>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

SENNA, E. *O velho comércio do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2006.

SERVA, L. *Um tipógrafo na colônia*. São Paulo: Publifolha, 2014.

RAMOS, J. P.; DAECTO, M. M.; MARTINS FILHO, P. (org.). *Paula Brito: editor, poeta e artífice das letras*. São Paulo: EDUSP, 2010.

Recebido em: 01 fev. 2021

Aceito em: 10 mar. de 2021

La Novela Mexicana y la Revolución de 1910

ROBERTO KAPUT GONZÁLEZ SANTOS*

RESUMEN: El presente artículo propone abordar el estudio de la Novela de la Revolución Mexicana desde tres flancos: repasar las posturas críticas en torno a esta clase de producciones; introducir en la discusión las categorías “revolución cultural” (MONSIVÁIS, 1983) y “naciones intelectuales” (SÁNCHEZ PRADO, 2009); y estudiar dos definiciones de novela producidas en distintos momentos del *nomos* del campo literario mexicano. Estos tres abordajes podrían ayudarnos a comprender mejor el ciclo narrativo que se extiende de 1910 a 1969. Como una de las posibles líneas de investigación se presenta el caso de Casa Editorial Lozano, entidad que publicó al menos siete novelas de tema revolucionario entre 1920-1928.

PALABRAS CLAVE: Naciones intelectuales; Novela de la Revolución; Revolución cultural.

ABSTRACT: This article proposes to approach the study of the Mexican Revolution Novel from three sides: to review the critical positions around this kind of productions; to introduce into the discussion the concepts of “cultural revolution” (MONSIVÁIS, 1983) and “intellectual nations” (SÁNCHEZ PRADO, 2009); and to study two definitions of novels produced at different moments of the *nomos* of the Mexican literary field. Together, these three approaches could help us to better understand the narrative cycle that extends from 1910 to 1969. One of the possible lines of research is the case of Casa Editorial Lozano, an entity that published at least seven novels with revolutionary themes between 1920-1928.

KEYWORDS: Cultural revolution; Intellectual nations; Mexican Revolution Novel.

* Docente de la Facultad de Filosofía y Letras – FFyL – Universidad Autónoma de Nuevo León – Monterrey – México – Ciudad Universitaria – San Nicolás de los Garzas – México – 66450. E- mail: robertokaput@gmail.com

Introducción

No obstante ser abundante, la bibliografía sobre la **Novela de la Revolución Mexicana** a menudo nos ofrece una de estas cuatro respuestas: a) es pertinente agrupar en un solo ciclo obras estética y políticamente heterogéneas; b) no es pertinente, dado que al hacerlo enajenamos en el mito nacional elementos estéticos o políticos concretos de obras específicas e individuales; c) una de las posibles soluciones a este dilema consiste en parcelar fases del *proceso* narrativo de la revolución mexicana, entendido, primero, como la producción de obras que polemizan con el nuevo Estado mexicano (carácter político), así como el desarrollo histórico de imágenes simples en imágenes arquetípicas (carácter estético); d) lecturas políticas o estéticas de autores individuales.

A eso se resume el estado del arte. Comento a continuación cada una de ellas, recurriendo a sus representantes más destacados.

Ciclo heterogéneo pero coherente

En un artículo de 1991, Bruce-Novoa señala el carácter fragmentario de las investigaciones que agrupan bajo un mismo marbete obras de distinta calidad y manufactura. Ofrece como ejemplo *Guía de narradores de la revolución mexicana* de Max Aub (1969) y *Los novelistas de la revolución mexicana* de Rand Morton (1949). Escribe Bruce-Novoa:

Los estudios más consultados suelen dividir y encapsular esa producción de algún modo para tratar con facilidad unidades más sencillas. El resultado ha sido que una buena parte de los estudios cabe dentro de una categoría de *Guía de narradores de la revolución mexicana*. [...] El crítico F. Rand Morton [...] señaló el problema al confesar que “el presente estudio aun deja mucho que desear comparado con el plan que hice originalmente con el título de *La novela de la revolución*”. La necesidad de modificar el título, cambiando de la visión homogénea del producto, la novela, prometida originalmente, a la más heterogénea de los productores, los novelistas, refleja el problema que enfrenta a cualquier crítico que se atreva a encapsular obras aparentemente tan diversas dentro de un esquema unitario (BRUCE-NOVOA, 1991, p. 37).

Los críticos, según el mismo autor, han adoptado distintas soluciones:

Algunos críticos imponen una estructura externa a la producción, a menudo en forma de las épocas históricas — los ciclos de la lucha militar seguidos por los periodos presidenciales — o de las ideologías implícitas en las obras y la sociedad. Al fin de cuentas, aunque parezcan más unitarios los ensayos de este último tipo, resultan ser de nuevo otra índole de una enumeración de obras y autores (BRUCE-NOVOA, 1991, p. 37).

La unidad que propone, en lugar de derivar los contenidos directamente de las distintas etapas de la lucha armada o los periodos presidenciales, son mediatizados en la ideología

porfirista, que, en el plano de la composición de textos, se traduce en la tipología del final. Su propuesta es la siguiente: basado en una metodología topológica, propone ver en cada una de las novelas figuras geométricas que, a pesar de manifestar ciertas distorsiones (variaciones) superficiales, mantienen una unidad de fondo gracias a imágenes o escenas que se repiten. La topología del final surge del consenso porfirista en torno a la autoridad del padre, autoridad que surge en la esfera pública (gobierno de Porfirio Díaz) y se reproduce con éxito en el espacio utópico de la hacienda (clase terrateniente) y en la intimidad del hogar (el jefe de familia). La administración del cuerpo social recae entonces en unas cuantas figuras de autoridad que garantizan la conservación de la estructura dominante, que tiene como meta principal la evolución del país hacia la modernidad. Esto tuvo como resultado, afirma, la despolitización de la sociedad, que a partir de entonces diferenció entre administración (honrada y pacífica, circunscrita al espacio de lo privado) y política (despreciable y violenta, desbordada siempre hacia lo público, territorio prohibido para la gente de bien). En los atributos negativos de la política radica el principal acuerdo entre la novela realista de fin de siglo y el ciclo revolucionario. Este acuerdo determina el cierre de las novelas de la revolución y constituye la unidad de fondo:

Las más destacadas novelas de la Revolución, a pesar de las grandes diferencias entre ellas y entre las ideologías implícitas de los autores, no nos brindan un mensaje opuesto al de la época porfiriana. [...] Desde *Los de abajo* (1915) hasta *El resplandor* (1937), [...] terminan en algún avatar de una imagen de enajenación cuyas características topológicas son las siguientes: la Revolución sigue adelante, casi incontenible, mientras el protagonista de la anécdota final queda aparte, enajenado y marginalizado. Dentro de este esquema hay dos modalidades fundamentales, la pasiva y la activa: el protagonista o ve la Revolución pasar ya desde una posición estática o se aparta del movimiento revolucionario para huir hacia otra dirección para poder escapar. De los dos modos, la Revolución, como acción política, queda alejada del ciudadano marginado (BRUCE-NOVOA, 1991, p. 39).

Otros autores que justifican el uso del término ciclo, aunque no siempre por las mismas razones, son: Max Aub, Luis Leal, John Rutherford, Edmundo Valadés, Adalbert Dessau, Marta Portal.

El mito nacional del ogro filantrópico

Creo oportuno abrir el apartado que niega la unidad del ciclo con una cita del maestro José Luis Martínez:

Los impulsos y tendencias que animaron a la literatura mexicana en los años anteriores a 1940 han sido agotados y su vigencia ha concluido; ningún otro camino, ninguna otra empresa suficientemente incitantes han tomado su lugar; no han surgido personalidades literarias de fuerza creadora (MARTÍNEZ, 1997, p. 161).

Tres años antes, José Revueltas llegó a la misma conclusión. En *La novela, tarea de México* (1946), impugna la unidad del ciclo revolucionario:

Ninguna obra de arte — en este caso la novela — puede definirse por circunstancias fortuitas, esto es, por su ambiente, por sus tipos o por su anécdota. La obra de arte se define por *la línea* — el método, en el sentido epistemológico, digamos — con que están tratados sus materiales (REVUELTAS, 1983, p. 235, subrayado del autor).

Para el autor de *El luto humano* (1943) los materiales no definen la obra. Es la línea que el autor impone sobre ellos lo que define sus características. Dependiendo del método que elija, puede hablarse de novelas revolucionarias (realistas), no revolucionarias (antirrealistas) o antirrevolucionarias (costumbristas). Esta clasificación, sin embargo, responde a criterios históricos antes que a convicciones políticas. Si en épocas anteriores el romanticismo y el naturalismo cumplieron con una función revolucionaria, en el siglo XX mexicano esa función recae en el realismo crítico¹. Dado que entre los novelistas de la revolución mexicana es posible encontrar autores realistas (Guzmán y Muñoz) antirrealistas (Ferretis, Mancisidor y López y Fuentes) y costumbristas (Romero), concluye que es un despropósito agruparlos en una misma escuela.

Como se dijo anteriormente, esta postura crítica surge a mediados de los años cuarenta, justo en el momento en que la estética nacionalista entra en crisis. Por tanto, hemos de interpretar sus declaraciones como un ejercicio de autocritica que busca desmarcarse del estilo fragmentario de Azuela, el voluntarismo de Mancisidor y el costumbrismo de Romero con el propósito de empatar la producción literaria con el “movimiento dialéctico de su tiempo” (REVUELTAS, 1981, p. 96). Revueltas apuesta entonces por un realismo crítico, una escritura que intenta “captar no un reflejo mecánico, directo de la realidad, sino su movimiento interno, aquel aspecto de la realidad que obedece a leyes y a través del cual esta realidad aparece en trance de extinción, en franco camino de desaparecer y convertirse en otra cosa” (ESCALANTE, 2014, p. 18).

A lo largo de su vida Revueltas ahondaría en su crítica. En un artículo de 1967 vuelve a ocuparse del tema, ligándolo en esta ocasión al carácter oficial del arte y la literatura mexicana. En “Escuela mexicana de pintura y novela de la revolución” analiza la condición alienada de ambos productos:

Los conceptos novela y pintura *mexicanas y revolucionarias* [...] no son conceptos que se hayan *autodeterminado* por su propio impulso crítico, sino al revés, conceptos cuya *autodeterminación* aparece alienada en la *necesidad ajena* que los hace *reales y existentes*, pero vueltos de cabeza en su realidad, *esencial*, subvertida bajo el ropaje de las engañosas nociones, los fetiches ideológicos y los conceptos deformados que constituyen el Mito Nacional de México (REVUELTAS, 1981, p. 246, subraya el autor).

¹ Para Revueltas el realismo crítico consiste en una representación desprejuiciada de los materiales con los que se trabaja. El escritor no debe incurrir en la fragmentación de Azuela, quien sólo ve el lado oscuro de Macías; ni idealizar al pueblo, como Mancisidor, López y Fuentes y Ferretis. Sus modelos literarios son Balzac, Dostoievski y Tolstoi.

En esta segunda intervención niega la unidad del ciclo revolucionario por todo aquello que estando fuera de las obras se refleja sobre ellas de manera inmediata. El consenso ideológico alrededor del carácter revolucionario del muralismo y la novela estorba el ejercicio de la crítica. De ahí que recomiende un estudio temático del movimiento armado de 1910 en la novela mexicana. Éste no sólo ha de establecer los cómo y el porqué del tema, sus alcances, también debe dar cuenta de la relación crítica que establece cada una de las obras con la realidad. Esto, dice, nos permitirá situarnos “ante el problema de los contenidos *ideológicos* y *revolucionarios* de la literatura, desde el punto de vista de un análisis que niegue el consenso” (REVUELTAS, 1981, p. 272, subrayados del autor).

El artículo insiste en la doble naturaleza de esta clase de obras: como apariencia y como realidad, como objeto alienado y como objeto real. No niega su existencia, únicamente señala la necesidad de emprender un análisis sociológico que deslinde los intereses oficiales de la relación que establece cada uno de los textos con la realidad.

Por otras razones, Felipe Garrido también niega la unidad del ciclo.

Proceso narrativo

Para Marta Portal (1977), la revolución de 1910 es el acontecimiento primordial de la mexicanidad. Con ello no desestima otras experiencias, sino que enfatiza el lugar desde el que parte esa búsqueda del carácter nacional. En el periodo que va de 1915 a 1969, la revolución marca la elección de temas y los imperativos jurídicos, procesales, de la rama literaria nacionalista. El título de su estudio, por tanto, habrá de entenderse, primero, como el desarrollo de imágenes simples en arquetipos literarios; para desdoblarse, después, en el carácter contencioso, enjuiciatorio, de esta literatura.

En los cincuenta y tres años que abarca su estudio, Portal documenta los enlaces y discrepancias del ciclo narrativo, sin perder de vista que en el transcurso de este tiempo hubo al menos tres relevos generacionales que modificaron la actitud y la visión de los narradores, toda vez que el mismo proceso revolucionario experimentó cambios. En consecuencia, la cabal comprensión de la estructura del mito nacional requiere considerar los desplazamientos de planos y espacios de enunciación:

Mientras los primeros novelistas siguen la aventura revolucionaria desde su propia biografía, los de la segunda etapa [...] hubieron de recrear el tiempo primero del esquema, el tiempo del descontento que llevó al alzamiento, en un proceso de psicologización del acontecimiento primordial. [...] Los últimos novelistas [...] se vieron inmersos en un mundo sociopolítico estancado; [...] al iniciar el camino de rompimiento con el entorno, lo hacen desde un umbral analítico: el rito iniciático viene a ser en ellos la denuncia desmitificante del acontecimiento primordial (PORTAL, 1977, p. 69).

La autora sigue al filósofo español José Luis Aranguren, quien encuentra un paralelismo entre la realidad empírica y el reflejo de esa realidad en la ciencia. En el caso de

la ficción artística el modelo opera de la siguiente manera: a la hipótesis correspondería la metáfora, a la simulación modélica la metáfora continuada, y al sistema científico el símbolo (PORTAL, 1977). De lo anterior se desprende que los narradores de la primera etapa, que ubica entre 1916 y 1938, echaron mano de recuerdos personales, material documental, subjetivo, que sometieron a un proceso de relación, acomodación y deformación destinado a convertirse en un reflejo provisional de la actualidad. A esta etapa le da el nombre de realismo simple o realismo externo. La segunda generación difiere de la primera en el hecho de que no sólo trabaja con la realidad objetiva de la lucha armada, sino que ésta, a su vez, se ha ido subjetivando colectivamente a partir de la memoria que construyeron los primeros novelistas. En esta etapa, por tanto, se trabaja con imágenes deformadas, con metáforas continuadas que se proponen pasar de la crítica personal a la crítica de clase, de ahí que se analicen las consecuencias de la revolución, se enjuicien sus resultados y se profundice en las peculiaridades del ser del mexicano. La autora llama a este segundo momento realismo crítico (1938-1953). Finalmente, tras la imagen literaria simple (metáfora) y el periodo de reflexión sobre esa misma imagen (autognosis de la metáfora continuada), se llega a la imagen arquetípica. Entonces se está frente al símbolo destilado: Pedro Páramo, Artemio Cruz, José Trigos, Jesusa Palancares. En esta tercera etapa (1953-1969) la novela de la revolución, o sus rescoldos, logra aislar, mediante la renovación estética, las fallas estructurales del proceso político: el triunfo del cacique y el caudillo, la derrota del ferrocarrilero y la mujer de pueblo. Las nuevas técnicas literarias intensifican de esta manera la crítica del pasado y permiten desmitificar o trascender la realidad simbolizada (PORTAL, 1977).

Cada subsistema, cada obra, está llamada a relatar, acomodar y deformar los materiales recopilados durante la primera etapa, hasta convertirse en un sistema de arquetipos que enjuician la historia y el lenguaje político del país. A su entender, es en este doble proceso (impugnación intelectual de la revolución, desarrollo histórico de la imagen literaria) donde radica la unidad de la Novela de la Revolución Mexicana. A diferencia de la tipología del final de Bruce-Novoa, el modelo de Portal considera transformaciones históricas en la producción de imágenes literarias.

Adalbert Dessau también ve una evolución en la manera en que se trata el material revolucionario.

La novela política del primer Mariano Azuela

Ángel Rama describe al “primer periodo o protoépoca de la Novela de la Revolución Mexicana” (1983, p. 144) como un ciclo compuesto por obras de carácter político. Esta definición trata de dar respuesta al problema fundamental que yace detrás de la producción de las primeras novelas de Mariano Azuela: la relación entre las imágenes narrativas y su referente histórico².

² El estudio de Rama se centra en las obras que Mariano Azuela publicó entre 1911 y 1918. Sin embargo, basado en el criterio de John Rutherford, la problemática entre imagen narrativa y referente histórico sería idéntico para

Lo que está bajo escrutinio no es el carácter testimonial de las novelas, sino los elementos que condicionan la visión del mundo del autor, la manera en que los hechos históricos, los documentos y testimonios con los que trabaja, se transforman en material narrativo. Para ello recurre a “El novelista y su ambiente”, artículo que Azuela firmó en 1960:

Cuentan que Alfredo de Vigny, para escribir una de sus obras más celebradas: *Cinco de marzo*, tuvo que leer más de trescientos documentos, entre libros, folletos y hojas sueltas. Pero como gran artista que sabe colocarse en la justa posición explica su caso con la mayor claridad y precisión. El novelista —dice— es un poeta, un moralista, un filósofo. Si hace uso de algún tema histórico, esto no significa en realidad para él más que el canevá en que habrá de bordar su obra de novelista. Porque sobre la realidad positiva hay otra realidad más alta, que es por su calidad suprema, la del ideal. Un escritor debe ser ante todo un artista (AZUELA, 1993, p. 1133).

Con lo anterior, nos dice Rama, el autor de *Los de abajo* no sólo salvaguarda las fronteras del territorio en el que habrá de desarrollarse el trabajo de los artistas, sino que además atribuye al acto creador un imperativo moral: asumir una justa posición entre dos planos: el plano de la empiria, del hecho histórico, y el plano de la realidad que funda el acto creador sobre la base material del primero. Este bordado responde al patrón del ideal que se proyecta sobre los hechos desnudos, esto es, el “sistema de creencias morales y sociopolíticas” (RAMA, 1983, p. 146) con las que el escritor acomete la representación de su tiempo. Por tanto, a pesar de la diversidad de registros que acusa el ciclo revolucionario, el autor siempre está presente “como ojo que mira a través de sus concepciones ideales” (RAMA, 1983, p. 147), más allá de si se presenta como personaje o como eje de la narración:

No se trata solamente de intereses personales — afán de poder, de lucro, de figuración — los que mueven su pluma, [...] sino de intereses intelectuales. Sus obras son alegatos que corresponden a una actitud parcial ante los hechos, pero esta actitud parcial, lejos de estar comandada por minúsculas preocupaciones personalistas, lo es por sus ideas sociopolíticas. Por eso su literatura es esencialmente política, más que histórica. Y política en un sentido militante, tal como corresponde a un hombre de partido (RAMA, 1983, p. 147-148).

Esta mirada — que se funda en los intereses intelectuales y sociopolíticos de clase y que responde a unidades de sentido articuladas en un momento histórico específico — “se filtra en cada una de las etapas de la creación novelesca, desde la elección de los sucesos o la elaboración de los personajes, hasta la aplicación de las formas estilísticas y la composición de las escenas” (RAMA, 1983, p. 150). El choque entre estos dos planos suscita entonces la producción de imágenes narrativas, donde la parte afectada no es el ideal sino la realidad, cuya relación denota un desfase. Lejos de corregir o descartar su sistema de valores, el novelista enjuicia el acontecer histórico basado en un perspectivismo de clase, de ahí el carácter militante de las obras.

todos los escritores que escribieron sobre la revolución mexicana entre 1910 y 1925: lo harían sin contar con un modelo literario fijo; inmersos, en un debate político vivo.

Los miembros de las clases medias del porfiriato son los primeros en cuestionar un sistema político, que, a pesar de brindarles una preparación intelectual y oportunidades materiales por arriba del promedio, marcaba límites férreos a su desarrollo. Lo anterior crea contradicciones irresolubles entre estructura política y la base socioeconómica del país. Estas contradicciones se trasladaron, para su resolución, al campo intelectual:

Es habitual que en tales procesos, el resquebrajamiento de los valores establecidos genere, antes que otra cosa, un estado de confusión generalizada; se destruye la aparente homogeneidad reinante, se exagera el fragmentarismo de las distintas tendencias y obligadamente se produce una revitalización de la vida intelectual ya que a este plano se traslada la intensa polémica social, para su dilucidación e interpretación. La necesidad de comprender la nueva situación y por ende de asumir doctrinas rectoras, urgentemente reclamadas por la imprevista situación e inseguridad que se vive, da lugar entonces a una demanda intensificada de productos intelectuales (RAMA, 1983, p. 172).

Esta crisis orgánica multiplicó la aparición de elementos flotantes, de fragmentos que potenciaban la actividad intelectual, esto es, de elementos que sin haber cristalizado en momentos demandan ser articulados en el marco de una guerra de posiciones, de intereses de clase confrontados (LACLAU; MOUFFE, 2010). Los productos resultantes, por tanto, no son del todo arbitrarios, sino que trabajan con significantes y unidades de sentido previos. En su artículo, Rama señala al menos tres: los instrumentos democráticos de la Constitución de 1857; la educación y la cultura como instrumentos eficaces para el ascenso social; y el conjunto de valores que dieron rostro a las clases medias de la época, basado en un esquema moral rígido que favorecía el orden, el trabajo, la tenacidad, la decencia, el emocionalismo pequeñoburgués y un alto sentido de la identidad nacional.

La guerra de posiciones que entablan los sectores medios tendrá, en un primer momento, una orientación eminentemente política. Su interés principal radica en romper el cerco de la clase superior. Esta es la causa, nos dice Rama, de que los sectores más liberales simpatizaran con el maderismo. No obstante, sería ingenuo atribuirles a todos los miembros de la clase media la misma filiación política o intereses económicos. Esto equivaldría a pasar por alto la complejidad de su composición, que incluye a “una capa alta, intelectual y rica, vinculada a los comerciantes urbanos, y una muy baja de empleados provincianos y pequeños propietarios” (RAMA, 1983, p. 160). Por ello, la solución más socorrida ha sido la de fragmentar el ciclo en unidades más pequeñas, destacando los estudios de autor, concretamente, los estudios dedicados a las primeras obras de Mariano Azuela.

Entre los autores que descomponen el ciclo en unidades menores, destacan: Ernest Moore, Frederick Rand Morton y Julia Hernández.

Juntos, estos cuatro enfoques de la historia intelectual nos permiten plantear nuevas lecturas de un ciclo que se extiende de 1910 a 1969.

Hacia una relectura

En *México en su novela* (1966) John Brushwood enlista algunos de los problemas a los que se enfrentan los lectores del ciclo revolucionario:

El cuadro de lo que ocurrió en la novela durante este periodo se deforma al prestar demasiada atención a las novelas de tema revolucionario de Azuela. Si exceptuamos sus obras, las novelas que trataron el tema fueron muy pocas. El país no estaba aún preparado para examinar el fenómeno de la Revolución, tal vez porque todavía no se percataba de sus verdaderas dimensiones. [...] La Revolución como entidad, como realización de hombres que buscaban liberarse de una sociedad estática, no podía apreciarse como tal en los años inmediatamente posteriores a la misma, cuando predominaba el sentimiento de tragedia (BRUSHWOOD, 1993, p. 327 y 354).

La cita anterior plantea al menos cinco temas:

1) La producción temprana de Mariano Azuela se ha convertido en una especie de tropo a partir del cual se pretende interpretar a todo un ciclo narrativo. El descubrimiento en 1925 de *Los de abajo* nos presenta un modelo de novela completo, maduro, se diría que ahistórico en su articulación. La lente simplifica el modelo: para no pocos investigadores, entre 1911 y 1925 no existe otro exponente de la Novela de la Revolución Mexicana. Esta lectura oculta las pugnas que sobre lo literario se suscitaron dentro y fuera del campo literario con el propósito de reestructurarlo.

2) La promoción de una literatura política se dio tempranamente desde el campo de poder. Tras el fracaso maderista, los intelectuales de las distintas facciones comprendieron la importancia de justificar la lucha armada o defender intereses de grupo desde una plataforma literaria. El primer caso documentado es el de Félix Fulgencio Palavicini, quien en 1915 aboga por una literatura que consolidara el triunfo de la causa constitucionalista de Venustiano Carranza. Otro ejemplo sería el llamado que en 1924 hace a los escritores José Manuel Puig Casauranc, secretario de educación del callismo, conminándolos a sustituir la decoración *amanerada* del régimen porfirista por la hosca realidad del presente (RUTHERFORD, 1978). Ambos casos ejemplifican la tensa interacción entre el campo de poder y el campo literario, lo que demostraría que el examen de las *verdaderas dimensiones* de la revolución desde el territorio de la novela no se da desde la transparencia de un mero proceso cognitivo, sino que supone cruces e intervenciones de ambos campos: mientras que ciertas manifestaciones literarias pretenden operar como conciencia moral del poder, éste pretende reglamentar las prácticas escriturales.

3) El sentimiento de tragedia que permea las novelas más tempranas supone ya un lugar de enunciación. En el caso de Mariano Azuela, Ángel Rama vincula este sentimiento de tragedia con las ambiciones de la clase media porfirista.

4) Por lo que toca al reducido número de obras que trataron el tema de la revolución, en *La sociedad mexicana durante la revolución* John Rutherford enlista al menos veintiún títulos, todos publicados en México en una época en que la producción editorial del país pasaba por grandes penurias, lo que demostraría cierto interés por trabajar con el tema desde el interior de la novela.

5) Por todo lo anterior, parece claro que la *revolución como entidad* pertenece a una etapa posterior, la etapa de la institucionalización. Esta entidad, por lo demás, no alberga una naturaleza sustantiva que la literatura estuviera en condiciones de descubrir a partir de 1931, sino que una y otra (entidad y literatura) se fueron construyendo lentamente en las dos décadas anteriores. Afirmar lo contrario supondría negar el principal dilema que hubo de enfrentar la literatura durante este periodo: la irrupción de la historia y la política tras el *impasse* porfiriano.

Revolución cultural y naciones intelectuales

Enrique Florescano (1999) ha dicho que el espacio de la revolución mexicana puede presentarse como un vacío (o vaciamiento) de poder. Entre 1910 y 1917 se registró una importante irrupción de nuevos actores en la esfera pública. Esta eclosión no solamente destruyó el Estado porfirista, también trastocó las reglas de convivencia del régimen, su cultura. Independizados del régimen liberal, los grupos emergentes introdujeron en el ámbito de las sociabilidades conductas prohibidas. El diálogo que emprendiera el poder revolucionario con la sociedad habría de reproducirse en el campo literario mexicano. Por ello, propongo que nos apeguemos a la definición que Carlos Monsiváis hace del término revolución cultural dentro del marco de la revolución mexicana:

La “revolución cultural” despoja de sus prestigios sacros a la trinidad el cura-el político-el hacendado. [...] Lo impensable se resquebraja o pulveriza en muchas otras instancias, por ejemplo, la marginación absoluta de la mujer. [...] Se abandonan costumbres, se crean o perfeccionan formas propias (el corrido), la movilidad geográfica liquida la certeza determinista en los pueblos como horizonte de eternidad, la ferocidad sexual de la tropa socializa el derecho de pernada de los hacendados, la alegría soez del vulgo en el teatro frívolo revela la vitalidad de un humor que se suponía inexistente. Todo esto, en una u otra medida, expresa transformaciones sociales y culturales que no excluyen la religión (MONSIVÁIS, 1983, p. 36).

Con lo anterior, Monsiváis no sólo está en condiciones de identificar un punto de inflexión entre viejas y nuevas actitudes, ampliar el número de actores sociales, demarcar otros espacios impulsores y gestores del cambio; también, y esto es lo que quisiera rescatar, establece diálogos y luchas entre cultura dominante y cultura subalterna. Al hacerlo, reconoce en la tropa a otro agente de la cultura, que extrae de su experiencia cotidiana una lógica

de grupo lo bastante coherente como para autodefinirse y delimitar, al mismo tiempo, las opciones de la élite. El motor de las transformaciones sociales y culturales que darán cuerpo al Renacimiento Mexicano (1922-1940), entonces, estaría en “la imposibilidad de apartar en definitiva ese subsuelo que trastornó en una década las nociones de progreso y estabilidad” (MONSIVÁIS, 1983, p. 37) del régimen porfirista.

Es esta proyección de los valores del campo literario hacia el espacio público lo que mejor describe el carácter contestatario de las naciones intelectuales de Sánchez Prado: producciones discursivas que se oponen o se presentan como alternativas a la cultura centralizada del nuevo Estado mexicano.

Las naciones intelectuales resultan, en parte, de los desplazamientos discursivos e ideológicos hacia adentro del campo intelectual como resultado del reacomodo discursivo del campo de poder. [...] Su producción es posible en tanto las fluctuaciones ideológicas generan intersticios en el edificio del discurso hegemónico (SÁNCHEZ, 2009, p. 18).

No obstante, si queremos documentar la constitución de esas naciones es importante no perder de vista la presión que ejerció sobre ellas la irrupción de la revolución cultural de 1910-1920. En otras palabras, las naciones intelectuales de Sánchez Prado no sólo son el contrapunto de la cultura unificada impulsada por el Estado postrevolucionario y sus instituciones (SÁNCHEZ, 2009, p. 3), sino que en un primer momento surgen como un muro de contención ante las conductas prohibidas de los nuevos actores en la esfera pública.

A diferencia de Monsiváis, Sánchez Prado sitúa los orígenes de la cultura de la revolución mexicana en la Constitución de 1917, del documento que sienta las bases de la hegemonía política del nuevo Estado. Si bien es cierto que la Constitución del 17 recoge las demandas de los ejércitos populares, habrá de sortear muchos obstáculos antes de llevar a la práctica su contenido. Este documento no establece, como él mismo lo reconoce, esa camaradería horizontal que nutre el imaginario simbólico del nacionalismo. “Ese espacio simbólico y soberano [...] requiere de mecanismos más sutiles, sobre todo de índole cultural” (SÁNCHEZ, 2009, p. 15-16). Esta es la función que desempeña la literatura:

De 1917 [...] hasta 1925 [...], la literatura fue un espacio de mayor contención y conflicto, donde los debates sobre la naturaleza misma de “lo nacional” y la forma que esta naturaleza debería tomar en la cultura permitieron el desarrollo de posiciones más diversas que otras manifestaciones culturales (SÁNCHEZ, 2009, p. 16).

Desde el origen de la lucha armada la literatura adoptó distintas posturas con respecto a los contenidos y las formas que debía adoptar la representación de lo nacional. Con el tiempo este desacuerdo modificó el concepto mismo de literatura, que a partir de los debates de 1925 y 1932 llegará a identificarse con *Los de abajo*, obra que Francisco Monterde señaló como modelo de la estética nacionalista.

De ahí la afirmación de que ambos conceptos son complementarios: por un lado, una revolución cultural que modifica la estructura porfirista; por otro las naciones intelectuales,

que desde la autonomía relativa de un campo literario debilitado, en pleno tránsito de un bloque histórico a otro, luchan por imponer fronteras a los elementos que trastocan su sistema de equivalencias, formado, al menos en parte, durante el porfiriato. Este sistema de equivalencias habrá de negociar contenidos y formas de representación con el sistema de equivalencias de los nuevos actores sociales. En este sentido, la novela de la revolución no constituye un tipo particular de nación intelectual³, sino una de las primeras prácticas escriturales que éstas desplegaron con el propósito de reconstruir nodos hegemónicos que desaparecieron tras la caída del régimen porfirista.

Por todo lo anterior, creo que las nociones de revolución cultural y naciones intelectuales, surgidas de los estudios culturales latinoamericanos, pueden sernos de ayuda al momento de estudiar el campo literario del que surge el ciclo revolucionario.

La novela mexicana antes y después de 1910

Contamos con dos documentos sobre la novela producidos en dos momentos del *nomos* del campo literario mexicano. Su consulta nos permite comprender mejor la manera en que los intelectuales reaccionaron ante las “conductas prohibidas” de las clases subalternas en la esfera pública. El primero fue escrito por José López-Portillo y Rojas en las postrimerías del porfiriato: *La novela*. Breve ensayo presentado a la Academia Mexicana (1906); el segundo fue elaborado por Federico Gamboa como parte de un ciclo de conferencias organizado por el Ateneo de la Juventud durante el gobierno de Victoriano Huerta: *La novela mexicana*. Conferencia leída en la Librería General de la ciudad de México el 3 de enero de 1914.

Ambos textos afirman que el ejercicio de la novela sólo se da en sociedades maduras. Toman prestado del discurso porfirista el concepto de unidad que estructura el sentido de progreso material y espiritual de las naciones modernas. Dice López-Portillo y Rojas:

Una sociedad nueva no se improvisa: requiere largo tiempo para hacer la amalgama de sus variados elementos y armonizarlos entre sí, para elaborarse un modo de ser propio y para entrar en posesión reflexiva de sí misma, estudiarse, conocerse y reproducir su propia imagen (LÓPEZ; ROJAS, 1906, p. 25)

Para López-Portillo y Rojas la novela no formaliza el encuentro de lenguajes en conflicto, sino que se presenta como el receptáculo donde lo nacional queda fijado. Lo nacional, con todos los valores de clase que el porfiriato lleva implícitos, irrumpe en la novela como lo literario; de ahí que más adelante califique a este género como “corona de la cultura artística” (LÓPEZ; ROJAS, 1906, p. 62), y señale que el cultivo de ésta sólo es posible cuando “la sociedad está bastante adelantada para tener conciencia de sí misma, estudiarse y reproducirse en cuadros de palpitante verdad y colorido” (LÓPEZ; ROJAS, 1906, p. 62).

López-Portillo y Rojas se apoya en uno de los elementos centrales de la ideología porfirista: la unidad como el punto culminante del progreso de las naciones. Esta unidad, de

³ Los ateneístascercanos al maderismo, el virreinalismo constitucionalista, el estridentismo de corte socialista, el sinarquismo católico, el México de Afuera, etc.

acuerdo a los principios positivistas de la historia, no responde a la voluntad de los hombres, sino que las dicta el funcionamiento interno de la naturaleza (CÓRDOVA, 1992, p. 47). Sus palabras tienen un doble propósito: conciliar los lenguajes en pugna (la nación está lista para ser narrada gracias al orden y unidad que goza el país) y apuntalar la autoridad del régimen en sus postrimerías (la nación está lista para ser narrada porque el régimen ha abonado a la expresión de lo nacional).

El texto de Federico Gamboa es menos ingenuo con respecto a la manera en que los distintos lenguajes interactúan dentro de la novela. Como López-Portillo y Rojas, afirma que el género sólo “aclimátase y medra en las civilizaciones hechas ya” (GAMBOA, 1914, p. 6); sin embargo, reconoce que no existe hecho histórico o político que no pueda trabajarse en él, y que en su elaboración participan distintos géneros:

Cabén desahogadamente dentro de ella, y han cabido de hecho: la epopeya, con su maravillosa médula; la tragedia y el drama, con sus terrores; la comedia, con sus sátiras o su regocijada alegría; el poema didáctico, con sus enseñanzas; el idilio, con su pureza y delicada gracia; la filosofía, con su moral y hasta sus arideces; las religiones, con sus dogmas; la política, con su envilecimiento, su doblez y sus implacabilidades; la ciencia, con sus descubrimientos y doctrinas, y muy principalmente la historia en todas sus modalidades (GAMBOA, 1914, p. 4).

Es esta modesta irrupción de la historia y la política dentro del campo de la novela lo que marca la diferencia entre Gamboa y López-Portillo y Rojas. Mientras que para el tapatío la evolución política de México ha llegado a su cenit y con ello la novela ha alcanzado su madurez, para el mexiquense la presencia de la revolución como un caos continuado logra poner en entredicho la estabilidad del país. Esto, a su entender, no demerita, sino que alienta la producción novelística:

Con la novela mexicana acaeció lo propio: autores y autores no han cesado de llevarle cada cual, lo que conforme a su leal saber y entender, era lo más sazonado de su caletre. Y la causa humilde de los principios, aunque lentamente, con interrupciones y tropiezos, ha venido creciendo. ¡Plegue a Dios no nos la arrasen los huracanes boreales que suelen amagarnos, ni los vendavales que nosotros, desatentados y ciegos, epidémicamente desatamos! Aun entonces, cabría a la novela nacional — ya que el libro, no obstante su ficticia endeblez, sobrevive a los bronces y la piedra — la misión tristísima de perpetuar, al través de las edades, con más atractivo que la historia, la fisonomía moral y física de esta tierra nuestra, hoy destrozada y sin ventura (GAMBOA, 1914, p. 16-17).

La superioridad de la novela frente a la historia, su despolitización, cede terreno frente al reconocimiento de la tarea del escritor, que consiste en perpetuar “la fisonomía moral y física de esta tierra nuestra”. En 1914 esa fisonomía moral de México ya no es *dictum* porfirista, sino que reconoce, de manera apesadumbrada en la mayoría de los casos, los distintos discursos que componen la nación. Aún si la unidad nacional desapareciera, parece sugerirnos Gamboa, los retazos habrán de proporcionar material a los escritores, cuyo trabajo consistiría en perpetuar la heredad mexicana. Es esto, me parece, lo que harán

los primeros novelistas de la revolución (1911-1925): contrastar los distintos materiales de trabajo (esto es, los discursos diferenciados) con el ideal que sacudió el vendaval.

Casa Editorial Lozano y la novela de la revolución mexicana

En el otoño de 1989, el crítico estadounidense Dennis Parle publicó en *The Americas Review* un artículo titulado “The novel of the Mexican Revolution published by the Casa Editorial Lozano”⁴. Su interés es doble: además de agrupar las novelas en torno a las empresas de Ignacio E. Lozano⁵, es posible incluir al menos a cinco de ellas en la primera época del ciclo revolucionario (1910-1925)⁶. Los intelectuales alrededor de Lozano produjeron un discurso nacionalista identificado con los intereses del México de Afuera, un conglomerado variopinto de inmigrantes, refugiados y exiliados de la revolución mexicana. Este discurso fue lo bastante dúctil, lo bastante complejo, para captar, también, el interés de los lectores mexicoamericanos. La ideología del México de Afuera, por un lado, articuló oposiciones binarias de carácter cultural con Estados Unidos (materialismo-idealismo, individualismo-comunidad, libertinaje-moralidad); mientras que, por el otro, disputó a los hombres y las instituciones del nuevo Estado mexicano la soberanía de la nación mediante otra serie de oposiciones (orden-desorden, trabajo-robo, tenacidad-abandono, decencia-descaro, religión-atéismo, educación-ignorancia, economía-despilfarro). Este proceso de reconstrucción etnosimbólica (SMITH, 2001) operó en torno a la unidad del idioma, la religión católica, la cultura hispánica, el mexicanismo y la doble condición extrínseca de sus miembros. Parafraseando a John B. Thompson, el discurso del México de Afuera llegó a ser el “marco de referencia estándar que se promovía como la base aceptable y común de intercambio simbólico” (THOMPSON, 2002, p. 97) entre los diferentes estamentos de la colonia de San Antonio.

La polémica del México de Afuera con el Estado mexicano giró en torno al significado de lo nacional. Lo nacional, como objeto de debate, se encontraba rodeado por todos aquellos enunciados que desde la literatura o la palestra porfirista habían intentado fijar su significado. El desafío que Casa Editorial Lozano lanzó al nacionalismo de Estado, por tanto, produjo obras que combatían la legitimación de la revolución cultural que la lucha armada

⁴ José Ascensión Reyes: *Heraclio Bernal*, el Rayo de Sinaloa (1920) y *El automóvil gris* (1922); Teodoro Torres: *Pancho Villa, una vida de romance y tragedia* (1924) y *Como perros y gatos o las aventuras de la seña democracia en México* (1924); Miguel Arce: *¡Ladrona!* (1925) y *Sólo tú* (1928); Alfredo González: *Carranza*, novela de la Revolución (1928).

⁵ Originario de Marín, Nuevo León (15 de noviembre de 1886), Lozano llegó a San Antonio en noviembre de 1908. En el número 607 de la calle Dolorosa, abrió una modesta librería especializada en lecturas en español. Los primeros años los dedicó a conocer el mundo editorial del distrito mexicano. Entre 1908 y 1912, administró y colaboró en las empresas de Adolfo Duclós Salinas y Francisco A. Chapa. Fundador en San Antonio del periódico *La Prensa* (1913-1963) y Casa Editorial Lozano (1916). Promotor principal de la ideología del México de Afuera. Muere en la ciudad texana el 21 de septiembre de 1953.

⁶ A partir del redescubrimiento de *Los de abajo* en el año 1925, los escritores cuentan con un modelo literario al cual remitirse y el interés del público.

había introducido en el ámbito de las costumbres. Por tanto, puede considerársele como otra de las naciones intelectuales inmersas en la producción de enunciados literarios.

Conclusiones preliminares

La incorporación de las prácticas escriturales de los intelectuales Lozano en el campo literario mexicano me ha llevado a proponer una nueva periodización del ciclo revolucionario. Para elaborarla, he recurrido a las propuestas de John Rutherford, Ángel Rama, José Revueltas, Marta Portal y Adalbert Dessau.

Periodo	Nombre	Teóricos	Caracterización
1910-1925	Protoépoca de la novela de la Revolución	Rutherford Rama	Relatos más o menos contemporáneos que destilan una crítica perspectivista. En el caso del México de Afuera, ésta llega a confundirse con la defensa del orden porfirista. Los autores no siempre tienen contacto entre sí, carecen de un público específico o éste se limita a una porción de los lectores mexicanos. Diversidad de registros. Regionalismo o fragmentismo de las distintas tendencias incubadas en el porfiriato. Problema fundamental: relación entre imágenes narrativas y referente histórico. Revitalización intelectual que intenta marcar los derroteros de la nación, contener o interpretar la irrupción del subsuelo, censurar conductas prohibidas. Publicación de <i>La majestad caída</i> y <i>Andrés Pérez, maderista</i> .
1925-1938	Realismo	Dessau Portal	Relatos que reinterpretan las primeras imágenes. Llegada del nacionalismo al campo literario. Modelos literarios: Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán. Cuentan con una comunidad de lectores interesados en evaluar el pasado inmediato. Se pasa de la crítica personal a la crítica de clase. Literatura como arma política: se evalúan los resultados del nuevo régimen. La crítica mexicana descubre <i>Los de abajo</i> .
1938-1947	Realismo crítico	Dessau Portal Revueltas	Proceso de psicologización de la Revolución como acontecimiento primordial. Se profundiza en las peculiaridades del ser del mexicano. Consolidación de la clase media postrevolucionaria: necesidad de autorrepresentarse, articular una ontología de lo mexicano. Crisis de la estética nacionalista, apuesta por un realismo crítico.
1947-1969	Relecturas	Portal	Se trabaja con arquetipos. Renovación estética que logra aislar las fallas estructurales del proceso revolucionario. Las nuevas técnicas permiten desmitificar la realidad simbolizada. Publicación de <i>Al filo del agua</i> .

Con base en el artículo que Rama dedica a las primeras obras de Azuela (1911-1918), en las notas en las que Monsiváis postula la existencia de una revolución cultural en el ámbito de las sociabilidades (1910-1920) y en el tardío descubrimiento de *Los de abajo* por parte de la crítica (1925), puede afirmarse que el elemento que da cohesión a la protoépoca de la novela de la Revolución mexicana es el resultado del encontronazo entre la emergencia de conductas prohibidas y el marco normativo (jurídico, ideológico, sentimental) de las clases medias porfiristas. La aparición del subsuelo en la arena pública modifica el concepto mismo de literatura. Escribe Monsiváis:

En el porfiriato, la literatura es, en la superficie, actividad sometida a una división del trabajo que al escritor le concede el papel de recreador privilegiado (y si se puede, inmortal) de una etapa donde la historia le cede el paso a la estabilidad, y en donde todo, incluso la queja, corrobora la excelcitud del gobernante. Versos frívolos o majestuosos, narraciones amenas, crónicas de costumbres, afirman el encuentro del tiempo y la voluntad de perpetuarlo (MONSIVÁIS, 1983, p. 38).

En el largo tránsito del régimen porfirista a la consolidación del Estado revolucionario, la producción novelística acusa reacomodos internos (la irrupción de la historia en Gamboa) e intervenciones desde el campo de poder (la promoción de una literatura política por parte de Palavicini y Puig Casauranc). Los atributos que en este periodo se adhieren al significante literatura adjudican a los escritores nuevas tareas: perpetuar la fisonomía moral y física de la tierra (GAMBOA, 1914), consagrar las causas del movimiento armado (PALAVICINI, 1916) o bien atajar las marejadas de entusiasmo de los líderes sin ética (ARCE, 1926).

Tras la aplicación del modelo al corpus de Casa Editorial Lozano, propongo aplicarlo a las etapas ulteriores con el propósito de medir sus alcances. En cualquier caso, resulta lo bastante fecundo como para implementarlo en esta primera etapa, la etapa abocada al rescate de la producción del México de Afuera en el ciclo revolucionario.

GONZÁLEZ SANTOS, R. K. The Mexican Novel and the 1910 Revolution. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 144-162, 2021. ISSN 2177-3807.

Referencias

ARCE, M. El sabor del momento. *La Prensa*, San Antonio, Texas, p. 11,13, out. 30 mayo 1926.

AUB, M. De algunos aspectos de la Novela de la Revolución Mexicana. In: AUB, M. *Ensayos mexicanos*. México: UNAM, 1974. p. 31-115.

AZUELA, M. Novela histórica y biografía novelada. In: AZUELA, M. *Obras completas*. México: FCE, 1993. v. 3, p. 1130-1136.

BRUCE-NOVOA, J. La Novela de la Revolución Mexicana: la topología del final. *Hispania*, v. 74, n.1, p. 36-44, mar. 1991.

BRUSHWOOD, J.S. *México en su novela*. México: FCE, 1993.

BRUSHWOOD, J. S. *Una especial elegancia: narrativa mexicana del porfiriato*. México, D.F.: UNAM, 1998.

CÓRDOVA, A. *La ideología de la revolución mexicana: la formación del nuevo régimen*. México, D.F.: UNAM, 1992.

DÁVALOS, M. *Carne de cañón*. México: Talleres Gráficos de la Secretaría de Fomento, 1916.

DESSAU, A. *La Novela de la Revolución Mexicana*. México: FCE, 1973.

DÍAZ ARCINIEGAS, V. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: FCE, 2010.

ESCALANTE, E. *José Revueltas. Una literatura del "lado moridor"*. México: FCE, 2014.

FLORESCANO, E. *El nuevo pasado mexicano*. México: Cal y Arena, 1999.

GAMBOA, F. *La novela mexicana*. Conferencia leída en la Librería General el día 3 de enero de 1914. México: Eusebio Gómez de la Puente, 1914.

GARRIDO, F. ¿Revolución en las letras?. *Revista Iberoamericana*, v. 55, n. 148-149, p. 841-845, 1989.

GARRIDO, F. Prólogo. In: GARRIDO, F. *El apóstol y otros cuentos de la revolución*. México: INBA, UANL, Editorial Jus, 2010. p. 7-16.

GONZÁLEZ PEÑA, C. *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Porrúa, 1949.

GONZÁLEZ PEÑA, C. *Novelas y novelistas mexicanos*. México: UNAM, Universidad de Colima, 1987.

GUZMÁN, M. L. *La querrela de México. A orillas del Hudson*. México: Asociación Nacional de Libreros, 1984.

HERNÁNDEZ, J. *Novelistas y cuentistas de la revolución*. México: Unidad Mexicana de Escritores, 1984.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Argentina: FCE, 2010.

LEAL, L. *Cuentos de la revolución*. México: UNAM, 2010.

LÓPEZ-PORTILLO; ROJAS, J. *La novela*. Breve ensayo presentado a la Academia Mexicana. México: Vizcaíno y Viamonte, 1906.

MARTÍNEZ, J. L. *La expresión nacional*. México: Oasis, 1984.

MARTÍNEZ, J. L. *Problemas literarios*. México: Conaculta, 1997.

MONSIVÁIS, C. La aparición del subsuelo (sobre la cultura de la revolución mexicana). *México en la cultura*, México, DF, p. 36-42, out. dic. 1983.

MONTERDE, F. *Figuras y generaciones literarias*. México: UNAM, 1999.

MORTON, F. R. *Los novelistas de la revolución mexicana*. México: Cultura, 1949.

PALAVICINI, F. F. Literatura revolucionaria. In: DÁVALOS, M. *Carne de cañón*. México: Talleres Gráficos de la Secretaría de Fomento, 1916. p. 1-4.

PORTAL, M. *Proceso narrativo de la revolución mexicana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1977.

RAMA, Á. Mariano Azuela: ambición y frustración de las clases medias. In: RAMA, Á. *Literatura y clase social*. México: Folios, 1983. p. 144-183

REVUELTAS, J. Por una literatura nacional. In: REVUELTAS, J. *Cuestionamientos e intenciones*. México: Era, 1981. p. 90-99.

REVUELTAS, J. Escuela mexicana de pintura y novela de la revolución. In: REVUELTAS, J. *Cuestionamientos e intenciones*. México: Era, 1981. p. 241-274.

REVUELTAS, J. Réplica sobre la novela: el cascabel al gato. In: RAMA, Á. *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*. México: Era, 1983. p. 206-214.

REVUELTAS, J. La novela, tarea de México. In: REVUELTAS, J. *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*. México: Era, 1983. p. 231-241.

RUTHERFORD, J. *La sociedad mexicana durante la revolución*. México: El Caballito, 1978.

SÁNCHEZ PRADO, I. M. *Naciones intelectuales*. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959). USA: Purdue University Press, 2009.

SMITH, A. *Nationalism. Theory, ideology, history*. USA: Blackwell Publishing Ltd, 2001.

THOMPSON, J. *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM, 2002.

VALADÉS, E.; LEAL, L. *La revolución en las letras*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960.

VASCONCELOS, J. *Discursos. 1920-1950*. México: Trillas, 2009.

Recebido em: 20 nov. 2020

Aceito em 20 jan. 2021

“Que temos nós de nosso senão o que inventamos?”¹

Entrevista a Isabel Rio Novo

JORGE VICENTE VALENTIM*

RESUMO: Entrevista realizada com a escritora portuguesa Isabel Rio Novo, sobre assuntos ligados às suas obras, à sua trajetória e às suas ideias sobre escrita literária. Em vários momentos, o eixo central da conversa foi o seu romance recém-publicado *Rua de Paris em dia de chuva* (2020) para, a partir dele, estabelecer linhas de convergência com outros textos seus.

PALAVRAS-CHAVE: Artes plásticas; Biografia; Escrita literária; Ficção; Isabel Rio Novo.

ABSTRACT: Interview with the Portuguese writer Isabel Rio Novo, about issues related to her works, her trajectory, and her ideas about literary writing. At various times, the main subject of the conversation was her recently published novel *Rua de Paris em dias de chuva* (2020) in order to establish lines of convergence with other texts of hers.

KEYWORDS: Biography; Fiction; Isabel Rio Novo; Literary writing; Visual arts.

¹ Citação retirada do último romance da escritora, *Rua de Paris em dia de chuva* (RIO NOVO, 2020, p. 228).

* Departamento de Letras – Universidade Federal de São Carlos – UFSCar – 13565-905 – São Carlos – SP – Brasil. E-mail: valentim@ufscar.br

Tomou, aqui, a liberdade para dedicar este trabalho ao querido mestre Edson Rosa da Silva (*in memoriam*), que nos deixou no início de 2021. Sua sensibilidade e paixão nas leituras de Barthes, Sartre e Malraux permanecem na memória dos seus alunos e dos seus amigos. Bem haja!

Nascida e criada no Porto, Isabel Rio Novo estreia em 2004, com a novela fantástica *O diabo tranquilo* (em parceria com Daniel Maia-Pinto Rodrigues), seguida de *A caridade* (2005), com a qual foi distinguida com o Prémio Manuel Teixeira-Gomes. Em 2014, lança a coletânea de contos *História com Santos* e, em 2016, com o romance *Rio do esquecimento*, destaca-se como finalista no Prémio Leya e semifinalista no Prémio Oceanos. Nesse ínterim, ganha o Prémio João Gaspar Simões com o romance *Madalena* (inédito) e é distinguida como finalista no Prémio Leya com o romance *A febre das almas sensíveis* (2018). Em 2019, lança um denso volume sobre a biografia da escritora Agustina Bessa-Luís, intitulado *O poço e a estrada*. Por fim, recentemente, como resultado de uma Bolsa de Criação Literária concedida pela Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), escreve e publica seu mais novo romance: *Rua de Paris em dia de chuva* (2020). Com ele, Isabel Rio Novo consolida-se como uma leitora refinada do século XIX e, a partir dele, compõe histórias e cenas que, de alguma forma, contribuem para interrogar o nosso tempo.

Na tarde de 20 de janeiro de 2021, eu e a escritora Isabel Rio Novo encontrámo-nos para uma conversa, numa das salas remotas da Plataforma Zoom. Em virtude do afastamento social e da pandemia, essa foi a única saída possível para a realização da entrevista. No entanto, o que poderia ser um empecilho acabou se tornando um meio extremamente produtivo, afinal, os temas abordados tomaram mais de uma hora, que passou de forma muito rápida. Simpática, acessível, confiante e, ao mesmo tempo, precisa, a escritora não se esquivou dos tópicos abordados e deixou registrado um momento de puro encantamento e compromisso com os seus princípios e a sua forma de pensar a arte, a literatura e o mundo.

Jorge Vicente Valentim – Bom, em primeiro lugar, preciso agradecer a Isabel Rio Novo e a sua disponibilidade em separar um tempo, dentro dos afazeres, para essa nossa conversa. Muito boa tarde e, desde já, muito obrigado. Quando digitamos o teu nome no Google, quase sempre, recebemos informações muito genéricas e que se repetem de site para site, a ponto de não haver grandes diferenças entre eles, inclusive: teu nome, onde nasceste, quais livros escreveste, onde estudaste, etc. Por isso, para além de todos os dados que encontramos na rede, eu inicio perguntando: quem é Isabel Rio Novo?

Isabel Rio Novo – (risos) É uma mulher que hoje se pode considerar feliz... É uma pessoa normal, nascida e criada no Porto, filha única, que aprendeu a ler muito nova, provavelmente, por não ter irmãos ou miúdos chegados com quem brincar, mas o que me faltava de companhia, sobrava-me de livros à volta. Meu pai, ainda hoje, sempre o conheci com um livro na mão, e, em qualquer lado ou qualquer bocadinho de tempo, ele está a ler. O meu avô

era um erudito, embora tivesse uma profissão que não exigisse tanto, ele trabalhava num banco, mas era licenciado e era extremamente culto. Muito antes de haver Google, era a ele que eu recorria sempre que precisasse de saber qualquer coisa. Por exemplo, “padrinho” (eu sempre o chamava de padrinho, porque além de meu avô, ele também era meu padrinho), “o Agaménon, em que tragédia que é?” E ele, que era sempre muito modesto, respondia assim com um ar de dúvida: “Hum, eu acho que é naquela ali”. E ele estava sempre certo. Falava muitas línguas, lia diretamente do latim e do grego. Era um cérebro (risos). De maneira que eu tinha muitos livros à volta e tinha uma tia-bisavó – que, na prática, foi minha bisavó, porque criou a minha avó –, que tinha disponibilidade e tempo na altura, e foi ela que me ensinou a ler. Eu a pedi para aprender a ler e ela fez-me esse favor. E eu acho que aquilo que a Isabel Rio Novo é hoje é um pouco formatada por esse contato muito próximo com os livros, se calhar menos próxima com as pessoas, não sou de modo nenhum misantropa, mas reconheço que, em termos de contatos humanos fora do meu círculo íntimo, sou muito autossuficiente, e essa autossuficiência vem dessa ligação com os livros. Dito isto, sou casada, apaixonada, temos 3 meninas, convivo com a minha família, enfim, volto à questão inicial: sou uma mulher normal (risos).

Jorge Vicente Valentim – O Paulo¹ então é minoria numérica na sua casa? (risos)

Isabel Rio Novo – Sim e ele evoca muito essa questão (risos). Nem sempre pelas melhores razões (risos).

Jorge Vicente Valentim – Em 2005, tu recibes o Prémio Manuel Teixeira-Gomes, da Câmara Municipal de Portimão, pelo romance *A caridade*. Isso acaba se tornando interessante, porque não se encontra em lugar algum, ou seja, um texto recém-publicado em que o leitor não consegue achar. Por isso, fico com a curiosidade de te perguntar: como foi a experiência de se ver ganhadora de um prémio, logo de saída com a primeira obra de fôlego? Como foi a sua reação?

Isabel Rio Novo – Bom, na verdade, eu escrevo desde muito novinha, mesmo na adolescência, ganhei algumas distinções e menções honrosas com contos. Mas, *A caridade* não sei exatamente se será um romance, é um bocado mais curtinha, de repente será uma novela. Foi a minha primeira tentativa literária de maior fôlego. Na altura, eu fiquei muito contente com o prémio, fiquei muito esperançada também, mas, na verdade, foi um presente um pouquinho envenenado porque a edição foi uma edição da Câmara que patrocinou o prémio, uma edição horrível, cheia de gralhas, com caracteres ínfimos, quase ilegíveis. Bom, com isso tudo, eu poderia viver, simplesmente ela não foi distribuída, ou seja, o livro não teve

¹ Estamos a falar do escritor Paulo M. Morais, casado com Isabel Rio Novo. É autor do romance *Seja feita a tua vontade* (2017), com o qual foi finalista do Prémio Leya. Também publicou *Revolução Paraíso* (2013), *O último poeta* (2015), *Uma parte errada de mim* (2016 – obra com memórias autobiográficas e profundas reflexões sobre o cotidiano no tratamento de um linfoma), além do texto infanto-juvenil *A aldeia verde e vermelha* (2020). Ambos, infelizmente, ainda não se encontram publicados no Brasil.

distribuição, daí também o facto de, como tu dizes, não estar disponível para o mercado. Eu fiquei com alguns quantos exemplares, tenho alguns ainda aqui em casa, e o que faço agora, atualmente, com eles é – bem, no tempo em que os encontros eram presenciais, antes da pandemia –, por vezes, levo e ofereço. Ou, numa livraria aqui em Gaia, que acompanha meu trabalho de perto, deixo alguns exemplares para as pessoas que vão lá comprar os livros mais recentes. Mas tenho muita pena, porque, sendo uma obra de estreia, com todos os defeitos e todas as limitações, próprios de ser uma primeira obra, eu acho que tem as suas qualidades e os seus méritos também. Não me envergonharia nada que ela hoje pudesse circular para que fosse lida, por aquilo que ela é: uma obra de estreia.

Jorge Vicente Valentim – Então, você não tem nenhum tipo de relação negativa com *A caridade*, por ter sido o primeiro texto publicado, como ocorre com outros escritores (Natália Correia, com *Anoiteceu no bairro*, e José Saramago, com *Terra do pecado*, por exemplo)?

Isabel Rio Novo – Não, não. Até porque, em termos de crítica, ele nem existiu. Foi lido por umas quantas pessoas, que me fizeram o favor de dar um *feed back*. Quer dizer, gostaram muito, mas não teve recepção crítica praticamente nenhuma. Pode se considerar, inclusive, que se trata de uma obra semi-inédita. Eu até gostava de encontrar uma oportunidade de poder vir fazer uma segunda edição, para a fazer circular. Mas, se isso não acontecer, não vejo problema algum.

Jorge Vicente Valentim – Daí em diante, vieram mais seis obras. Nesse conjunto, *Rio do esquecimento* tem como faixa temporal abordada o século XIX; depois, *A febre das almas sensíveis* pega a primeira metade do século XX; por fim, em *Rua de Paris em dia de chuva*, novamente, tu retornas ao século XIX. Isso sem deixar de mencionar que, em *O diabo tranquilo*, tu operas, de certo modo, uma revisitação a “A dama pé-de-cabra”, de Alexandre Herculano. Enfim, o século XIX é uma obsessão, ou melhor, um *leitmotiv* para a Isabel?

Isabel Rio Novo – Isso, é um *leitmotiv*, e por razões muito concretas e muito práticas. Como sabes bem, a minha tese de doutoramento incidiu sobre textos de teorização, produzidos no século XIX². Foi uma tese muito trabalhosa, desenvolvida ao longo de sete anos, muito, muito maturada, e que envolveu (nossa, nem consigo me lembrar) uma quantidade astronômica de leituras de romances, de artigos de jornal, de livros de ensaios, foi realmente colossal e foi inevitável que, nesse convívio, tão próxima com a história do século XIX no fundo, que eu ficasse com muito daquilo que é o imaginário do século XIX. Mas é uma época que me agrada muito, talvez, porque, como o século XX começa logo com acontecimentos em nível mundial, com a primeira Grande Guerra e com as epidemias – nesse ponto, eventos muito semelhantes aos que vivemos agora –, esse é um século já de um sofrimento muito coletivo.

² Trata-se de *A missão social da poesia: teorizações poéticas em Portugal e suas orientações francesas (1850-1890)*, defendida em 2004, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A mesma encontra-se disponível para consulta no acervo da Biblioteca local.

Provavelmente, o século XIX é o último momento da humanidade em que as tragédias ainda são muito individuais, ou muito nacionais. Acredito que é um bocadinho por aí.

Jorge Vicente Valentim – Essa sua resposta, na verdade, acabou por antecipar a minha próxima pergunta, porque, ainda muito recentemente, eu estava a ler um artigo teu sobre o exílio na formação do romantismo português³. O que se pode perceber é que a Isabel é uma leitora apaixonada do século XIX, independentemente, onde ocorra a ação narrativa ou, como se vê, do gênero textual de tua autoria. Nota-se nitidamente isso quando comparamos, por exemplo, *Rio do esquecimento* com *Rua de Paris em dia de chuva*. É uma faixa de tempo que atrai a atenção não só da Isabel investigadora, mas, sobretudo, da Isabel leitora e escritora. Com isso, imagino eu, os escritores oitocentistas estejam na mira dessas interfaces da Isabel. Se pegarmos o teu primeiro romance, há um trecho muito significativo: “Não pensem que um escritor consciencioso escreve uma linha só que seja com o intuito de encher papel; que invente um episódio para seu recreio: tudo aqui vem a propósito, desde o facto mais somenos ao pormenor de maior vulto, e os leitores que esquadrinham os fins e suspeitam uma ideia em cada palavra impressa acharão neste romance demonstrações de que os grandes acontecimentos da vida, que fazem pasmar o mundo, são como os nevões: um floco de neve que rola do cimo das montanhas ao chegar às fraldas destrói casas e plantios, embrulha vidas humanas e rompe o equilíbrio das coisas” (RIO NOVO, 2016, p. 93). É inevitável lermos um trecho como esse e não pensarmos nas leituras de Camilo Castelo Branco feitas pela Isabel. A tua ligação com Camilo, de certa forma, pode ser pressentida nas malhas de *Rio do esquecimento*, sobretudo? Ele é um ponto de referência teu?

Isabel Rio Novo – Sim, com certeza. Mas, o *Rio do esquecimento*, em particular, é um mosaico de citações dissimuladas de uma quantidade enorme de autores do Oitocentos. Boa parte dessas vozes, dentro da voz compósita do romance, pertence a Camilo, mas também estão lá Arnaldo Gama, Coelho Lousada, escritores um pouquinho posteriores, do período naturalista, muitos escritores hoje praticamente desconhecidos. É uma espécie de revisitação do Romantismo também, através de uma revisitação dos romances do Romantismo. Isso, mais uma vez, tem muito a ver com a construção de *Rio do esquecimento*. Eu comecei a escrevê-lo quase sem me dar conta, e, quando fazia, era quase com um grande sentimento de culpa, porque foi enquanto eu fazia também a tese. Sempre que transcrevia algo para um documento à parte, coisas que, desde o início, eu sabia que nunca haveriam de ter lugar nos capítulos da minha tese – uma descrição de um bairro, a entrada de uma casa de um visconde, ou a descrição da chegada a Lisboa de um pacote vindo do outro lado do Atlântico, coisas enfim que eu sabia que não tinham ligação alguma com a tese – mas que, no momento, me apetecia guardar e me apetecia transcrever. Claro que fazia com culpa, porque o doutoramento arrastava-se, porque era preciso terminar a tese e a tese é um trabalho sério. Escrever, eu acho que nós próprios, muitas vezes, achamos que não é tão sério, porque não nos assegura

³ “L’exil dans la formation du Romantisme portugais: une question de réception” (2004). Mais detalhes sobre esse texto, verificar as referências ao final da entrevista.

a subsistência, e, portanto, pensamos mais nas coisas importantes do cotidiano. Por isso que, naquela época, eu fazia com alguma culpa. Quando terminei o doutoramento, percebi que tudo aquilo iria servir para qualquer coisa. O doutoramento também foi bom porque – ainda que eu já tivesse escrito *A caridade*, anos antes, ao mesmo tempo em que estava a finalizar o mestrado –, a tese de doutoramento foi a primeira obra grande, primeira obra de fôlego. Creio que, ressalvadas as diferenças entre os dois registros, obviamente, porque são dois tipos diferentes de textos, alguns dos ingredientes da construção de um romance eu consegui aplicar e aproveitar na tese. Algumas das recolhas foram úteis para essa criação mais ampla.

Jorge Vicente Valentim – Já que estamos falando dessa aproximação com os escritores do século XIX, em especial Camilo Castelo Branco, é interessante observar que os teus narradores são – para aproveitar uma expressão que já utilizara antes – extremamente marotos. Há, por exemplo, ainda no teu primeiro romance, um momento em que o narrador diz o seguinte: “Todo o retrato que não toque a perfeição, a ponto de se representar diante dos olhos em tão fundo e alto-relevo que afigure um ente de carne e osso, que se vê, que se escuta, que se palpa, todo o retrato que não toque a perfeição será, digo eu, vão e inútil” (RIO NOVO, 2016, p. 57). Ora, essa precaução soa-me extremamente interessante, porque parece que o narrador de *Rua de Paris em dia de chuva* tem essa mesma preocupação ao esboçar e apostar num retrato de Gustave Caillebotte como uma personagem de carne e osso, que se vê, que se escuta e que se palpa e se sente. E tanto assim é que a Autora se teletransporta daqui do século XXI para lá, no final do século XIX. Ou estou enganado?

Isabel Rio Novo – Sim, em *Rua de Paris em dia de chuva*, isso acontece muito. Também vem do século XIX essa concepção de narrador que eu tenho como alguém presente no texto, ou seja, assumidamente presente no texto, alguém que, de uma forma ostensiva quase, assumo a condução da história, assumo o seu papel na tessitura narrativa e na condução dos destinos das personagens. Nesse sentido, aquela dicotomia que há, por exemplo, entre o contar e o mostrar contribui para discutir o que é um romance, o *showing* e/ou o *telling*. Tudo que eu tenho escrito até agora é muito fabulador do *telling*, do contar, porque eu gosto de contar, gosto tanto do ato de contar quanto da história propriamente dita. O contar é tão ou mais importante do que propriamente a história que está a ser contada.

Jorge Vicente Valentim – Quero me deter um pouco em *Rua de Paris em dia de chuva*, o teu último romance publicado. A Isabel já declarou ser nascida e criada no Porto e ser uma leitora apaixonada de Camilo Castelo Branco. Pois bem, em sites onde a Isabel já teve a oportunidade de falar um pouco sobre a construção narrativa dessa última obra, a questão da ênfase biográfica quase sempre é levantada para se tentar captar a natureza textual. Entendo que seja absolutamente normal o levantamento desse aspecto até porque, aproveitando uma expressão de François Dosse, a Isabel lança mão desse “desafio biográfico” (DOSSE, 2009, p. 57) para construir uma obra de fôlego sobre uma escritora potente e com uma obra hercúlea como é o caso de *O poço e a estrada*, em que se debruça sobre a trajetória de Agustina

Bessa-Luís. Ou seja, escreve numa ênfase em que há, pelo menos, dois grandes escritores do Porto que se dedicam a esse registro: a já citada Agustina Bessa-Luís e Mário Cláudio. Em que medida a Isabel Rio Novo se inscreve nessa tradição, não necessariamente do romance biográfico, mas da ficção que se aventura pelos caminhos biográficos?

Isabel Rio Novo – Isto tem a ver com leituras, com influências e com obras que eu aprecio, como as que referiste, de Agustina e de Mário Cláudio. Mais uma vez, tem a ver com uma forma muito entranhada em mim: o meu gosto pelo retrato em todas as suas formas (vê que estou a ratificar o que se projeta no narrador de *Rio do esquecimento*, no trecho que citastes). Eu acho que já disse isto também numa entrevista e em alguns encontros com leitores, mas é absolutamente verdade. Eu entro numa sala de exposição de pintura, num museu qualquer, e as paredes podem estar repletas de quadro de grandes formatos, paisagens antológicas e grandes instalações; se houver um retrato minúsculo ou num canto da sala, é para lá que o meu olhar vai imediatamente. O retrato atrai-me muito. Mais do que atrair-me, convoca-me, muitas vezes, emociona-me. Isso tem o seu quê também de fortuito e de inexplicável, porque, muitas vezes, estou a ver uma exposição de retratos, um, dois, três rostos são capazes de não me dizer nada, e depois há um que me interpela e que me agarra. Eu penso que a tentação biográfica e, depois, a autobiográfica tem muito a ver com o gosto para saber o que é o indivíduo, por aquilo que é, ao mesmo tempo, irrepetível e universal, idêntico aos outros indivíduos. Isto tem a ver também com o indivíduo, não é? Com o retrato, e a biografia é uma espécie de retrato através da escrita, ou através da tinta, ou da fotografia, ou através de um filme ou mesmo das palavras.

Jorge Vicente Valentim – Nesse caso, vou fazer uma pergunta direta sobre *Rua de Paris em dia de chuva*, ok? O teu último romance é um texto biográfico? Deixe-me explicar a razão da pergunta. Por curiosidade, eu gosto muito de olhar as classificações possíveis em sites de compra, os nichos onde os vendedores colocam os produtos para venda. Nesses sites, eu já o encontrei em três nichos de definição: romance (puro), romance biográfico e romance histórico. Como a Isabel lida com essas oscilações? É tranquilo para si? Consegues enxergar o teu *Rua de Paris em dia de chuva* em todas essas gavetas classificatórias ou preferes colocar numa única específica?

Isabel Rio Novo – Bom, a mim não me preocupa tanto, não me incomoda em que classificação o livro é incluído, desde que assumidamente seja considerado um romance, porque não é definitivamente uma biografia – esta eu fiz num registro de não-ficção com *O poço e a estrada*, sobre a Agustina Bessa-Luís –, porque este último gênero obedece a uma série de requisitos, com uma preocupação com o rigor, com a exaustividade, com a verdade, que o romance não tem que respeitar e não tem que se sujeitar. Para mim, é importante que ele seja considerado um romance. Depois, em que subgênero ele será incluído, a mim, preocupa-me menos. Para mim, é muito evidente que os gêneros literários evoluem, mudam em todas as épocas, e o romance não será uma exceção. Nem um romance pode ser uma

exceção a essa lei, nem a nossa época. Tentando olhar a minha obra a partir do meu olhar também como uma profissional e como acadêmica, percebo que eu tento apagar as fronteiras entre romance, biografia, ensaio, até para, dentro do romance, poder explorar as fronteiras entre ficção e não-ficção. Para algumas pessoas, isso é um atrevimento porque é um tipo de contaminação. Também acho que o leitor “comum” preocupa-se menos com essas coisas, porque ele está mais interessado em encontrar livros que gosta de ler. Nesse sentido, acho que ele não se preocupa tanto com esses rótulos. Agora, a tentação biográfica e a tentação do retrato, ah, essas estão sempre lá (risos).

Jorge Vicente Valentim – Ah, eu gosto dessa expressão! O grande estudioso desse gênero – refiro-me ao ensaísta francês François Dosse – vale-se do termo “desafio biográfico” (DOSSE, 2009, p. 57), mas acho a tua designação muito mais sedutora: a “tentação biográfica”!

Isabel Rio Novo – (risos) Eu não consigo lidar com a realidade de outra forma. Nós somos pessoas, somos sujeitos. Claro que posso querer descrever objetivamente uma paisagem ou uma vida humana. Mas, é muito difícil, e mais que difícil, se calhar, é muito empobrecedor, eu abstrair-me de que o meu retrato de alguém (ou a minha descrição de algo) está sempre imbuído daquilo que eu sou, da minha perspectiva. Eu posso chegar a uma sala e querer descrevê-la da forma mais objetiva possível, mas vai haver sempre um ponto de vista, ou começo de cima para baixo, ou começo pelas cores das paredes, e outra pessoa irá fazer com a mesma pretensão de objetividade uma coisa completamente diferente. Queremos apagar o sujeito que escreve daquilo que é escrito não me interessa nada, eu assumo. Acho isso é mesmo empobrecedor, e a literatura e o romance tem de servir para nos aumentar, e não para nos reduzir.

Jorge Vicente Valentim – Um dos aspectos mais sedutores de *Rua de Paris em dia de chuva* reside na sua sensível homenagem não apenas ao mundo da pintura, claro está, pela evocação do quadro de Gustave Caillebotte logo no título e pela investida no círculo dos homens das Belas Artes francesas (Renoir, Manet, Monet, Morisot, Cassatt, Sisley e Degas, entre outros), mas também ao universo das artes em geral. E a Isabel me corrija se eu estiver enganado, mas a arquitetura de Paris lá está com todas as alterações do mapa urbano na segunda metade do século XIX e os desenhos de modernização do Barão Haussmann; e a música, com Bizet, Fauré, Debussy e o próprio Marcial Caillebotte que foi um compositor de peças muito interessantes.

Isabel Rio Novo – Sim, o Jorge toca num ponto muito positivo dessa tentação biográfica em torno de Gustave e seus irmãos. Logo a seguir de ter descoberto o pintor, uns anos depois descobri o irmão, Marcial Caillebotte⁴, um compositor a quem fiquei completamente

⁴ Martial Caillebotte (1853-1910), além de fotógrafo e considerado um dos pais da filatelia, foi um compositor francês com algumas peças para piano e composições sinfônico-vocais. Graças ao trabalho de Benoit Riou, a música de Martial Caillebotte foi, recentemente, redescoberta e levada a público, sob a regência de Michel

rendida. Eu não sou melômana, nem sou musicóloga, mas as composições dele são muito bonitas e encantadoras.

Jorge Vicente Valentim – Até aqui falamos um pouco do tempo, mas é inegável que os espaços demandam um interesse visível nas obras da Isabel. É uma categoria de interesse visível nos teus textos. Estou cá a lembrar o mapeamento da cidade do Porto, no século XIX, como acontece em *Rio de esquecimento*; o olhar para o interior de Portugal, com as paisagens da Vila de Caramulo, em *A febre das almas sensíveis*; os muitos locais de circulação de Agustina Bessa-Luís, em *O poço e a estrada*; e, agora, a Paris da segunda metade do século XIX, em *Rua de Paris em dia de chuva*. Ou seja, todo esse mapeamento dos espaços demonstra uma preocupação nos projetos de criação da Isabel em localizar as suas personagens não só no plano temporal, mas também – e eu diria até sobretudo – no espacial também.

Isabel Rio Novo – Sim, concordo com isso tudo, mas acho que ainda vai um pouco mais longe, porque não é só uma questão de localização ou de mapeamento, para mim, os lugares são também personagens. Eu costumo dizer que só consigo começar a escrever um livro quando começo a visitar aos lugares, que são, obviamente, outros do que foram ou diferentes daquilo que eu imagino do que foram. São diferentes dos que vão aparecer na ficção, ou na não-ficção se pensarmos na biografia da Agustina, mas o sentimento do lugar é qualquer coisa para mim de muito importante, que me interpela muito também. Por exemplo, n’*A febre das almas sensíveis* – bom, já nem vou falar do Porto, porque é a cidade onde eu nasci, cresci, estudei e, portanto, conheço como a palma da minha mão –, ao pensar na importância que os sanatórios da Serra do Caramulo têm nesse romance, eu percebo essa minha relação com o espaço, porque eu comecei a pensar na história. A história que é contada n’*A febre das almas sensíveis* é uma história de família, não da minha família, mas da família do Paulo, que me deu essa história, vivida por familiares que lhe são próximos. Eu creio que o romance começou a ser escrito quando nós fizemos uma viagem, precisamente às ruínas dos sanatórios do Caramulo. A maior parte desses sanatórios está em escombros, há, é claro, um ou outro que foi recuperado e transformado em residência particular ou em lar de idosos. E, no entanto, foi ao visitar esses lugares que o sentimento do romance acordou definitivamente em mim, por isso os lugares, para mim, são muito importantes, são determinantes, eu diria. O sentimento do tempo é interdependente do sentimento do espaço, e a visita aos locais não é um preciosismo, nem é uma curiosidade, nem é qualquer coisa que eu possa acrescentar à escrita do romance. O espaço faz parte da própria escrita do romance.

Jorge Vicente Valentim – Ao se debruçar sobre o espaço com essa importância, tu pões em relevo a tua personagem e também a obra dela, claro, quando essa personagem é um(a) escritor(a) ou um(a) artista. Interessante, porque essa sua paixão pelos espaços transparece

Piquemal. *A Messe Solennelle de Pâques* foi apresentada na Eglise Saint-Roch em 10 de fevereiro de 2012, com o Coro Regional Vittoria d’Île-de-France e a Orquestra Lamoureux.. Essa performance pode ser conferida em canais do YouTube. Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=MpsDdzFe-8E>

em muitas postagens tuas no Facebook – eu, por exemplo, tenho uma fixação por janelas, por perceber a paisagem enquadrada naquelas quatro linhas, naquilo que está do lado de fora a partir de uma perspectiva interna –, e nas tuas obras fica muito evidente. Antes de chegar a *Rua de Paris em dia de chuva*, quero passar antes por *O poço e a estrada*, porque, ao recuperar a trajetória de Agustina, tu fazes um passeio muito sensível pela obra da autora biografada, recuperando trechos dos textos da Agustina, por isso, fico com essa curiosidade: é possível separar o(a) escritor ou o(a) artista que te interessa da obra deles? (risos) Na verdade, é uma provocação, não é uma pergunta (risos).

Isabel Rio Novo – Sim (risos) A questão do ser possível nem se coloca, a questão é “para quê”? Por exemplo, no caso da Agustina, quando a vida dela foi tanto, eu diria, mais do que qualquer outra coisa ou a obra dela. Eu tenho consciência de que isto pode soar um pouquinho temerário, mas, depois de ter convivido com ela, com a vida dela ao longo dos anos que estive envolvida com a escrita da biografia, eu estou plenamente convencida disso. A Agustina foi, sobretudo, aquilo que ela escreveu. E Agustina – claro, não quero soar desumana ou mal entendida –, de alguma forma, não morreu em 2019, ela morreu quando rematou a última frase do romance *A ronda da noite*, último romance que escreveu. Mas, volto a frisar, não quero ser insensível em relação ao ser humano, nem às pessoas da sua família que a amaram e a estimaram. Mas, a Agustina personagem da biografia de facto existiu desde sempre ao longo da sua obra. E, mesmo na infância e na adolescência, aquilo que eu descobri foi: ela foi uma criança precoce, uma adolescente também completamente atípica, que, desde muito cedo, começa a escrever e escrever a sério, não prendinhas de salão ou poemas esparsos, e começa a escrever romances, obras de fôlego. E falo de uma forma muito consciente da sua vocação, muito consciente da sua ligação com toda uma tradição literária, porque, no momento em que ela começa a descobrir e a ler os grandes autores, ela tem plena consciência de que se vai integrar nessa linhagem, vai juntar a sua voz às vozes daqueles que a precedem. Portanto, não sei se, eventualmente, possa haver casos em que o autor e a obra sejam destrincháveis, mas acho que no caso da Agustina, não.

Jorge Vicente Valentim – E no caso de Gustave Caillebotte, ao que parece, também não.

Isabel Rio Novo – Ah, também não!

Jorge Vicente Valentim – Então, sobre isso, eu preciso perguntar. A Isabel sabe quantos quadros de Caillebotte são citados ao longo de *Rua de Paris em dia de chuva*?

Isabel Rio Novo – Hã... Não (risos).

Jorge Vicente Valentim – São 39 quadros no total, citados ao longo da narrativa, desde os primeiros, de 1872, até à última tela de 1894. Ou seja, são 22 anos dedicados às artes plásticas e ao mecenato em França. Com toda essa profusão, fora os quadros dos outros pintores que

são convocados no romance, levou-me a pensar em *O museu imaginário*, de André Malraux. Nesse sentido, a Isabel montou aqui também o seu museu imaginário com a arquitetura, a música, a literatura e, majoritariamente, claro, a pintura. Mas a autora, a Isabel Rio Novo, também está ali presente, numa das cenas mais deliciosas do romance, quando Martial e Gustave vão fazer o inventário do irmão caçula falecido, “no meio dos títulos extravagantes, descobriram, por exemplo, *La fièvre des âmes sensibles* ou *Rivière de l’oubli*” (RIO NOVO, 2020, p. 128). É uma entrada muito marota, porque esses dois livros misteriosos, em pleno século XIX, nada mais são que os teus dois romances com títulos traduzidos (risos), e aí o leitor fica se perguntando: a Isabel é também uma habitante do século XIX? (risos)

Isabel Rio Novo – (risos) Sim. Ainda agora sobre o museu, lembrei-me de uma curiosidade. Eu tenho um romance que ainda está inédito, *Madalena*, que ganhou um prêmio, mas que eu ainda não quis publicar, provavelmente, por ser uma história demasiadamente pessoal. Se calhar, ainda não a despersonalizei o suficiente para me distanciar dela e a publicar, mas tem uma cena que é essa mesma do museu imaginário. É um sonho da protagonista, em que ela fantasia que tem uma sala de um museu, para onde vão temporariamente todos os quadros preferidos dela, vindos por artes mágicas das grandes salas de exposição de todo o mundo, que foram reunidas numa exposição temporária só para ela e com todas as prerrogativas: ela pode andar à vontade, pode tocar. Enfim, lembrei-me de que ela tem uma lista de uma espécie de museu pessoal, de sala ideal. Em relação à citação dos dois títulos, bem, acredito que temos de levar em conta que se trata, como o Jorge bem destacou, de uma marotice, de uma brincadeira, não é? Também não gosto de excluir da minha escrita uma intenção lúdica mesmo, por que não? (risos) Acho que foi uma pequena nota de humor e, talvez, de um certo egotismo também, mas pareceu-me por princípio também interessante imaginar que a viagem no tempo se pudesse fazer ao contrário. Por que cabe apenas à Autora viajar no tempo? Por que não pode ser Caillebotte e o irmão Martial viajarem no outro sentido? Tinha mais piada e tornava as coisas muito mais complexas se a viagem no tempo se pudesse fazer nas duas dimensões.

Jorge Vicente Valentim – Mas a cena é deliciosa, porque um olha para o outro e ambos se perguntam “que obras são essas”? (risos)

Isabel Rio Novo – Sim, pois, ao que ambos respondem “nunca ouvimos falar” (risos).

Jorge Vicente Valentim – Voltando à questão do museu imaginário, também, ao longo de *Rua de Paris em dia de chuva*, percebe-se uma arquitetura imaginária. De onde veio essa intimidade, esse à vontade, com a geografia urbana daquela Paris do século XIX que transparece ao longo de toda a trama?

Isabel Rio Novo – Pronto, eu vivi em França por um curtíssimo período de tempo. Graças ao Programa Erasmus, quando estava na faculdade, eu tive a oportunidade de viver um ano,

mas não em Paris, no sul de França, em Pau. E foi que aí que fiz a minha primeira viagem a Paris, numas férias, e depois, quando estava a preparar a tese de doutoramento, como a tese é em literatura comparada e tem a ver com a receção dos textos de teorização produzidos em França, eu acabei por passar várias temporadas, algumas que duraram meses, espaçadamente em anos diferentes, mas acabei por viver em Paris por períodos relativamente curtos: dois, três meses, mas várias vezes. E, pronto, foi através desses períodos em que lá morei e, simultaneamente, mais uma vez, com a literatura francesa do século XIX, eu fiquei com todas essas informações. Claro que depois também, enquanto que no *Rio do esquecimento* eu já tinha a pesquisa toda feita antes de o escrever, no caso de *Rua de Paris em dia de chuva*, eu tive de pesquisar para a própria escrita do romance.

Jorge Vicente Valentim – Mais um ponto muito interessante no teu relato está exatamente no fato de que a tua protagonista, não gratuitamente nominada de Autora (com A maiúsculo mesmo), passa por um período muito coincidentes com esse que a Isabel acabou de descrever. Diante do que já li em alguns comentários na rede, não consigo escapar da pergunta: a Autora (com A maiúsculo) é a Isabel? Ou melhor, vou reformular: a exemplo do que Flaubert disse na sua famosa frase (“Madame Bovary c’est moi”), seria possível a Isabel afirmar: “a Autora (com A maiúsculo) c’est moi”?

Isabel Rio Novo – (risos) No sentido do que Flaubert o disse, sim, mas Flaubert estava consciente de que ele tinha uma existência de vida limitada, e também eu tenho uma existência de vida limitada, não é? Nasci num determinado dia, num determinado ano, e hei de morrer num dia em concreto, isto é, eu, cidadã, Isabel Cristina Folgado Rio Novo. A personagem do livro, não. Não vou dizer, não tenho a pretensão a isso, que a Autora do meu romance vai poder viver no espírito dos seus leitores como a personagem de Flaubert, mas teoricamente continuará a existir, a ver os quadros de Caillebotte, a tomar café com Helena, enquanto houver alguém que pegue no livro e o leia. Portanto, é uma impossibilidade não só teórica, mas concreta, as duas serem a mesma. Agora, é evidente que é uma personagem construída como uma espécie de reflexo da autora real, cujas vivências e cujas memórias são algumas minhas, outras completamente ficcionadas e inventadas. Quase se poderia fazer um *quiz*, um jogo, para adivinhar o que efetivamente se passou comigo e o que não se passou. Há viagens que são absolutamente reais e com pormenores muito verídicos, e há outras que são inventadas.

Jorge Vicente Valentim – Isso fica muito interessante quando se conjugam as duas personagens femininas: de um lado a Autora, com a ficção, e de outro Helena, com a investigação científica para a sua tese. Ambas têm uma ligação visceral com o seu objeto: o pintor Gustave Caillebotte, são duas inclinações muito distintas, mas que se complementam, não?

Isabel Rio Novo – E ambas são dois reflexos, porque, claro, Helena é uma personagem inventada e uma projeção minha. No fundo é a ideia de que a nossa relação com qualquer objeto de estudo, seja um indivíduo, seja o tema que for, só se completa, vá lá, com a visão científica, aliada à visão artística. Eu digo isso aos meus alunos de história da arte e sinto isso de uma forma muito verdadeira, que a arte proporciona-nos um conhecimento sobre o mundo, diferente da ciência, claro, complementar da ciência, mas tão importante quanto a ciência. E não é por acaso que grandes artistas foram também grandes cientistas, e muitos sem o serem interessam-se por essas matérias.

Jorge Vicente Valentim – Bom, estamos caminhando para o final e não posso deixar de expor uma outra curiosidade. Estou escrevendo sobre o teu romance e preciso confessar que é uma das obras mais interessantes, mas que também exige um esforço muito grande do investigador (risos). E veja só o que uma obra literária é capaz de fazer com a vida de um leitor (risos). Eu sempre tive um pé atrás com o realizador Woody Allen, aliás, quem me conhece sabe que nunca fui simpático ou um fã dos seus filmes, mas eu fui instigado a ver *Meia-noite em Paris*.

Isabel Rio Novo – Ah! Aquela cenazinha no museu (risos).

Jorge Vicente Valentim – Sim. E, ao contrário do Gil Pender, o escritor protagonista do filme, que já está com o seu romance pronto, ele só tem um retorno da sua obra porque ele faz esse teletransporte para a Paris dos anos de 1920. Já em *Rua de Paris em dia de chuva*, a possibilidade de uma viagem ao passado é o mote que estimula a Autora, a tua protagonista, a investir sobre o protagonista dela (que acaba por ser teu também), a ponto mesmo de ela própria afirmar não ter qualquer interesse nas versões oficiais sobre Gustave Caillebotte, a não ser aquilo que a imaginação dela instiga. De que forma, portanto, o teu romance dialoga com essa viagem ao passado do filme *Meia-noite em Paris*, de Woody Allen?

Isabel Rio Novo – Eu tinha visto o filme, mas só depois de ter escrito o livro que, por um acaso, reví uma parte do filme e topei com aquela cena em que o amigo muito pedante e muito convencido está a passear com eles pelo museu, não é? E depois comenta para se apresentar como grande conhecedor da arte: “E temos aqui este quadro de Caillebotte que, na minha opinião, foi um pintor muito subestimado”. Eu achei aquilo uma delícia, porque quando estamos obcecados por um tema e quando o encontramos referido por outras pessoas (ou no caso, por outras personagens), nós rejubilamos como crianças, não é? Acho que isso acontece a toda a gente. Também gostei muito quando estava a ver um filme com as minhas filhas, um filme do meu tempo, uma comédia, que, em português de Portugal, está traduzido como *O rei dos gazeteiros*. Mas o nome original, em inglês, é *Ferris Bueller's day off* (1986)⁵. É a história de um rapaz que decide um dia faltar às aulas, fazer gazeta e

⁵ No Brasil, a tradução é *Curtindo a vida adoidado* (1986), com Matthew Broderick no papel principal e direção de John Hughes.

divertir-se nas ruas de Chicago. E a dada altura, ele vai com a namorada e com o amigo precisamente ao Museu de Arte de Chicago e passa diante da tela *Rua de Paris em dia de chuva*. É só isso (risos), mas eu achei giríssimo (risos).

Jorge Vicente Valentim – Todo esse relato é muito revelador, até porque o eixo temporal sobre o qual a Isabel se debruça no romance é considerado a época de ouro de Paris pela personagem Adriana, aliás, para onde ela foge com Gil, numa de suas andanças pela cidade. E aqui as diferenças com o teu romance ficam mais flagrantes, porque a Autora tem bem definidos o tempo, o espaço e a personagem do seu romance em construção. E o protagonista de Woody Allen só ali percebe que a sua Paris da época de ouro não é nem a década de 1890 (que é a grande fase da cidade para Adriana) e nem mesmo a dos anos de 1920, mas a do seu presente. Tanto que, quando retorna, ele decide terminar tudo com a noiva e ficar na capital francesa. Mas, o que chama a atenção é a fala do amigo pedante ao se referir a Gustave Caillebotte como um “pintor subestimado”. A Isabel concorda com essa proposição?

Isabel Rio Novo – Sim, foi. A começar por ele próprio. Eu acho que ele alternou entre períodos criativos muito entusiasmados e com muita crença nas suas capacidades e outros em que ele próprio não se levou muito a sério. Nesse sentido, ele foi realmente um bocadinho diletante. Depois, ele foi vítima de uma série de preconceitos, desde logo pelo fato de ser rico, quando a maioria dos amigos dele era exatamente o contrário e vivia sempre em grandes dificuldades, a contas com os credores. Ele foi visto como um menino rico que pintava nas horas vagas e que não precisava de vender as suas obras para sobreviver. E claro, ficou muito ligado à sua função de mecenas e de colecionador. Acho que a história do legado, do imbróglio do legado durante muitas décadas, escondeu e apagou a outra faceta dele: a de um criador muito original. Dentro do grupo dos Impressionistas, com artistas muito independentes e muito diferentes uns dos outros, mesmo à conta dessas diferenças, ele foi muito original.

Jorge Vicente Valentim – Para além do artista subestimado, e, talvez, por causa disso, a personagem Autora investe também um olhar escrutinador sobre a vida de Caillebotte, mas discordando da posição da investigadora Helena sobre uma série de aspectos. Um que mais me chamou a atenção é a atração do artista por outros homens, numa época em que a homossexualidade, mesmo na Paris finissecular com seus *dandies* e outras figuras cosmopolitas, ainda era considerada um tabu, um crime e uma doença. Qual foi a tua principal preocupação ao tocar nesse tema, ligado à vida da personagem?

Isabel Rio Novo – Bem, a minha principal preocupação foi precisamente situá-lo *dentro* desse dilema. Gustave foi filho da sua época, como todos somos filhos da nossa, e nesse sentido não podia deixar de ter sido formado e educado para encarar a homossexualidade como tudo isso que referes: um tabu, um crime, uma doença. Ora, se ele sentia, como eu acho que sentia e muitos outros antes de mim defenderam, uma atração, também, por pessoas do seu próprio sexo, isso só pode ter contribuído para lhe adensar dúvidas e inquietações íntimas. O que

fiz foi inventar-lhe um breve romance com De Nittis (espero que o verdadeiro não me leve a mal lá do Além, porque possivelmente esse não se sentia, de todo, atraído por homens), talvez porque a equação dois belos jovens de barbas + calor italiano + paisagens de Nápoles estava mesmo a pedi-las (risos).

Jorge Vicente Valentim – Claro está, e a Isabel já chamou a atenção para esse aspecto, que o teu Gustavo Caillebotte é uma criatura puramente ficcional. No entanto, em alguns momentos, o leitor fica com dúvidas sobre esse completo estatuto de ficcionalidade, sobretudo, quando algumas referências (todas elas destacadas em itálicos) invadem o texto. Um destaque nesse sentido é a carta no capítulo 15. Esse texto realmente existe ou foi mais uma invenção muito bem urdida pelo teu narrador?

Isabel Rio Novo – Foi uma invenção. O Impressionismo é uma corrente artística destituída de manifestos. O grupo de pintores que hoje apelidamos de impressionistas é, aliás, constituído por individualidades muito independentes, muito diferentes entre si, unidas pelo desejo de romperem com o academismo, com o gosto convencional. Achei que poderia ser interessante colocar Caillebotte, grande impulsionador do Impressionismo, a redigir uma espécie de manifesto, ainda que muito pessoal, muito subjetivo, em estilo de carta, como dizes, dirigido à personagem da Autora. Para isso, coleí no seu discurso várias passagens de “teorização” do movimento que encontrei dispersas em jornais e publicações da época.

Jorge Vicente Valentim – Depois de um romance dessa envergadura, com uma quantidade tão grande referências e citações, com uma viagem muito minudente sobre a arquitetura urbana em transformação da Paris oitocentista, sobre a arte, sobre a música, sobre a literatura, enfim, sobre um espaço culturalmente efervescente, imagina-se o cansaço que uma obra dessas provoca. Assim sendo, a Isabel tem algum projeto futuro em mente?

Isabel Rio Novo – Sim, tenho, mas também tenho de dizer que *Rua de Paris em dia de chuva* foi escrito em condições muito excepcionais, porque eu recebi uma bolsa de criação literária, que me permitiu durante seis meses dedicar-me à escrita. Talvez, não tivesse sido tão fácil escrever um romance se não tivesse beneficiado, como disse, dessas condições excepcionais. Eu estou neste momento a trabalhar devagarinho, como é meu hábito, em outro romance, e estou a trabalhar numa outra obra de não-ficção, uma biografia.

Jorge Vicente Valentim – Para, então, finalizar, como sempre faço nas minhas entrevistas, eu gosto sempre de propor um bate-e-volta. Eu lanço uma provocação e a Isabel responde com a primeira expressão ou o primeiro nome que vier à mente. Para Isabel Rio Novo, um poeta?

Isabel Rio Novo – Luís de Camões.

Jorge Vicente Valentim – Uma poetisa?

Isabel Rio Novo – Florbela Espanca.

Jorge Vicente Valentim – Um ficcionista?

Isabel Rio Novo – Machado de Assis.

Jorge Vicente Valentim – Uma ficcionista?

Isabel Rio Novo – Agustina Bessa-Luís.

Jorge Vicente Valentim – Um sonho?

Isabel Rio Novo – Viajar para todos os sítios que me apetecesse e ao espaço. Quando era pequenina, queria ser astronauta (risos).

Jorge Vicente Valentim – Muito obrigado pelo tempo e pela disponibilidade para essa conversa tão enriquecedora. Nós, leitores, ficamos na expectativa e com a esperança de que os teus livros comecem a ser publicados cá, para que os brasileiros possam ter acesso a esses universos ficcionais oitocentistas recriados pela Isabel.

Isabel Rio Novo – Obrigada eu pelo interesse e pela atenção aos meus escritos.

VALENTIM, J. V. “Que temos nós de nosso senão o que inventamos?” Interview with Isabel Rio Novo. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 164-180, 2021. ISSN 2177-3807.

Referências

DOSSE, F. *O desafio biográfico*. Escrever uma vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EdUSP, 2009.

RIO NOVO, I. L’exil dans la formation du Romantisme portugais: une question de réception. *In: Estudos em homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. p. 289-297.

Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4393.pdf>. Acesso em: 10 de janeiro de 2021.

RIO NOVO, I. *Rio do esquecimento*. Lisboa: Dom Quixote, 2016.

RIO NOVO, I. *Rua de Paris em dia de chuva*. Lisboa: Dom Quixote, 2020.

Recebido em: 05 fev. 2021

Aceito em: 22 mar. 2021

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A morte do leão (TMS, p. 26);
A sonata a Kreutzer (MLF, p. 11);
Arte e moralidade (MLF, p. 11);
Artes plásticas (JVV, p. 164);
Bens impressos (LG, p. 131);
Biografia (JVV, p. 164);
Camilo Castelo Branco (LFG, p. 80);
Circulação dos impressos (LG, p. 131);
Crítica (TMS, p. 26);
Crítica literária no Brasil (VSS, p. 46);
Década de 1970 (ACAM, p. 109);
Eça de Queirós (BG, p. 60);
Edição (LG, p. 131);
Editor Garnier (LG, p. 131);
Escrita literária (JVV, p. 164);
Escritor (BG, p. 60);
Ficção (JVV, p. 164);
Greville Fane (TMS, p. 26);
Henry James (TMS, p. 26);
Ideologia (BG, p. 60);
Imprensa (LFG, p. 80);
Isabel Rio Novo (JVV, p. 164);
José Veríssimo (VSS, p. 46);
Liev Tolstói (MLF, p. 11);
Literatura (LFG, p. 80);
Literatura brasileira (ACAM, p. 109; LG, p. 131);
Naturalismo (VSS, p. 46);
Osman Lins (ACAM, p. 109);
Política (BG, p. 60);
Raul Pompeia (VSS, p. 46);
Romance (ACAM, p. 109);
Romance português (BG, p. 60);
Trilogia da Felicidade (LFG, p. 80);

SUBJECT INDEX

- Art and morality (MLF, p. 11);
Biography (JVV, p. 164);
Brazilian literature (ACAM, 109; LG, p. 131);
Camilo Castelo Branco (LFG, p. 80);
Circulation of printed matter (LG, p. 131);
Criticism (TMS, p. 26);
Cultural revolution (RKGS, p. 144);
Eça de Queirós (BG, p. 60);
Fiction (JVV, p. 164);
Garnier publisher (LG, p. 131);
Greville Fane (TMS, p. 26);
Henry James (TMS, p. 26);
Ideology (BG, p. 60);
Intellectual nations (RKGS, p. 144);
Isabel Rio Novo (JVV, p. 164);
José Veríssimo (VSS, p. 46);
Leo Tolstoy (MLF, p. 11);
Literary criticism in Brazil (VSS, p. 46);
Literary writing (JVV, p. 164);
Literature (LFG, p. 80);
Mexican Revolution Novel (RKGS, p. 144);
Naciones intelectuales (RKGS, p. 144);
Naturalism (VSS, p. 46);
Novel (ACAM, p. 109);
Novela de la Revolución (RKGS, p. 144);
Osman Lins (ACAM, p. 109);
Politics (BG, p. 60);
Portuguese novel (BG, p. 60);
Press (LFG, p. 80);
Printings (LG, p. 131);
Publishing (LG, p. 131);
Raul Pompeia (VSS, p. 46);
Revolución cultural (RKGS, p. 144);
The Death of the Lion (TMS, p. 26);
The Kreutzer Sonata (MLF, p. 11);
The seventies (ACAM, p. 109);
Trilogy of Happiness (LFG, p. 80);
Visual arts (JVV, p. 164);
Writer (BG, p. 60);

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

FRUNGILLO, M. L., p. 11;

GÓES, B., p. 60;

GONZÁLEZ SANTOS, R. K., p. 144;

GRANJA, L., p. 131;

GRECO, L. F., p. 80;

MELO, A. C. A., p. 109;

SORANZO, T. M., p. 26;

SOUZA, V. S., p. 46;

VALENTIM, J. V., p. 164.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A *Revista Olho d'água* publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial. Ao enviar seu trabalho para a *Revista Olho d'água*, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: **a)** não atenderem às normas de publicação da revista; **b)** não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; **c)** apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para o e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);

b) **Identificação do autor** (Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico).

FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Times New Roman, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

TÍTULO (centralizado, em caixa alta);

RESUMO (com máximo de 780 caracteres com espaço)

PALAVRAS-CHAVE (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

ABSTRACT e **KEYWORDS** (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

TEXTO;

AGRADECIMENTOS;

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS do próprio artigo com título em inglês:
REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Times New Roman, corpo 11.

NOTAS DE RODAPÉ (As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 8, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento).

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação: (SILVA, 2000).

Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: “Silva (2000) assinala...”.

Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espacejamento: (SILVA, 2000a).

Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO

As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Times New Roman tamanho 9 e sem aspas.

REFERÊNCIAS

As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos:

Livros e outras monografias

AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Capítulos de livros

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Dissertações e teses

AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano. Disponível em <http://www._____>. Acesso em: dia mês ano.

Artigos em periódicos

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, Ano. Disponível em <http://www._____>. Acesso em: dia mês ano.

Trabalho publicado em Anais

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em <http://www._____>. Acesso em: dia mês ano.

ANÁLISE E JULGAMENTO

A *Revista Olho d'água* emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peerreview*).

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Site: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese. Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to *Revista Olho d'água*.

Revista Olho d'água will automatically refuse papers that: **a)** do not meet publication standards of the journal; **b)** do not fit in the genre of journal article; **c)** had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to the e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Article** (full text with no identification of the author);

b) **Identification** (Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and e-mail addresses).

FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible), Times New Roman 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organized as follows:

TITLE (centralized upper case);

ABSTRACT (should not exceed 780 characters with spaces);

KEYWORDS (4 to 6 words organized in alphabetical order), written in the language of the paper;

TEXT;

ACKNOWLEDGEMENTS;

ABSTRACT and **KEYWORDS** in English;

REFERENCES (only those works cited in the paper);

Abstract and Keywords should be typed in Verdana 11.

FOOTNOTES (Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Times New Roman font 8, numbered according to order of appearance).

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT

The author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year: (SILVA, 2000).

If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets: "Silva (2000) points out that...".

When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

A lower case letter placed after the date without spacing should be utilized to identify quotations from different works by the same author published in the same year: (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon: (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000).

If a work has more than three authors, only the first is cited, followed by *et al.*: (SILVA *et al.*, 1960).

SEPARATE QUOTATIONS

First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Times New Roman font 9.

REFERENCES

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organized in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

Books and other kinds of monographs

AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed.

Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y.

Book chapters

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y.

Dissertations and theses

AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year). Available at <http://www._____>. Access in: day month year.

Articles in journals

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at <http://www._____>. Access in: day month year.

Works published in annals of scientific meetings or equivalent

AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y. Available at <http://www._____>. Access in: day month year.

ANALYSIS AND APPROVAL

Revista Olho d'água employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees. The best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Site: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

NORMAS PARA LOS AUTORES

INFORMACIONES GENERALES

La *Revista Olho d'água* publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la *Revista Olho d'água* el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: **a)** no respeten a las normas de publicación de la revista; **b)** no atiendan al género artículo de periódico académico; **c)** presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

FORMATO DE LOS ARTÍCULOS Y NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo electrónico revistaolhodagua@yahoo.com.br:

- a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);
- b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Times New Roman, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

LÍMITE (EXTENSIÓN). Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

ORGANIZACIÓN. El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

TÍTULO (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

RESUMEN (de no más de 780 caracteres con espacios);

PALABRAS-CLAVE (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

ABSTRACT y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabrasclave)

TEXTO

AGRADECIMIENTOS

REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO (con el título en inglés);

REFERENCIAS (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Times New Roman, tamaño 11.

NOTAS DE PIE DE PÁGINA (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán

los recursos Word para su inserción, en estilo Times New Roman, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

REFERENCIAS

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

CITAS EN EL TEXTO

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: “Silva (2000) señala...”.

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA *et al.*, 2000).

CITAS TEXTUALES LARGAS

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Times New Roman, tamaño 9. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

REFERENCIAS

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

Libros y otros estudios monográficos

AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

Capítulos de libros

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

Tesis

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. Número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

Artículos de periódicos

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

Publicación en actas de eventos

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

ANÁLISIS Y EVALUACIÓN

La *Revista Olho d'água* emplea una política de evaluación doble ciega (*peerreview*).

El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

DIRECCIÓN

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

Correo electrónico: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Enlace: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

NORME PER CONSEGNA DI ARTICOLI

INFORMAZIONI GENERALI

La rivista **Olho d'água** pubblica articoli inediti di autori brasiliani o stranieri.

Gli articoli possono essere scritti in portoghese, spagnolo, francese, italiano, inglese o tedesco. La rivista si permette il diritto di pubblicare l'articolo nella lingua originale o in traduzione, seguendo le decisioni della Commissione Editoriale. Sottomettendo lavori alla rivista **Olho d'água**, gli autori cedono automaticamente i diritti d'autore per eventuale pubblicazione dell'articolo.

Verranno automaticamente rifiutati gli articoli in cui: a) non corrispondano alle norme di pubblicazione della rivista; b) non ci sia la formattazione del genere articolo di rivista; c) ci siano gravi problemi di redazione. Si consiglia agli autori che rivedano i suoi testi prima di sottmetterli alla valutazione del consiglio editoriale.

PRESENTAZIONE DEGLI ARTICOLI

SOTTOMISSIONE

L'autore deve inviare 02 archivi all'email: revistaolhodagua@yahoo.com.br

a) **Articolo** (testo completo senza l'identificazione dell'autore);

b) **Identificazione dell'autore** (Titolo del lavoro; Autore (nome completo e solamente il cognome in maiuscola); filiazione scientifica dell'autore (Facoltà – Istituto o università – abbreviazione – indirizzo – città – Stato – paese), indirizzo postale o elettronico).

FORMATAZIONE

Gli articoli devono essere scritti in Word for Windows, o programma compatibile, in Times New Roman, carattere 12 (tranne le citazioni e le note), spazio semplice tra le righe e paragrafi, spazio doppio tra le parti del testo. Le pagine devono essere configurate nel formato A4, senza numerazione, con 3 cm nelle margini superiore e della sinistra e 2 cm nelle margini inferiore e della destra.

ESTENSIONE. L'articolo, configurato come summenzionati, deve avere al massimo 25 pagine.

ORGANIZZAZIONE. L'organizzazione degli articoli deve obbedire alla seguente sequenza:

TITOLO (centralizzato, in lettere maiuscole);

RIASSUNTO (massimo di 780 caratteri con spazio)

PAROLE-CHIAVE (4 a 6 parole organizzate in ordine);

ABSTRACT e KEYWORDS (traduzione per l'inglese del riassunto e delle parole-chiave));

TESTO;

RINGRAZIAMENTI;

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE del proprio articolo con titolo in inglese:

REFERENZE (solo articoli menzionati nel). Riassumi e parole-chiavi, in portoghese e inglese, devono essere scritti in Times New Roman, carattere 12.

PIÈ DI PAGINA (Le note devono essere ridotte al minimo e trovarsi nella parte inferiore della pagina a partire dai ricorsi del Word, carattere 8, con la numerazione insieme all'ordine di apparizione).

REFERENZE Le referenze bibliografiche e altre devono corrispondere alle norme ABNT (NBR 6023, agosto 2002)

CITAZIONI DENTRO DEL TESTO Nelle citazioni fatte dentro del testo, fino a tre righe, l'autore deve essere citato tra parentesi con il cognome, in lettere maiuscole, separato da virgole dalla data di pubblicazione: (SILVA, 2000).

Se il nome dell'autore viene citato nel testo, si deve indicare solo la data tra parentesi: "Silva (2000) disse...".

Quando necessario, la specificazione delle pagine dovrà seguir la data, separata da virgole e preceduta da "p": (SILVA, 2000, p. 100).

Le citazioni di diverse opere di uno stesso autore, pubblicate nello stesso anno, devono essere evidenziate da lettere minuscole dopo la data, senza spazio: (SILVA, 2000a).

Quando l'opera ha due o tre autori, tutti potranno essere indicati, separati da punto e virgola (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando c'è più di 3 autori, si deve indicare il primo seguito da et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAZIONI EVIDENZIATE DEL TESTO

Le citazioni dirette, con più di tre righe, dovranno essere evidenziate con uno spazio di 4 cm dalla margine sinistra del testo, in Times New Roman carattere 9 e senza virgolette.

REFERENZE

Le referenze, alla fine del testo, devono essere organizzate in ordine alfabetica a partire dal cognome del primo autore. Esempi:

Libri e altre monografie

AUTORE, A. Titolo del libro. numero dell'edizione ed., nome dei traduttori. Città: Casa editrice, Anno. p. X-Y.

Capitoli di libri

AUTORE, A. Titolo del capitolo. In: AUTORE, A. Titolo del libro. Nome dei traduttori. Città: Casa editrice, Anno. p. X-Y.

Dissertazioni e tesi

AUTORE, A. Titolo della dissertazione/tese: sottotitolo senza italico. numero di foglie f. Anno. Dissertazione/Tese (Magistrale/Dottorato in Area di Studio) – Istituto, Università, Città, Anno. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

Articoli in riviste

AUTORE, A. Titolo del articolo. Nome della rivista, Città, v. (volume), n. (numero), p. X-Y, Anno. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

Articoli pubblicati negli Annali

AUTORE, A. Titolo del lavoro. In: NOME DEL EVENTO, numero dell'edizione ed., anno. Annali... Città: Istituzione. p. X-Y. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

ANALISE E GIUDIZIO

La rivista **Olho d'água** utilizza un sistema di valutazione doppio cieco (*peereview*). La Commissione Editoriale condurrà gli articoli a, almeno, due membri del Consiglio Consultivo. Nel caso di valutazioni contrarie, verrà richiesta una nuova valutazione di un terzo membro della Commissione Assessora. Dopo dell'analisi, gli autori saranno informati del risultato della valutazione. Nel caso di articoli accettati per pubblicazione, gli autori potranno, eventualmente, introdurre modifiche a partire delle osservazioni fatte alla Commissione. Verranno scelti i migliori articoli dal Consiglio Consultivo, secondo l'interesse, l'originalità e la contribuzione dell'articolo per la discussione tematica proposta.

INDIRIZZO

Rivista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto DELL
– Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br **Site:**