

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

BRUNO MARQUES DUARTE

**A REPRESENTAÇÃO DE ESCRITORES E SUAS OBRAS
NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA E NOS ROMANCES
HISTÓRICOS BRASILEIROS**

Tese de doutorado apresentada como
requisito parcial e último para a obtenção
do grau de Doutor em Letras, área de
concentração em História da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas

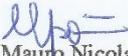
Rio Grande

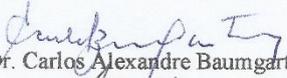
2016

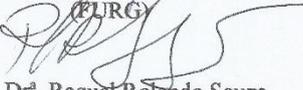
BRUNO MARQUES DUARTE

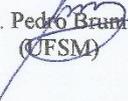
“A representação de escritores e suas obras na historiografia literária e nos romances históricos brasileiros”

Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas
(FURG) – Orientador


Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten
(FURG)


Prof.ª Dr.ª Raquel Rolando Souza
(FURG)


Prof. Dr. Pedro Baum Santos
(CFSM)

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial, aos meus pais, meu irmão e minha avó, que, apesar das adversidades, sempre me forneceram as condições necessárias para minha formação profissional.

À minha companheira, Michele Corrêa da Silva, pessoa maravilhosa que conheci no processo de escrita deste trabalho, e que hoje tenho a sorte de dividir a jornada da vida.

Ao Dr. Mauro Nicola Póvoas, orientador e amigo, que não só me guiou no doutoramento, mas também me amparou nos momentos difíceis, além disso, confiou na minha capacidade e determinação.

Ao Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, orientador da época do mestrado, que igualmente me incentivou e me auxiliou nesta pesquisa, fornecendo alguns caminhos e ideias.

À banca examinadora – Dra. Raquel Rolando Souza (FURG), Dr. Carlos Alexandre Baumgarten (FURG/PUCRS) e Dr. Pedro Brum Santos (UFSM) – por terem atendido ao convite, dispondo de seu tempo e conhecimento para analisar esta tese.

À Universidade Federal do Rio Grande (FURG), de maneira especial, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em História da Literatura.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), pela concessão da bolsa durante todo o período de realização deste doutorado.

As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor.

Mikhail Bakhtin

RESUMO

Esta tese analisa a representação de escritores e suas obras nas principais histórias da literatura brasileira do século XX, quais sejam, *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo; os seis volumes de *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho; *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido; *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi; *De Anchieta a Euclides*, de José Guilherme Merquior; e *A literatura brasileira*, de José Aderaldo Castello; e nos romances históricos, pós-década de 1970, que ficcionalizam os autores do cânone nacional e intertextualizam suas produções literárias. Os romances selecionados são *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio; *Em liberdade*, de Silviano Santiago; *Cães da província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil; *Boca do Inferno*, *A última quimera*, *Dias e dias* e *Semíramis*, de Ana Miranda; *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto; *A dança da serpente*, de Sebastião Martins; *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão; *Os rios turvos*, de Luzilá Gonçalves Ferreira; *O primeiro brasileiro*, de Gilberto Vilar; *A mais bela noiva de Vila Rica*, de Josué Montello; *O passeador*, de Luciana Hidalgo; e *Claros sussurros de celestes ventos*, de Joel Rufino dos Santos. Ao mesmo tempo, examina-se a perspectiva teórico-metodológica adotada pelas histórias da literatura, e de que modo as narrativas ficcionais históricas citadas reiteram ou redimensionam a mimesis dos escritores e suas obras configuradas pela historiografia literária nacional novecentista.

Palavras-chave: historiografia literária; representação; escritores; romance histórico.

ABSTRACT

This thesis examines the representation of writers and their works in the main histories of Brazilian literature of the twentieth century, which are, *História da literatura brasileira*, of José Veríssimo; the six volumes of *A literatura no Brasil*, of Afrânio Coutinho; *Formação da literatura brasileira*, of Antonio Candido; *História concisa da literatura brasileira*, of Alfredo Bosi; *De Anchieta a Euclides*, of José Guilherme Merquior; and *A literatura brasileira*, of José Aderaldo Castello; and in the historical novels, post-1970, which fictionalize the authors of the national canon and intertextualize his literary productions. The selected novels are *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, of João Antônio; *Em liberdade*, of Silviano Santiago; *Cães da província*, of Luiz Antonio de Assis Brasil; *Boca do Inferno*, *A última quimera*, *Dias e dias* and *Semíramis*, of Ana Miranda; *A barca dos amantes*, of Antônio Barreto; *A dança da serpente*, of Sebastião Martins; *Memorial do fim*, of Haroldo Maranhão; *Os rios turvos*, of Luzilá Gonçalves Ferreira; *O primeiro brasileiro*, of Gilberto Vilar; *A mais bela noiva de Vila Rica*, of Josué Montello; *O passeador*, of Luciana Hidalgo; e *Claros sussurros de celestes ventos*, of Joel Rufino dos Santos. At the same time, it examines the theoretical and methodological perspective adopted by the history of literature, and how historical fiction narratives reiterate or resize the mimesis of writers and their works set by national literary historiography nineteenth century.

Keywords: literary historiography; representation; writers; historical novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	21
1.1 História da literatura: passado e presente	21
1.2 O romance e a personagem: construções discursivas	40
1.3 A tríplice mimesis: prefiguração, configuração e refiguração	47
2 OS ESCRITORES E SUAS OBRAS NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA E NOS ROMANCES HISTÓRICOS	52
2.1 Séculos XVI, XVII e XVIII	52
2.1.1 Bento Teixeira	52
2.1.1.1 <i>Os rios turvos e O primeiro brasileiro</i>	58
2.1.2 Gregório de Matos e padre Antônio Vieira	70
2.1.2.1 <i>Boca do Inferno</i>	77
2.1.3 Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto	87
2.1.3.1 <i>A barca dos amantes, A mais bela noiva de Vila Rica e A dança da serpente</i>	94
2.2 Século XIX	112
2.2.1 Gonçalves Dias	112
2.2.1.1 <i>Dias e dias</i>	119
2.2.2 José de Alencar	124
2.2.2.1 <i>Semíramis</i>	132
2.2.3 Machado de Assis	137
2.2.3.1 <i>Memorial do fim</i>	147
2.2.4 Qorpo-Santo	152
2.2.4.1 <i>Cães da província</i>	154
2.3 Século XX	160
2.3.1 Augusto dos Anjos e Olavo Bilac	160

2.3.1.1 <i>A última quimera</i>	165
2.3.2 Cruz e Sousa e Lima Barreto	172
2.3.2.1 <i>Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto, O passeador e Claros sussurros de celestes ventos</i>	184
2.3.3 Graciliano Ramos e José Lins do Rego	202
2.3.3.1 <i>Em liberdade</i>	208
CONCLUSÃO: TRADIÇÃO E REFIGURAÇÃO NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA	217
REFERÊNCIAS	227

INTRODUÇÃO

A presente tese analisa a representação de alguns escritores e suas obras nas principais histórias da literatura nacional novecentista, e no romance histórico brasileiro, pós-década de 1970, em especial, nas narrativas que apresentam os autores do cânone na condição de personagens da intriga romanesca. A referida série literária pode apresentar uma nova maneira de se narrar a história da literatura brasileira por meio da própria ficção. Assim sendo, estudam-se os escritores e suas obras na historiografia literária do século XX, e, a seguir, os romances históricos que ficcionalizam esses autores e intertextualizam suas obras. Finalmente, verifica-se a probabilidade dessas narrativas constituírem novas interpretações acerca de alguns episódios da história literária brasileira.

Do ponto de vista estrutural, constata-se que essas obras ficcionais, listadas na sequência, proporcionam pelo menos três chaves de leitura e análise interpretativa: 1) a do “romance biográfico”, 2) a do “romance histórico”, e 3) a da “história da literatura” que decorre de cada ficção e/ou desse conjunto. Opta-se, aqui, pela terceira perspectiva teórica, ou seja, a da “história da literatura”; porém, em segundo plano, quando houver a necessidade, recorrem-se às teorias da ficção histórica. Portanto, analisa-se de que modo essas narrativas que ficcionalizam os escritores do cânone nacional e intertextualizam suas obras reiteram ou redimensionam as informações consolidadas na historiografia literária brasileira. Nessa problemática, acrescenta-se outra: qual história da literatura deriva dessas ficções históricas de personagens escritores que viveram e produziram em diferentes períodos da história literária nacional? A hipótese é que alguns desses romances conferem sentido novo às obras e/ou à personalidade do(s) escritor(es) caracterizado(s) nas histórias da literatura brasileira.

Esta tese, na verdade, parte de alguns estudos já realizados. Tendo como *corpus* de investigação a ficção brasileira produzida no último quartel do século XX, Marilene Weinhardt em “Quando a história literária vira ficção”, selecionou no vasto conjunto das produções de romances históricos nacionais, pós-década de 1970, as obras que dialogam com a história da literatura. De acordo com a autora, as ficções históricas dessa série se apresentam de dois modos: 1) ficcionalizando personagens referenciais que marcaram a história literária e/ou 2) fazendo com que personagens

fissionais migrem dos livros canônicos para textos novos. Importa para esta pesquisa os romances do primeiro modo, ou seja, o de escritores brasileiros ficcionalizados. Weinhardt aponta que a ficção histórica do final do século XX emprega estratégias narrativas que se relacionam com os atuais paradigmas da teoria da História, e, também, optam por apresentar recursos estilísticos de tendências pós-modernas da literatura. Além disso, ressalta que se deve examinar essa modalidade de romance (a que configura os escritores do cânone como personagens) e constatar que relevância tem (ou não) esse modo de ficção para a literatura brasileira (WEINHARDT, 1998:103-104).

Dito isto, por conseguinte, pode-se sublinhar que é fundamental examinar essa série de romances, sobretudo, para se compreender uma das principais variantes de desenvolvimento do gênero (romance histórico) produzido entre o final do século XX e início do XXI no Brasil. Da mesma forma, precisa-se averiguar como tais narrativas representam os escritores do cânone brasileiro e suas obras em relação à historiografia literária vernácula e, ainda, apurar se há um padrão e/ou variantes nesse conjunto de atividade de reescrita da história da literatura nacional pela via da ficção.

A propósito dessa modalidade de ficção histórica, Weinhardt assinala que no Brasil a inauguração do recurso de ficcionalizar os autores nacionais surgiu “em grande estilo, quer pela escolha do escritor ficcionalizado, quer pela extraordinariedade da realização”, com *Em liberdade*, de Silviano Santiago, publicado em 1981¹ (1998:104). A autora menciona e comenta brevemente os romances dessa vertente, que são: *Cães da província* (1987), de Luiz Antonio de Assis Brasil; *Boca do Inferno* (1989) e *A última quimera* (1995), de Ana Miranda; e por último, *Memorial do fim* (1991), de Haroldo Maranhão. No final, constata que “os textos abordados até aqui dialogam com a história literária e podem ser colocados, sem hesitação, na estante da ficção histórica” (WEINHARDT, 1998:108).

A estratégia de apresentar os escritores como personagens da intriga tem sido empregada na literatura ocidental desde o período da Antiguidade. Um dos

¹ Na literatura brasileira, o primeiro autor a utilizar esse recurso foi Domingos José Gonçalves de Magalhães, na considerada primeira peça do teatro nacional romântico, *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, de 1838. Trata-se de uma tragédia composta em versos decassílabos, constituída por cinco atos, baseada nos dias finais da vida do dramaturgo Antônio José da Silva, "o Judeu". Considerando-se somente romances, a primazia, do ponto de vista cronológico, não é de Silviano Santiago, mas de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, com *Gonzaga ou A conjuração de Tiradentes*, de 1848, que ficcionaliza o árcade Tomás Antônio Gonzaga.

primeiros autores a usar essa peculiaridade foi Luciano de Samósata, no século II d.C., em *História verdadeira*. Nessa obra, o autor redimensionou a vida de poetas, entre os quais, Homero, historiadores e filósofos do mundo greco-romano, por meio da sátira. Na Idade Média, tem-se, talvez, a obra mais conhecida dessa modalidade, a saber, o clássico poema narrativo de teor teológico *Divina comédia*, de Dante Alighieri, produzido no século XIV, a qual transforma o escritor romano Virgílio, que escreveu a *Eneida*, em um personagem secundário que auxilia Dante, também personagem, mas protagonista, na jornada do Inferno ao Purgatório. Assim sendo, advém a seguinte questão: porque os romancistas têm utilizado amplamente esse recurso a partir da década de 1970 no Brasil?

Ao pesquisar as ficções históricas brasileiras do último quartel do século XX, Carlos Alexandre Baumgarten em “O novo romance histórico brasileiro”, analisou as tendências composicionais e temáticas das narrativas históricas fins de século. A partir da análise dos dados literários, o autor apontou dois caminhos temáticos principais que os romances históricos, pós-década de 1970, apresentam no seu conjunto. Primeiro, há as narrativas que se centram na revisão e reinterpretação dos fatos integrantes do discurso da História oficial do Brasil; segundo, existem as obras que investem na releitura do percurso da historiografia literária nacional. Nesse último caminho, Baumgarten destaca *Em liberdade*, de Silviano Santiago; *Cães da província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil; *Boca do Inferno* e *A última quimera*, de Ana Miranda (2001:177).

Nota-se que, enquanto a primeira vertente tem como protagonistas personalidades históricas do Brasil, a segunda organiza-se em torno dos escritores da história da literatura nacional. Aqui fica estabelecido o problema central desta tese, uma vez que o *corpus* de pesquisa, apresentado a seguir, compõe-se de romances que pertencem a essa modalidade de escrita. Em consonância com Weinhardt, Baumgarten identificou também a questão da ficcionalização dos escritores em determinadas ficções históricas. Desse modo, ele reitera a necessidade de se examinar a série, que apresenta, de certa forma, as condições sócio-históricas da gênese de algumas obras canônicas da literatura brasileira.

Inserindo-se nesse mesmo campo de pesquisa, mas sob uma perspectiva distinta de análise, Maria Eunice Moreira em “Uma história (romanceada) da literatura brasileira”, parte dos pressupostos teóricos estabelecidos por David

Perkins para escrever uma história da literatura através das ficções históricas em questão. Moreira organiza uma lista de romances publicados em que o objeto de narração seja um escritor ficcionalizado do passado literário brasileiro. Assim sendo, o *corpus* constitui-se pelas seguintes narrativas, dispostas na ordem cronológica de publicação (entre parênteses os nomes dos escritores ficcionalizados):

1 - *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio - 1977 (Lima Barreto);

2 - *Em liberdade*, de Silviano Santiago - 1981 (Graciliano Ramos e José Lins do Rego);

3 - *Cães da província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil - 1987 (Qorpo-Santo);

4 - *Boca do Inferno*, de Ana Miranda - 1989 (Gregório de Matos e padre Antônio Vieira);

5 - *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto - 1990 (Tomás Antônio Gonzaga);

6 - *A dança da serpente*, de Sebastião Martins - 1990 (Alvarenga Peixoto);

7 - *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão - 1991 (Machado de Assis);

8 - *Os rios turvos*, de Luzilá Gonçalves Ferreira - 1993 (Bento Teixeira);

9 - *A última quimera*, de Ana Miranda - 1995 (Augusto dos Anjos e Olavo Bilac);

10 - *O primeiro brasileiro*, de Gilberto Vilar - 1995 (Bento Teixeira);

11 - *Clarice*, de Ana Miranda - 1996 (Clarice Lispector);

12 - *Bilac vê estrelas*, de Ruy Castro - 2000 (Olavo Bilac);

13 - *Dias e dias*, de Ana Miranda - 2002 (Gonçalves Dias).

No intento de fixar uma marcação temporal dessas obras em consonância com a história da literatura nacional, a autora emprega o critério de ordem cronológica dos escritores ficcionalizados. Portanto, elege Bento Teixeira, escritor do século XVI, como marco inicial, através do exame de *Os rios turvos*, de Luzilá Ferreira, e *O primeiro brasileiro*, de Gilberto Vilar. Adiante, encerra o ciclo com Clarice Lispector, escritora da segunda metade do século XX, pela análise de *Clarice*, novela de Ana Miranda.

Nessa perspectiva, Antônio Roberto Esteves investiga também alguns desses romances históricos e sublinha que, por intermédio dessas obras, têm-se não apenas a história do Brasil, mas também a história do próprio cânone literário nacional (2010:123). Para o pesquisador, das cinco obras que inauguraram as modificações do romance histórico brasileiro, três delas trabalham com a questão da ficcionalização dos escritores: 1) *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio; 2) o conto “H. M. S. Cormorant em Paranaguá”², de Rubem Fonseca, que apresenta Álvares de Azevedo na condição de personagem; 3) por último, o autor ressalta que a obra mais importante dessa modalidade de narrativa é *Em liberdade*, de Silviano Santiago; portanto, o mesmo juízo de valor exposto por Weinhardt.

Adotando o mesmo procedimento metodológico de Moreira, Esteves organiza um panorama da história da literatura brasileira por intermédio dos romances históricos que representam os escritores. Dessa forma, tem-se novamente o marco inicial com *Os rios turvos* e *O primeiro brasileiro*, e *Clarice*, igualmente sinalizando o fim (provisório) da história da literatura nacional narrada pela própria ficção. Porém, o foco de análise do autor é o “romance histórico” e não a “história da literatura” que emana dessas ficções.

A partir do último quartel do século XX e início do XXI, os escritores estão sendo revisitados e reconstruídos pelo gênero romanesco, que, de certo modo, sugere e desencadeia um novo olhar para a tradição historiográfica literária brasileira. Nesse percurso, aqui sistematizado, verificam-se que existem pontos de confluência entre os quatro pesquisadores aludidos, pois todos têm como objeto de estudo a relação entre o romance brasileiro, pós-década de 1970, e a história da literatura mediante a categoria de personagem (escritor) nessas narrativas. Marilene Weinhardt anunciou o problema das ficções históricas que trazem os escritores como personagens. Da mesma forma, Carlos Alexandre Baumgarten reiterou a referida questão. Por sua vez, Maria Eunice Moreira propôs uma história da literatura por meio desses romances históricos; e, por último, Antônio Roberto Esteves optou também por apresentar tal panorama pelo mesmo *corpus*.

Portanto, esta tese parte dos questionamentos e problemas levantados pelos quatro pesquisadores mencionados, sendo também, com efeito, tributária e

² Narrativa que integra o livro *O cobrador*, de 1979.

simultaneamente estimulada por esses professores. No intuito de contribuir para a fortuna crítica desse *corpus*, bem como para a referida discussão, pergunta-se de que modo esses romances que ficcionalizam os escritores do cânone nacional e aludem às suas obras reiteram ou redimensionam o conhecimento estabelecido pela historiografia literária brasileira? Ou ainda: qual história da literatura decorre dessas ficções compostas por personagens escritores da nossa tradição literária? Afinal, essas narrativas reproduzem o que já está posto ou alteram dados consolidados nas histórias da literatura brasileira?

Atualizando a referida série de romances históricos, pós-década 1970, em 2015, ano-limite imposto pela escrita deste trabalho, configuram-se as seguintes narrativas, organizadas segundo o critério cronológico de publicação:

1 - *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio - 1977 (Lima Barreto);

2 - *Em liberdade*, de Silviano Santiago - 1981 (Graciliano Ramos e José Lins do Rego);

3 - *A ladeira da saudade*, de Ganymédes José Santos de Oliveira - 1983 (Tomás Gonzaga);

4 - *Cães da província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil - 1987 (Qorpo-Santo);

5 - *Boca do Inferno*, de Ana Miranda - 1989 (Gregório de Matos e padre Antônio Vieira);

6 - *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto - 1990 (Tomás Gonzaga);

7 - *A dança da serpente*, de Sebastião Martins - 1990 (Alvarenga Peixoto);

8 - *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão - 1991 (Machado de Assis);

9 - *Os rios turvos*, de Luzilá Gonçalves Ferreira - 1993 (Bento Teixeira);

10 - *A última quimera*, de Ana Miranda - 1995 (Augusto dos Anjos e Olavo Bilac);

11 - *O primeiro brasileiro*, de Gilberto Vilar - 1995 (Bento Teixeira);

12 - *Clarice*, de Ana Miranda - 1996 (Clarice Lispector);

13 - *Masmorras da inquisição: memória de Antônio José da Silva, o Judeu*, de Isolina Vianna - 1997 (Antônio José da Silva);

14 - *Dirceu e Marília*, de Nelson Cruz - 1999 (Tomás Gonzaga);

- 15 - *Bilac vê estrelas*³, de Ruy Castro - 2000 (Olavo Bilac);
- 16 - *A mais bela noiva de Vila Rica*, de Josué Montello - 2001 (Tomás Gonzaga);
- 17 - *Dias e dias*, de Ana Miranda - 2002 (Gonçalves Dias);
- 18 - *O amigo de Castro Alves*, de Moacyr Scliar - 2005 (Castro Alves);
- 19 - *O menino e o bruxo*, de Moacyr Scliar - 2007 (Machado de Assis);
- 20 - *O poeta do exílio*, de Marisa Lajolo - 2011 (Gonçalves Dias);
- 21 - *O passeador*, de Luciana Hidalgo - 2011 (Lima Barreto);
- 22 - *Claros sussurros de celestes ventos*, de Joel Rufino dos Santos - 2012 (Lima Barreto e Cruz e Sousa);
- 23 - *Semíramis*, de Ana Miranda - 2014 (José de Alencar);
- 24 - *Musa praguejadora: a vida de Gregório de Matos*, de Ana Miranda - 2014 (Gregório de Matos).

Cabe salientar que as obras destinadas ao público juvenil, tais como, *A ladeira da saudade*, de Ganymédes José; *Dirceu e Marília*, de Nelson Cruz; *O menino e o bruxo* e *O amigo de Castro Alves*, de Moacyr Scliar; *O poeta do exílio*, de Marisa Lajolo e *Bilac vê estrelas*, de Ruy Castro, não entram na proposta analítica, dado que pertencem a um projeto literário específico e atendem a outros objetivos. A narrativa *Masmorras da inquisição: memória de Antônio José da Silva, o Judeu*, de Isolina Vianna, também não faz parte deste estudo, pois ficcionaliza um autor que, apesar de ter nascido no Brasil, a sua formação e atividade literária são, conforme sublinha José Veríssimo em *História da literatura brasileira*, genuinamente portuguesas⁴ (1963:77).

Além disso, *Clarice*, de Ana Miranda, é uma novela, e não um romance histórico, por conseguinte, igualmente não compõe o recorte de gênero literário selecionado. Do mesmo modo sucede com a biografia romanesca *Musa praguejadora: a vida de Gregório de Matos*, também de Miranda, que, em virtude de

³ Curiosamente, o romance pertence a uma série de seis obras que ficcionalizam escritores canônicos nacionais e internacionais. Trata-se da coleção “Literatura ou Morte”, organizada e publicada pela editora Companhia das Letras, composta, além do título mencionado, pelas seguintes narrativas: *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo; *Os leopardos de Kafka*, de Moacyr Scliar; *Medo de Sade*, de Bernardo Carvalho; *A morte de Rimbaud*, de Leandro Konder; e *Stevenson sob as palmeiras*, de Alberto Manguel.

⁴ Em *A literatura no Brasil V.6*, de Afrânio Coutinho, o crítico Décio de Almeida Prado reitera a tese de Veríssimo ao registrar que Antônio José teve apenas o acidente geográfico de ter nascido no Brasil (2004:12).

assumir uma finalidade biográfica-histórica, portanto, menos ficcional, optou-se por não enquadrá-la no *corpus* analítico desta pesquisa. Enfim, registradas as exceções, a lista final fica assim composta:

1 - *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio - 1977 (Lima Barreto);

2 - *Em liberdade*, de Silviano Santiago - 1981 (Graciliano Ramos e José Lins do Rego);

3 - *Cães da província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil - 1987 (Qorpo-Santo);

4 - *Boca do Inferno*, de Ana Miranda - 1989 (Gregório de Matos e padre Antônio Vieira);

5 - *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto - 1990 (Tomás Gonzaga);

6 - *A dança da serpente*, de Sebastião Martins - 1990 (Alvarenga Peixoto);

7 - *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão - 1991 (Machado de Assis);

8 - *Os rios turvos*, de Luzilá Gonçalves Ferreira - 1993 (Bento Teixeira);

9 - *A última quimera*, de Ana Miranda - 1995 (Augusto dos Anjos e Olavo Bilac);

10 - *O primeiro brasileiro*, de Gilberto Vilar - 1995 (Bento Teixeira);

11 - *A mais bela noiva de Vila Rica*, de Josué Montello - 2001 (Tomás Gonzaga);

12 - *Dias e dias*, de Ana Miranda - 2002 (Gonçalves Dias);

13 - *O passeador*, de Luciana Hidalgo - 2011 (Lima Barreto);

14 - *Claros sussurros de celestes ventos*, de Joel Rufino dos Santos - 2012 (Lima Barreto e Cruz e Sousa);

15 - *Semíramis*, de Ana Miranda - 2014 (José de Alencar).

Portanto, exposto o *corpus* de análise, a problemática e a hipótese, os objetivos deste trabalho consistem em:

1 - analisar como as principais histórias da literatura brasileira do século XX abordam, caracterizam e representam os escritores do cânone nacional e suas obras fundamentais;

2 - examinar de que forma tais autores e suas obras são configurados e refigurados pelas ficções históricas nacionais, pós-década 1970, bem como os procedimentos retórico-formais, narrativos e temáticos literários empregados nesse processo;

3 - constatar de que modo esse conjunto de romances históricos que ficcionalizam os literatos e intertextualizam suas obras reiteram ou redimensionam aspectos consolidados na historiografia literária brasileira novecentista.

A estrutura discursiva desta tese assenta-se em dois capítulos: o primeiro, divide-se em três partes; o segundo, igualmente em três etapas, sendo cada uma subdividida em múltiplos subcapítulos, como veremos a seguir.

O capítulo um, “Fundamentação teórica”, apresenta, na parte “História da literatura: passado e presente”, uma sistematização dos principais pressupostos teórico-metodológicos que nortearam a disciplina história da literatura, desde meados do século XIX até o fim do XX. Dessa forma, são contempladas as ciências modernas historicistas, positivistas e românticas que fundamentaram o início da historiografia literária dos oitocentos. A seguir, têm-se os movimentos teóricos dos novecentos, que criticaram tais alicerces, e as teorias que buscaram reafirmar a disciplina em outras bases, tais como, os Formalistas Russos, em especial, Yuri Tynianov com a Evolução Literária; Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção; Siegfried Schmidt com a teoria do Construtivismo; e, por fim, David Perkins por meio da narratologia e classificações literárias.

Ainda no primeiro capítulo, no subcapítulo “O romance e a personagem: construções discursivas”, têm-se o delineamento das teorias e dos conceitos de Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon a propósito do gênero romanesco e da categoria de personagem da narrativa. Também há as considerações de Antonio Candido e Carlos Reis, igualmente a respeito da personagem de ficção. Por último, em “A tríplice mimesis: prefiguração, configuração e refiguração”, estuda-se o movimento hermenêutico temporal da mimesis I, II e III, de Paul Ricoeur, para a análise da representação dos escritores e suas obras na historiografia literária brasileira, e a posterior configuração e refiguração de ambos nas ficções históricas selecionadas.

O capítulo dois, “Os escritores e suas obras na historiografia literária e nos romances históricos”, analisa, primeiro, como os autores do cânone nacional e sua

produção literária estão configurados nas principais histórias da literatura nacional do século XX. Desse modo, consultam-se como referência as seguintes obras da historiografia literária brasileira, consideradas fundamentais:

- 1 - *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908 (1916), de José Veríssimo;
- 2 - Os seis volumes de *A literatura no Brasil* (1950), de Afrânio Coutinho;
- 3 - *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880* (1959), de Antonio Candido;
- 4 - *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi;
- 5 - *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira* (1977), de José Guilherme Merquior;
- 6 - *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)* (1999), de José Aderaldo Castello.

Em seguida, examina-se de que maneira o escritor e sua obra aparecem caracterizados nas narrativas históricas da série citada. Tanto a pesquisa na historiografia literária, como o estudo das obras ficcionais, segue a ordem cronológica dos escritores configurados nas histórias da literatura brasileira. Portanto, a análise inicia-se pelo subcapítulo “Séculos XVI, XVII e XVIII”, que aborda os autores Bento Teixeira, Gregório de Matos, padre Antônio Vieira, Tomás Gonzaga e Alvarenga Peixoto; e os romances históricos *Os rios turvos*, de Luzilá Ferreira; *O primeiro brasileiro*, de Gilberto Vilar; *Boca do Inferno*, de Ana Miranda; *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto; *A mais bela noiva de Vila Rica*, de Josué Montello; e *A dança da serpente*, de Sebastião Martins.

Já o subcapítulo “Século XIX” examina os escritores Gonçalves Dias, José de Alencar, Machado de Assis e Qorpo-Santo; e as ficções históricas *Dias e dias* e *Semíramis*, de Ana Miranda; *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão; e *Cães da província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. Por sua vez, a parte “Século XX” contempla Augusto dos Anjos, Olavo Bilac, Lima Barreto, Cruz e Sousa, Graciliano Ramos e José Lins do Rego; e as narrativas *A última quimera*, de Ana Miranda; *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima*

Barreto, de João Antônio; *O passeador*, de Luciana Hidalgo; *Claros sussurros de celestes ventos*, de Joel Rufino dos Santos; e *Em liberdade*, de Silviano Santiago.

Por último, o epílogo “Conclusão: tradição e refiguração na história da literatura brasileira” apresenta, organiza e sistematiza os resultados das análises efetivadas a partir da problemática e da hipótese esboçadas nesta tese.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo organiza os pressupostos teóricos e quadros conceituais dos principais autores que teorizaram e/ou pesquisaram a história da literatura, o romance e a categoria de personagem da narrativa. Tal sistematização visa elucidar os conceitos que permeiam o corpo analítico desta tese; além disso, estabelece a base teórica a partir da qual se analisará as histórias literárias brasileiras eleitas e as narrativas históricas nacionais que ficcionalizam os escritores e intertextualizam suas produções literárias.

A seleção das obras teóricas foi efetuada por sua representatividade nos referidos campos de estudo. Portanto, este trabalho não apresenta todos os autores que se debruçaram nessas áreas, mas tão-somente aqueles que se tornaram, com efeito, indispensáveis para o estudo do objeto e dos respectivos problemas levantados nesta pesquisa. O importante aqui é que os fundamentos teóricos fiquem delineados, de modo que esclareça a perspectiva de análise entre o autor e sua obra configurados nas histórias da literatura brasileira e a reiteração ou redimensionamento da representação de ambos nos romances históricos.

1.1 História da literatura: passado e presente

A origem da história da literatura está vinculada à consolidação da História como modelo de conhecimento científico no século XIX. O campo dos estudos literários até o século XVIII era composto principalmente pelas disciplinas Filologia, Retórica, Poética e Bibliografia. As três primeiras constituíram-se nos séculos VI-V a.C.; a quarta surgiu com a fundação do Museu e da Biblioteca de Alexandria, no século III a.C. A História, afirmando-se como ciência nos oitocentos, estendeu seu paradigma hegemônico a outras áreas do conhecimento, generalizando-se o fenômeno do historicismo. Logo, todas as outras ciências foram contempladas a partir de uma perspectiva histórica. Desse processo, surgiu a “História da Literatura”, disciplina que passou a orientar os estudos literários na época. Portanto, a Filologia, a Retórica, a Poética e a Bibliografia, áreas que forneciam a base teórica das pesquisas literárias, tornaram-se disciplinas secundárias ou foram absorvidas pela recente história da literatura.

O conceito de “História da Literatura”, nesse período, organizou-se em torno dos seguintes pressupostos:

Integralidade narrativa; esforço de reconstrução dos eventos segundo sua dinâmica específica; tentativa de explicação de uma época com base nos seus antecedentes e de acordo com condicionamentos ou determinantes psicossociais, políticos, econômicos, religiosos, linguísticos, etc.; atenção exclusiva aos produtos escritos no vernáculo de cada país, abstraídos, portanto, aqueles que, mesmo oriundos do território nacional, foram redigidos em língua clássica, documentando desse modo fase anterior à constituição do Estado nacional (SOUZA, 2006:91-92).

A história da literatura, com o objetivo de compreender as origens e os processos de transformações do fenômeno literário, fundamentou-se inicialmente em pressupostos teóricos e metodológicos oriundos de outras ciências modernas. Em síntese, a disciplina assumiu uma relação baseada em três caminhos principais: 1) o biográfico/psicológico, 2) o sociológico e 3) o filológico. O primeiro, desvia o foco de análise do texto literário para a vida do autor. Nessa perspectiva, a biografia do escritor torna-se determinante para o exame de sua obra. A partir de uma concepção romântica de “gênio criador”, o conhecimento das experiências contidas na vida do artista configura a base para o entendimento da literatura.

Além disso, tal estudo baseou-se também na Psicologia, outra disciplina em voga na época, que influenciou a análise literária pelo desvendamento dos estados mentais do autor no decorrer do processo de criação da obra, ou ainda investigando nela hipotéticos resquícios e traumas da psique do literato. A análise biográfica/psicológica está presente na maioria das histórias da literatura nacionais, inclusive nas mais recentes. A título de exemplo, em *Uma história da poesia brasileira*, de 2007, Alexei Bueno emprega a crítica literária dos poemas pelo tradicional esquema vida e obra do autor, utilizando de forma recorrente os retratos dos poetas. Tal recurso lembra os *portraits* de Sainte-Beuve, cujo objetivo era enfatizar a história do indivíduo artista.

O desenvolvimento das Ciências Sociais e a consolidação da Sociologia, no século XIX, a partir dos trabalhos de Comte, Spencer e Durkheim, estabeleceu a perspectiva sociológica para o exame dos textos literários. Desse modo, compreender o fenômeno literário relacionando-o com as condições sociais do meio de origem ou que faz referência constitui o escopo desse método. Nessa vertente,

muitos intelectuais, em especial, os sociólogos, conceberam o conceito de literatura como reflexo da sociedade, sobretudo, Georg Lukács em *A teoria do romance* (1920) e *O romance histórico* (1937).

Um dos principais defensores e divulgadores dos pressupostos teóricos e metodológicos para a escrita da história da literatura do ponto de vista sociológico foi o historiador Hipólito Taine que, baseando-se na ciência positivista, elaborou um método em que são contemplados os aspectos relativos à raça, ao meio ambiente e ao momento histórico da obra. A proposta atraiu diversos historiadores da literatura, uma vez que o projeto tinha perfil científico, análogo ao das disciplinas biológicas e sociológicas do período. Tais pressupostos deterministas fundamentaram a investigação literária dos oitocentos no Brasil, principalmente, na escrita da *História da literatura brasileira* (1888), de Sílvio Romero.

A Sociologia, como disciplina auxiliar, agregou um referencial teórico-metodológico eficiente para a análise da literatura, visto que nela se articulam questões correlacionadas, tais como, a política, o poder, a posição social do escritor, o público leitor, o significado da obra, suas condições econômicas e sociais de produção e recepção. Portanto, desde então, a Ciências Sociais foi sempre disciplina considerada importante no âmbito dos estudos literários e da história da literatura. Na historiografia literária brasileira, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*, de Antonio Candido, tornou-se a obra representativa dessa vertente. Por meio da tríade sistêmica, autor-público-obra, o historiador investiga os momentos específicos (Arcadismo e Romantismo) que constituíram o “sistema literário” nacional.

Por sua vez, o caminho filológico foi assimilado rapidamente pelas linhas historicista e positivista, então dominantes do século XIX. Desse modo, a Filologia estabeleceu vínculo com a recém-afirmada história da literatura, tendo Gustave Lanson como seu representante principal. Em virtude de sua alegada objetividade, a proposta estudou cientificamente os textos literários (também, os não literários), estabelecendo sua autenticidade através da comparação de manuscritos e edições. Portanto, dentre os três caminhos apresentados, o filológico é o que mais se aproxima do texto enquanto especificidade e artefato essencial à literatura.

O caminho filológico vincula-se também à perspectiva de análise estética, imanentista, que emprega o uso da periodização estilística para organizar a

produção literária no percurso do tempo. Nessa linha, ressalta-se o método analítico de José Veríssimo em *História da literatura brasileira*, que adota a perspectiva estética, valorizando a expressão do belo e reconhecendo os escritores que tiveram relevância nesse processo histórico beletrista da literatura nacional. Ainda nessa vertente estética, outra obra alentada, considerada fundamental para a historiografia literária brasileira, são os seis volumes da coleção *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho.

Além dos três caminhos delineados, outras repercussões históricas influenciaram a história da literatura dos oitocentos. Nota-se que a escrita da História no século XIX esteve pautada pela ascensão do Romantismo, que, evidentemente, determinou o ponto de vista da produção historiográfica sobre e para o passado histórico das nações. Os heróis adquiriram a prioridade sobre a marcha do tempo, uma vez que dirigiam a humanidade para o progresso, assim como os grandes eventos por eles desencadeados. Na formação dos estados nacionais, os heróis e a construção das identidades patrióticas revelaram o perfil que caracterizava a escrita historiográfica desse período. De certa forma, isso foi transferido para a história da literatura, dado que esta foi (e ainda é) a principal disciplina que organiza temporalmente o conjunto de obras literárias de determinada nação.

O próprio significado do termo “Literatura”, antes concebido como área genérica da escrita, que abrangia uma imensa área das Letras, modificou-se no século XIX e adquiriu sentido especificamente artístico. O romance, o teatro e a poesia passaram a designar o universo da literatura, tornando-a o imenso aporte para a construção do nacionalismo. A importância das histórias da literatura está no objetivo de historiar e canonizar a produção literária de cada nação, estado, região e/ou cidade.

Conclui-se, com isso, que os cinco principais traços caracterizadores da escrita da história da literatura, concebida no século XIX, são:

- 1 - discurso de caráter épico, vinculado ao nacionalismo e ao Romantismo;
- 2 - narrativa que opera de forma teleológica, mediante argumento ou explicação que relaciona os fatos à sua causa final;
- 3 - escrita historiográfica fundamentada no melhoramento constante até o apogeu artístico consistente e nacional;

4 - intenso esforço de mostrar uma literatura própria, no intuito de consolidar uma identidade específica;

5 - cânone de autores e obras recoberto pela condição de clássicos para o ensino escolar e vinculado à legitimação da nacionalidade. Em suma, as histórias da literatura, no século XIX, são, antes de tudo, nacionais (SOUZA, 2006:99).

Devido ao fato de a história da literatura ter se afirmado como disciplina a partir da ascensão e consolidação do historicismo, o declínio gradativo de tal paradigma, por conseguinte, coincide também com a queda gradual da disciplina. Esse descrédito inicia-se no final do século XIX e acentua-se no primeiro quartel do XX. Acerca disso, Hans Robert Jauss constata que a historiografia literária

do século XIX apoiou-se na convicção de que a ideia da individualidade nacional seria a parte invisível de todo fato, e de que essa ideia tornaria representável a forma da história também a partir de uma sequência de obras literárias. Havendo desaparecido tal convicção, tinha de perder-se também o fio dos acontecimentos, fazendo-se inevitável que a literatura passada e presente se apartassem uma da outra em esferas separadas do juízo, bem como que a escolha, determinação e valoração dos fatos literários se tornassem problemáticas (JAUSS, 1994:12).

No transcorrer do século XX, dois movimentos sucessivos e distintos marcaram a crescente desvalorização da história da literatura. Nas primeiras três décadas, dos estudos literários surgiram vertentes teóricas opostas ao método da historiografia literária oitocentista. Tais objeções desenvolveram um referencial metodológico que privilegiou a imanência dos textos, uma vez que concebiam a literatura como um sistema linguístico diferenciado. Desse quadro teórico imanentista, destacaram-se a Estilística Franco-Germânica, o Formalismo Eslavo e a Nova Crítica Americana.

Essas escolas concentraram seus métodos de análise nas características linguísticas que compõem a literatura, desenvolvendo, assim, a investigação de perspectiva intraliterária. Isso condicionou, posteriormente, a formação da “Teoria da Literatura”, cuja premissa básica era fornecer uma lente científica para o exame das obras, a partir de suas condições internas. Cabe apontar que essa foi a crítica fulcral que a história da literatura recebeu, em virtude da condição de história meramente “externa da arte literária, interessada antes nas causas ou condicionamentos

extrínsecos do seu objeto do que em sua dinâmica própria e exclusiva” (SOUZA, 2006:101). Portanto, a história da literatura viu-se assim contestada triplamente:

- 1 - como gênero, devido ao caráter linear e orgânico da narrativa tradicional;
- 2 - como ciência, por manter-se submetida à epistemologia da História positivista em decadência;
- 3 - como instituição, porque servia aos propósitos de uma classe burguesa que consagrava um cânone homogêneo, o qual não reconhecia manifestações literárias diferentes dos ideais normativos.

Apesar das objeções recém-caracterizadas, que constituem o primeiro movimento contestatório, a história da literatura recebeu também propostas de revitalização no primeiro quartel do século XX. A primeira tentativa surgiu a partir dos críticos representantes da imanência literária. Após sublinharem que o exame da obra devia se fixar na literariedade, desenvolveu-se, entre 1914 e 1915, o Círculo Linguístico de Moscou que, após dois anos, vinculou-se à Associação para o Estudo da Linguagem Poética, que em russo era conhecido pela sigla OPOIAZ. Ambos formaram um movimento intelectual de vanguarda para os estudos literários, sobretudo para o campo da crítica, tornando-se conhecido posteriormente como “Formalismo Russo”, cujos principais mentores foram Chklovski, Eikhenbaum, Jakobson e Tynianov.

Os formalistas russos dedicaram-se a estudar a função poética da linguagem de modo oposto às tendências filosóficas e religiosas dos simbolistas que predominavam na época. A primeira publicação do grupo, que permaneceu relativamente ativo até 1930, foi o texto “A ressurreição da palavra”, de Vítor Chklovski, considerado o fundador do movimento. A principal característica desses intelectuais eram as perspectivas inovadoras adotadas para o estudo da poética. A literatura foi concebida como uma obra de arte portadora de propriedades específicas, isto é, um sistema de signos que produz um efeito particular no leitor, e que deveria ser analisada a partir dos elementos intraliterários. Tal perspectiva criticava os estudos literários fundamentados em dados extratextuais, comumente perpetrados através de disciplinas auxiliares, tais como, a Biografia, a Sociologia, a

História e a Psicologia, que sustentavam a historiografia literária oitocentista e também a novecentista.

Para os formalistas, o importante era explicar o processo de organização da obra como um produto estético, sem a utilização de informações externas à literatura. Desse modo, foram pioneiros em colocar os estudos literários em uma base científica, uma vez que passaram a analisar a literatura a partir de suas características intrínsecas. Eles procuravam constituir um método que abordasse tanto as obras do passado quanto as produções literárias do início do século XX, ou seja, de seu tempo presente. Pensaram também na relação dialética entre sincronia e diacronia, pois a língua era vista como um fenômeno social e, como tal, relacionavam-na com as “séries sociais”. Portanto, atribuíram importância não só para o estudo histórico da linguagem, mas também para a expressão literária.

No início, os formalistas se orientaram através da linguística, que se apresentava como uma ciência paralela à poética, mas a abordagem apoiava-se em outros princípios e propunha-se a outros objetivos. A distinção entre os sistemas que organizam a língua poética da língua prosaica foi o ponto de partida para a discussão dos problemas circunscritos à “literariedade”. A linguagem literária apresenta um desvio na forma que, por consequência, estabelece uma oposição especial à linguagem coloquial, considerada automatizada pelo uso cotidiano. De forma distinta, a literatura promove o “efeito de estranhamento” no leitor, pois desautomatiza a forma prosaica em que é concebida a linguagem cotidiana do tempo presente.

Tal concepção proporcionou o surgimento de um modelo historiográfico baseado no estudo do desenvolvimento da própria linguagem poética no tempo, visto que as obras literárias se automatizavam quando permaneciam em demasiado contato com a língua prosaica. Portanto, os formalistas passaram a conceber a história da literatura como resultado de um diálogo que as obras literárias estabeleciam entre si, no sentido de atualizar a desautomatização da linguagem cotidiana, isto é, modernizar o “efeito de estranhamento”.

Além disso, constataram que os problemas do paradigma oitocentista estavam no fato de que tudo servia para os historiadores da literatura. Desse modo, em lugar de um estudo histórico literário, criava-se um aglomerado de ciências auxiliares. Portanto, a problemática essencial da disciplina era a de não possuir um

método próprio que amparasse cientificamente o exame da literatura no percurso do tempo. A propósito do referido problema, Yuri Tynianov, em 1927, no ensaio “Da evolução literária”, sublinha que a história literária “deve responder às exigências de autenticidade se ela quer tornar-se uma ciência. Todos os seus termos, e principalmente o de ‘história literária’, devem ser examinados novamente” (1976:106).

Existem dois modelos principais de se estudar a literatura na perspectiva histórica: primeiro, analisa-se a gênese dos fenômenos literários; segundo, investiga-se a variabilidade literária, ou seja, a evolução da série. A diferença entre as duas abordagens está no fato de a obra literária constituir um sistema próprio, e o termo literatura estabelecer o diálogo entre os sistemas das obras. O desenvolvimento histórico da literatura ocorre através da “substituição de sistemas” no percurso do tempo. Podem-se isolar esses elementos literários e analisá-los separadamente, mas no final deve-se observar como eles trabalham na sua correlação mútua e interação no interior da obra.

No sistema da obra, há o elemento literário que desempenha uma “função construtiva”; este apresenta a possibilidade de entrar em correlação com os elementos da obra e, conseqüentemente, com o sistema literário inteiro. Tem ainda mais dois tipos de funções, além da mencionada construtiva:

Num exame atento percebemos que esta função (construtiva) é uma noção complexa. O elemento relaciona-se simultaneamente com a série de elementos parecidos pertencentes a outras obras-sistemas, verdadeiramente pertencentes a outras séries e, de outro lado, com os outros elementos do mesmo sistema (função autônoma e função sinônima) [...]. A função autônoma não decide; ela apenas oferece uma possibilidade, é uma condição da função sinônima (TYNIANOV, 1976:108).

A função construtiva é a que pode apresentar uma ruptura no sistema da literatura, já as funções autônoma e sinônima estabelecem a continuidade do sistema, não só da obra, mas também da literatura. Tem-se, ainda, a “função literária”, que ocorre quando uma obra apresenta um sistema de vanguarda, composto de elementos literários dominantes que deformam os outros, alterando significativamente uma série. Em suma, “a evolução da função construtiva intervém rapidamente, a da função literária produz-se de uma época a outra, a das funções

de toda a série literária, relacionada com as outras séries, exige séculos” (TYNIA NOV, 1976:113). Portanto, considerando a função construtiva e a função literária, correlaciona-se uma obra com a série literária a qual pertence. Assim sendo, avaliam-se diferenças e/ou aproximações que existem entre ela e a série, que pode ser definida como um período estético.

Por sua vez, a sociedade, designada de “séries vizinhas”, foi também ponderada pelos formalistas. Esse dado comprova que o movimento articulava a literatura com a sociedade, portanto, não era uma corrente teórica inteiramente textualista como muitos autores criticaram posteriormente. Além de a literatura apresentar uma “função verbal” em relação à vida social, as personalidades literárias e/ou as personagens de uma obra interagem socialmente, através da apropriação por parte dos leitores da linguagem poética expressa nessas obras e pelos costumes/hábitos apresentados pelos autores e personagens (TYNIA NOV 1976:114-116).

No final “Da evolução literária”, Tynianov apresenta a epítome de suas principais teses:

Em resumo: o estudo da evolução literária não é possível a não ser que a consideremos como uma série, um sistema tomado em correlação com outras séries ou sistemas e condicionada por eles. O exame deve ir da função construtiva à função literária, da função literária à função verbal. Deve esclarecer a interação evolutiva das funções e das formas. O estudo evolutivo deve ir da série literária às séries correlativas vizinhas e não às séries mais distantes, mesmo que elas sejam principais. O estudo da evolução literária rejeita a significação dominante dos principais fatores sociais; pelo contrário, é somente neste quadro que a significação pode ser esclarecida em sua totalidade; o estabelecimento direto de uma influência dos principais fatores sociais substitui o estudo da modificação das obras literárias e de sua deformação pelo estudo da evolução literária (TYNIA NOV, 1976:118).

Portanto, a perspectiva sincrônica, que é o estudo da obra enquanto sistema próprio de elementos literários (no caso de romance, leiam-se categorias da narrativa), que desempenham determinadas funções de acordo com a forma em que são empregados na obra. Desse modo, há quatro funções que os elementos literários desempenham no sistema da obra: a “função construtiva”, que é o elemento literário empregado em nova configuração; a “função autônoma”, elemento comum da obra, por exemplo, o uso de personagens secundários em uma trama; a

“função sinônima”, elemento presente nas obras de uma série, por exemplo, a presença do narrador em primeira pessoa em romances autobiográficos; e por último, a “função literária”, quando uma obra apresenta uma ruptura na série por meio dos elementos de vanguarda presentes no seu sistema. A título de exemplo, a obra *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio, inaugura, nos marcos da metaficção historiográfica, a série de romances brasileiros, pós-década de 1970, que ficcionalizam os escritores do cânone nacional.

Dependendo da maneira como cada elemento literário é utilizado, ele pode apresentar uma nova significação e, com isso, desencadear uma qualidade evolutiva para a série em que a obra está inserida ou até mesmo fundar uma outra série. Na perspectiva diacrônica, verifica-se a possibilidade de variabilidade literária, uma ruptura ou o desenvolvimento de alguma série através do diálogo entre os sistemas. A proposta de exame deve ir da função construtiva à função literária e, depois, esclarecer a possibilidade de interação evolutiva das funções e das formas de acordo como os elementos estão empregados na obra dentro da série, verificando se eles alteram, fundam ou promovem a continuidade da mesma.

Nos Estados Unidos da América, em 1942, os críticos literários René Wellek e Austin Warren publicaram *Teoria da literatura*, manual que consiste na primeira sistematização das correntes dos estudos literários, cuja marca principal é a adesão em conjunto ao *New Criticism* inglês e ao Formalismo Russo. No que tange aos problemas da historiografia literária, Warren e Wellek reiteram as teses dos formalistas, em especial, as de Tynianov. Assim sendo, observa-se que, até meados de 1960, as tentativas de renovar a história da literatura no âmbito teórico e metodológico repousaram na abordagem dos estudos intraliterários.

No final da década de 1960, surgiu o segundo movimento contestatório à história da literatura, que se prolonga, desde então, até a atualidade. Os três fatores principais que sustentam esse movimento são de ordens distintas, quais sejam: 1) a crise epistemológica da História, 2) as críticas sobre o cânone literário e 3) a ascensão de outras propostas de pesquisas, como por exemplo, os Estudos Culturais. No terreno da História, a Escola dos *Annales*, desenvolvida por quatro gerações até então, apresentou um conjunto de inovações teóricas no âmbito dos estudos históricos. Na terceira geração, designada de “Nova História”, liderada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, perdeu-se a unidade de método na produção do

conhecimento histórico, dado que os historiadores criaram procedimentos específicos para cada objeto a ser historiado, ocasionando uma crise no cerne da escrita da História. Desse modo, marcada pela fragmentação e pluralidade, alguns historiadores transferiram-se da história socioeconômica para a história cultural, outros se redirecionaram novamente para a história de base política. Além disso, a crise na ciência da História, além de vir de sua própria epistemologia, veio também de outros focos, sobretudo, dos estudos no âmbito do discurso.

Determinados historiadores encontraram algumas soluções eficazes para a mencionada crise historiográfica. Nesse processo, destacou-se Carlo Ginzburg e sua produção por meio do paradigma designado de micro-história⁵. Ginzburg conscientizou-se das múltiplas possibilidades narrativas e discursivas que a historiografia poderia apresentar, de modo que, na metade da década de 1960, quando anunciaram que a História era uma “escrita”, o italiano interpretou essa tendência, originada do ceticismo pós-moderno, como uma contenda entre as ciências pela representação da realidade, e não como uma crise nas “narrativas” como muitos a interpretaram.

A propósito da subjetividade na produção da narrativa histórica, que os teóricos tanto ressaltaram, Ginzburg sublinha que tais autores não consideraram as reflexões metodológicas póstumas de Marc Bloch, a saber, que o historiador não deveria olhar os documentos como algo concreto, mas sim pela mentalidade de quem os escreveu. Desse modo, Ginzburg depreendeu os “testemunhos involuntários” do texto, rastros que os autores deixam, seja no texto literário ou no documento histórico. Além disso, o historiador deliberou que os obstáculos surgidos na documentação histórica tornar-se-iam parte do relato, do mesmo modo que as hesitações e os silêncios dos documentos. Portanto, as hipóteses, as dúvidas, as incertezas tornaram-se parte da narração; a busca da verdade, com efeito, tornou-se parte da exposição da verdade obtida, necessariamente incompleta (GINZBURG, 2007:265).

A partir da segunda metade dos noventa, o declínio notável da ideologia nacionalista proporcionou um debate envolvendo a representação e a legitimidade

⁵ Nessa escala reduzida de observação, compreendem-se as relações entre sistemas de crenças, de valores, de representações, de determinado indivíduo, e a partir disso, interpreta-se a sua singularidade e/ou pertencimento sociocultural a uma época. É exatamente isso que o autor faz em *O queijo e os vermes*, de 1976.

do cânone nacional formado pelas histórias da literatura. Os critérios que o sustentavam tornaram-se objeto de exame em função de sua base, considerada autoritária e homogênea. Em virtude de ser inevitavelmente seletivo e excludente, o cânone sempre assumiu um caráter polêmico. Sabe-se que ele é constituído por três elementos básicos: 1) a crítica literária, 2) a tradição e 3) os critérios utilizados pelos historiadores na historiografia literária. Assim sendo, tais critérios foram redimensionados no sentido de estender a abrangência também aos grupos minoritários e excluídos que, até então, não tinham espaço significativo de reconhecimento artístico. Nesse processo, os Estudos Culturais tornaram-se uma tendência contemporânea de pesquisa na área da literatura, em detrimento da história da literatura que apresenta um cânone mais seletivo.

Concomitantemente ao declínio da história da literatura, decorrentes do segundo movimento contestador, observam-se também, a partir dos anos de 1960, desenvolvimentos teóricos com vistas a reafirmar a escrita da história da literatura em outras bases. Em *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*, de 1967, Jauss constatou a decadência da disciplina e propôs uma renovação na sua perspectiva de estudo, por meio da hermenêutica literária, iniciando por reconstituir o ponto em que as vertentes teóricas marxistas e formalistas pararam.

A teoria literária marxista averiguou como a literatura refletia a realidade social das classes econômicas. Esse reflexo explorado pelo domínio literário incidia tanto para manter a ideologia que conserva o sistema quanto para suscitar no público as contradições dessa conjuntura. A respeito disso, as obras literárias proporcionariam uma mudança do paradigma socioeconômico, apontando o caminho para uma revolução por meio da “consciência de classe” despertada nos leitores. Entretanto, os marxistas não conceberam a história da arte como um processo independente das posições socioeconômicas; dessa forma, a literatura não tinha autonomia plena em relação ao universo que a produziu.

Por sua vez, na visão dos formalistas russos, a arte poética tinha uma autonomia linguística excessiva, que constituía e sustentava seu próprio sistema literário durante épocas, a descrita “substituição de sistemas”. Portanto, ao analisar as contribuições marxistas e formalistas, Jauss definiu uma proposta teórica para a escrita da história da literatura em torno do objetivo de “superar o abismo entre

literatura e história, entre o conhecimento histórico e o estético” (1994:22). Para o teórico, a abstinência estética do historiador-narrador justifica-se pelo fato de que,

a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão (JAUSS, 1994:7-8).

Nessa perspectiva, a “Estética da Recepção” reabilitou metodologicamente a escrita da história da literatura a partir de uma “história dos efeitos” das obras no público leitor. As produções literárias constroem seu significado na própria historicidade, ou seja, com o passar do tempo, modificam-se os modos de recepção e, por consequência, alteram-se também os valores estéticos no sistema literário. Investigam-se, portanto, os registros dos impactos de uma obra sobre o público leitor e o efeito no sistema literário, isto é, uma história dos efeitos e da recepção: “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994:25).

Apropriando-se da noção de horizonte de Gadamer, Jauss formula uma teoria para constatar as condições possíveis de recepção de uma obra literária, considerada “como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual” (1994:25). A reconstrução desse horizonte no passado visa esclarecer o relacionamento da obra com o público. A lógica da pergunta e da resposta é a principal metodologia, uma vez que permite interpretar o texto por meio da reconstituição do diálogo entre ele e seu público original e o subsequente. Desse modo, uma história da literatura de base hermenêutica oferece-nos a tarefa dupla para diferenciar dois modos de recepção:

1 - clarear o processo atual em que se concretizam o(s) efeito(s) e o(s) significado(s) de determinado texto literário para o leitor contemporâneo;

2 - reconstruir o processo histórico pelo qual esse texto foi recebido e interpretado por leitores em tempos diversos.

A aplicação desse método visa comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência, formando, portanto, o juízo de valor estético a partir do efeito e da recepção. A experiência estética é, então, reconstruída mediante o diálogo da literatura com o leitor, relação colocada em perspectiva histórica, considerando sua historicidade passada e atual. Porém, sabe-se que quando a obra é inovadora, ela atinge de forma indelével o sistema estético e a sociedade no período de sua publicação. A título de exemplo, vide *Madame Bovary* (1857), na França, que foi interpretada como uma ofensa à moralidade, à religião e aos bons costumes da época, levando o autor, inclusive, a julgamento. Outro exemplo, na Alemanha: *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) desencadeou uma série de suicídios entre os jovens que imitavam as ações do protagonista do romance.

Acompanhando as propostas teóricas de restauração da história da literatura, João Barrento em *História literária: problemas e perspectivas*, sublinha que a renovação da historiografia literária exige a superação de alguns métodos enraizados, os quais ainda prevalecem: “histórias dos generais” da literatura, proposta por Tynianov; histórias sem história; histórias de uma literatura eterna; histórias sem presente e leitores; e histórias sem o mínimo de base social. A partir dos anos 1970, detectam-se três orientações para a história da literatura. Primeiro, tem-se a recuperação do nível de sentido ideológico e, portanto, social do texto, até na crítica textual com os autores Maria Alzira Seixo em *Literatura, significação e ideologia*, de 1976, e Terry Eagleton, em *Marxismo e crítica Literária*, de 1978. Segundo, a Estética da Recepção e uma história dos efeitos literários, de Jauss; e terceiro, a assimilação da hermenêutica crítica, a partir da metodologia “de abordagem do texto em que o componente relacional presente-passado, sujeito-objeto é determinante” (BARRENTO, 1986:22-23).

Conforme Barrento, no âmbito dos problemas da teoria da História, verifica-se para a escrita da história da literatura

uma passagem de concepções globalizantes da história (a totalidade hegeliana, em que a história é concebida como processo universal e integral, desenvolvendo-se linearmente no sentido do “progresso” – uma categoria com a qual, como já se disse atrás, praticamente se não pode operar no âmbito literário) para uma história geral entendida como um complexo serial de histórias diversas, articuladas, como quer Foucault, adentro de um mesmo campo

epistemológico em uma determinada fase, mas manifestando vários níveis de desenvolvimento, diversos graus de contemporaneidade ou anacronismo e também "movimentos" de sentido diverso (não apenas "para diante") (BARRENTO, 1986:27).

A atual consciência dessa diversidade temporal simultânea comprova a superação da concepção de História do século XIX, centrípeta e linear. A historiografia literária recente revela-se mais ampla, como também o próprio conceito de literatura se tornou mais aberto. O problema da inserção da literatura na História tem sido deformado, de um lado, pela perspectiva da ontologização literária, baseada nas orientações de aspectos idealistas e metafísicos, que ocasiona sua des-historização; por outro, pela separação da poética do processo sócio-histórico. A literatura é uma forma de arte autônoma, mas não independente da conjuntura histórica de origem; logo, esse contexto de produção deve ser historicizado, assim como a literatura.

Entre as teorias alemãs do final do século XX que estudam os problemas da historiografia literária, o texto "Sobre a escrita da história da literatura: observações de um ponto de vista construtivista", de Siegfried J. Schmidt, ressalta que o problema básico da historiografia literária é de ordem epistemológica e está vinculado à "construtividade global de nossa *episteme* que causa a dependência de todas as nossas orientações, operações e combinações cognitivas em relação a teorias" (1996:102). De acordo com o autor,

o construtivismo é capaz de oferecer modelos de descrição e explicação dos motivos psicobiológicos para a dependência do sujeito, a historicidade e construtividade de todos os nossos processos cognitivos, desde a percepção até as fantasias criativas. O significado da construtividade, no contexto da escrita de histórias literárias, será o tópico de meus comentários esboçados sobre vários aspectos filosóficos da historiografia literária (SCHMIDT, 1996:103).

A pesquisa histórico-literária contemporânea revela que a investigação nesse campo se manifesta governada por determinados conceitos, tais como, o de "Literatura", "História", "História da Literatura", "teoria", "método", entre outros. Assim sendo, a escrita de histórias da literatura mostra-se dependente da implementação e/ou interpretação dos conceitos básicos recém-citados. Desse modo, surgem múltiplos modelos e perspectivas de histórias da literatura, em função da definição e aplicação dos referidos termos. Outro aspecto aceito é a plena consciência da

impossibilidade de considerar os dados do passado como uma imagem verdadeira e objetiva. Os “eventos” e “fatos” são necessariamente construções textuais coerentes à luz de molduras teóricas cognitivas – implícitas ou explícitas – de um observador específico, ou seja, “um sistema vivo de cognição” (SCHMIDT, 1996:104) Por conseguinte, o critério para a aceitação ou rejeição das histórias literárias não mais é a “verdade” ou a objetividade, mas sim, a plausibilidade, a aceitabilidade intersubjetiva e/ou interesse, relacionados com os grupos sociais que aceitam o projeto como leitura válida.

Um dos problemas centrais da escrita de histórias literárias reside no necessário estabelecimento de relações, isto é, a “concatenação dos dados” em uma unidade coerente (épocas, períodos, gêneros, etc.). A construção das mencionadas unidades depende diretamente dos conceitos escolhidos, que possibilitam modelos distintos de esquema histórico: “teleologia, teleonomia, inovação, mudança, continuidade e descontinuidade, influência, contiguidade, efeito, estrutura e evolução” (SCHMIDT, 1996:104). Cabe ao historiador da literatura elucidar de forma satisfatória os critérios que fundamentam sua escrita, de modo que explicita os procedimentos, os pressupostos teóricos, os motivos e as intenções que estão na base de sua história da literatura. Portanto, a apresentação de um prefácio (ou introdução) proporciona uma compreensão dessas obras, visto que desvela para o leitor os conceitos que orientam a arbitrariedade do pesquisador-autor, tornando o trabalho histórico plausível ao dirigir um olhar justificado para o passado.

No âmbito das histórias literárias brasileiras, algumas apresentam uma introdução hábil, outras nem tanto; várias sequer a registram. Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, escreveu uma introdução teórica competente, intitulada de “Literatura como sistema”, em que fundamenta sua perspectiva para narrar o amplo passado literário. Em contrapartida, a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, inicia-se com o texto “Situação colonial”, atribuindo ao leitor a tarefa de identificar (ou não) o pensamento teórico e os conceitos que permeiam a narrativa histórica. Portanto, a teoria de Schmidt evoca a importância dos critérios de construtividade nas operações cognitivas, implícita ou explícita, dos historiadores da literatura.

Já David Perkins em “História da literatura e narração”, chama a atenção para a possibilidade de a escrita da história da literatura ser arquitetada com os mesmos pressupostos que constituem a estrutura de uma obra literária. A história da literatura configurada por elementos da narrativa é notável no século XIX: *História da literatura inglesa* (1863), de Hipólito Taine; a *História da literatura italiana* (1870-71), de Francesco de Sanctis; *Principais correntes da literatura do século XIX* (1872-90), de Georg Brandes; ou a *Pequena história da literatura inglesa* (1898), de George Saintsbury. O ápice desse método é contemplado em *A História da literatura alemã desde a morte de Lessing* (1866), de Julian Schmidt (PERKINS, 1999:1-2).

O eixo principal da teoria em foco está no estudo da narratividade, ou seja, o narrador assume um papel fundamental, uma vez que “descreve a transição, através do tempo, de um estado de coisas a outro diferente, e [...] nos conta essa mudança” (PERKINS, 1999:1). Na medida em que o narrador adquire a autoridade de reconstituir esse percurso, têm-se os possíveis enredos, parcialidades, gêneros (personagem) e períodos em que as histórias da literatura são formadas, mediante os recursos do romance do século XIX. Nessa perspectiva, a história da literatura pode usar somente formas tradicionais de narrativa, em especial, o modelo oitocentista, que têm começo, desenvolvimento e conclusão.

De modo geral, algumas narrativas ficcionais escritas no século XIX são organizadas pelo argumento teleológico, em outras palavras, toda a construção episódica dos romances tem por finalidade um desfecho previsto pelo autor, que deliberadamente relaciona um fato com sua causa final. Tal modelo de organização está também em determinadas histórias literárias, cujo final, pode ser: lastimável, como em *A morte da tragédia* (1961), de George Steiner; misterioso, em que o futuro é incerto; e sob a forma de clímax, como em *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo. Em síntese, tanto o início quanto o final são constructos discursivos artificiais que necessitam de uma argumentação convincente para tornarem-se plausíveis e aceitos pelos leitores, uma vez que “a função da narrativa em história da literatura é a explanação” (PERKINS, 1999:22).

De acordo com Perkins, o passado é algo muito mais vasto e amorfo do que o conhecido pelo historiador da literatura; logo, qualquer escrita histórica é por natureza arbitrária e incompleta. O narrador, na condição de historiador, deve justificar suas omissões e/ou ênfases ao compor sua história. Portanto,

a narrativa histórica literária, com a intenção de explicar os eventos que retrata, deve deixar a imaginação do leitor com uma menor esfera de ação. Não pode e não dá toda a história, como o ilustram perfeitamente os exemplos que analisamos. Entretanto, tudo o que oferece deve ser consistente. Eventos não coesos não explicam uns aos outros. Interpretações potencialmente abertas devem ser fechadas por um argumento (PERKINS, 1999:25).

Na maioria das vezes, os possíveis enredos de histórias narrativas da literatura podem ser reduzidos a três: 1) ascensão, 2) declínio e 3) ascensão e declínio (PERKINS, 1999:13). As metáforas utilizadas para expressar ascensão e/ou declínio apresentam-se de múltiplas formas: maturidade, reunião de forças, primavera, outono, nascimento, morte, colapso, etc. O herói eleito para o percurso, seja um gênero literário, um período estético, um autor, etc.; necessariamente deve passar por sucessivos períodos, conflitos e transições, o qual cumpre ao enredo proposto elucidar.

A história literária, enquanto escrita que almeja cientificidade, deve ser coerente e fechada por argumentos compreensíveis. Conforme Perkins, uma das formas eficientes para organizar as histórias literárias é a “história da literatura conceitual”. Esta proposta apresenta uma estrutura lógica dos conceitos organizativos e a sucessão histórica dos períodos estéticos de maneira inteligível, por fim, torna-se uma narrativa que pode ser entendida e explicada:

Se acreditarmos, como muitos dizem que sim, que as satisfações da História da Literatura podem ser apenas estéticas e intelectuais, uma história conceitual tem méritos óbvios e nenhuma séria desvantagem. A firme coerência de tais histórias da literatura dá prazer estético, e os próprios conceitos podem ser interessantes. Porém, se sustentamos que a história da literatura deveria empenhar-se por uma representação plausível do passado, fazemos uma avaliação diferente. Qualquer esquema conceitual chama atenção só para aqueles textos que se enquadram em seus conceitos, vê neles só o que seus conceitos refletem e, inevitavelmente, não abrange a multiplicidade, diversidade e ambiguidade do passado (PERKINS, 1999:29).

Em outro texto, “Classificações literárias: como têm sido feitas”, Perkins sublinha que a classificação é importante para a história da literatura, dado que ela mapeia o mundo cultural, assim como confere forma ao nosso sentido de identidade nacional e pessoal. Uma história literária examina múltiplos textos na longa duração,

de tal modo que a “multiplicidade de objetos deve ser convertida em número menor de unidades e mais manejáveis, que podem, então, ser caracterizadas, comparadas, inter-relacionadas e ordenadas” (PERKINS, 1999:30). Na medida em que se reúnem os textos, destacam-se as qualidades que eles têm em comum daquelas que os diferenciam, no intuito de expressar algum tipo de padrão.

As classificações literárias têm sido determinadas por um contingente de fatores, sendo a “tradição” o elemento mais peremptório nesse processo. Nota-se isso na própria atividade historiográfica, visto que as histórias da literatura são escritas a partir de outras histórias da literatura: “a autoridade de um historiador da literatura se baseia em outras autoridades as quais não são, de fato, menos autorizadas que a atual” (PERKINS, 1999:45). Assim sendo, a propósito do cânone, Perkins sublinha que a escrita da história da literatura inova apenas quando trata das obras contemporâneas; mesmo assim, até certo ponto, pois apenas o tempo autoriza a posteridade e perenidade das obras.

Portanto, de forma geral, a história da literatura possui duas perspectivas autônomas que fundamentam o estudo e a articulação do fenômeno literário na temporalidade. Primeiro, tem-se a vertente estética, de ordem intraliterária, que é o exame dos textos individualmente e as relações deles entre si, suas imbricações e renovações no tempo. Uma obra produz determinado valor estético no sistema da literatura; tal sentido, uma vez reconhecido, entra em contato com o enorme tecido histórico-literário produzido, redimensionando-o em diversas formas, contribuindo, assim, para o desenvolvimento da literatura. Por sua vez, a segunda perspectiva, de ordem extraliterária, investiga os textos ficcionais no cronotopo de produção, circulação e recepção. Esse ângulo analisa os efeitos da obra no leitor, na sociedade, na cidade, no Estado e/ou no país em determinado momento histórico.

Os dois pressupostos teórico-metodológicos de análise apresentados, que configuram, em linhas largas, a base da história da literatura, mesmo que sejam autônomos, não introduzem um conflito. Ao contrário, completam-se na medida em que ambos objetivam depreender o fato literário em sua imanência evolutiva e na própria historicidade. Portanto, o exame da experiência literária em si e no seu tempo histórico, isto é, reatar as pontas dos fios entre os aspectos intraliterários e extraliterários, foi e tem sido um dos principais desafios da disciplina história da literatura.

1.2 O romance e a personagem: construções discursivas

No âmbito da teoria da literatura, Mikhail Bakhtin representa uma revolução no estudo do romance enquanto gênero, ocupando-se, dentre outras coisas, com a categoria de personagem da narrativa. Todavia, a teoria de Bakhtin não apresenta no seu conjunto uma unidade completa e acabada, tanto que ela foi revista e ampliada pelo autor em vários momentos de sua trajetória como intelectual. Nesse processo, contribuiu também, de forma indireta, para a área da história da literatura, por meio da metodologia que empregou no exame do desenvolvimento histórico do romance.

As formas literárias do gênero romanesco desenvolveram-se ao longo de séculos, porém, algumas encontraram em determinadas épocas as condições ideais para sua consolidação e hegemonia. Conforme Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, a “poética histórica” tem a tarefa de estudar o desenvolvimento dos vários gêneros literários, examinar suas inovações e/ou sua continuidade e as relações socioculturais que surge em diferentes períodos da história (2010a:41). Nessa perspectiva, o autor registra que desde a Antiguidade foram estabelecidos três principais tipos de romance e, por conseguinte, três métodos de assimilação artística do tempo e do espaço, em síntese, três cronotopos. O “cronotopo” (que significa tempo-espaço) define-se pela interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas na literatura:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 2010b:211).

Bakhtin aponta que os três tipos fundamentais de cronotopo do romance surgidos na Antiguidade são: 1) o romance de aventura e proezas, 2) o romance de aventura e costumes, e 3) o romance biográfico. Esses três modelos revelaram-se extremamente produtivos e flexíveis, e, em muitos aspectos, determinaram o desenvolvimento do gênero romanesco até a metade do século XVIII. O gênero

romance está em constante processo de transformação e em pleno diálogo com a sociedade que o produz. Além disso, a prosa romanesca tornou-se a forma literária que melhor se relaciona com a época moderna da história ocidental, em detrimento das três formas clássicas: 1) épica, 2) lírica e 3) dramática.

De acordo com o teórico, em *Questões de estética e de literatura*, não se pode ainda prever todas as possibilidades plásticas de expressão do romance, pois ele é a mais mutável das formas literárias, bem como integra outros gêneros (literários ou não) à sua construção particular, reinterpretando-os e conferindo-lhes outro sentido. A propósito dos gêneros textuais não literários, o autor sublinha que

existe um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural importante nos romances, e às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros. Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance epistolar, etc.). Cada um desses gêneros possui suas formas semântico-verbais para assimilar os diferentes aspectos da realidade. O romance também utiliza esses gêneros precisamente como formas elaboradas de assimilação da realidade (BAKHTIN, 2010b:124).

Conforme Bakhtin, Dostoievski representa historicamente um momento de ruptura e inovação na forma artística do gênero quando criou o “romance polifônico”, superando as formas já constituídas do “romance monológico”. Nas obras do referido escritor encontram-se “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes”, isto é, “plenas de valor; que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo”. Assim sendo, o dialogismo constitui a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski (BAKHTIN, 2010a:4).

No romance monológico, há uma voz narrativa proeminente perante as outras, ou seja, a voz do narrador se mantém acima, hierarquicamente, das vozes das personagens. Esse monologismo artístico representa o pensamento único e, por isso, é considerado autoritário. Por sua vez, no romance dialógico as vozes do narrador e das personagens se mantêm autônomas e equivalentes, gerando uma multiplicidade de pontos de vista sem privilégios hierárquicos. O romance polifônico

é inteiramente dialógico e tal peculiaridade de ouvir e abranger todas as vozes, simultaneamente, só pode encontrar paralelo em Dante. No entanto, na *Divina comédia* (1321) o universo ficcional é representado de forma vertical, enquanto que o romance polifônico o concebe de forma horizontal e circular.

Em virtude da natureza composicional, o gênero romanesco caracteriza-se essencialmente como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. A sua originalidade estilística está justamente na combinação dessas vozes, ora subordinadas, ora independentes na narrativa. A prosa romanesca apresenta uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, visto que o discurso do autor, “os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance” (BAKHTIN, 2010b:73-75).

As diferentes vozes discursivas enunciadas pelas personagens ou narrador(es) são organizadas em um sistema estilístico dentro da obra. Dependendo do modo como cada indivíduo faz uso da palavra, esta automaticamente evoca um contexto ou contextos socioeconômicos e culturais, nos quais desvela aspectos da vida do sujeito e seu posicionamento ideológico frente ao mundo. Além disso, o plurilinguismo no romance mostra que todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes condicionadas historicamente, apresentando uma orientação dialógica própria de cada época, junto com as suas variações (BAKHTIN, 2010b:100-106).

Desse modo, Bakhtin sistematiza três características fundamentais da voz na prosa romanesca:

1 - no romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária;

2 - o sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido, o seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um dialeto individual;

3 - o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo que defende e experimenta suas posições ideológicas (BAKHTIN, 2010b:135).

As vozes das personagens constituem o objeto que especifica o romance, conferindo a sua originalidade enquanto forma literária. Um dos principais tópicos interiores do romance é justamente “o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” (BAKHTIN, 2010b:425). A ação e a atitude das personagens revelam sua posição ideológica, tanto pelo uso da palavra quanto pelo seu modo de agir. Por fim, para o autor, o que caracteriza essencialmente a personagem é “o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo” (BAKHTIN, 2010a:53).

Analisando também a literatura pela perspectiva do discurso, Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, de 1988, pesquisou determinados romances produzidos no período histórico conceituado por alguns autores de “pós-moderno” que, segundo certo consenso, começa a partir da segunda metade do século XX e estende-se até os dias atuais. Conforme a autora, o emprego de determinadas características literárias em algumas dessas obras definiu uma “poética do pós-modernismo”, dado que tais narrativas apresentam um “fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”, seja na historiografia, na literatura ou nas demais manifestações artísticas (HUTCHEON, 1991:19).

De acordo com Hutcheon, a arte pós-moderna se caracteriza pela presença da metaficção, ironia, paródia e intertextualidade. Na maioria das vezes, esses recursos são utilizados com a intenção de problematizar o discurso da História oficial. Desse modo, é a incidência assídua dessas características que constitui a aludida poética do pós-modernismo, visto que as particularidades citadas também estão presentes em períodos anteriores à própria modernidade. No âmbito da ficção, a principal marca do pós-modernismo é o uso constante da “metaficção historiográfica” em obras consideradas paradoxais, como *Cem anos de solidão* (1982), de Gabriel García Márquez (HUTCHEON, 1991:21).

O conceito de “metaficção historiográfica” define-se por aqueles romances “famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991:21). A pesquisadora ressalta que tais ficções históricas não pretendem “reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso,

orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos” (HUTCHEON, 1991:198). Portanto, o passado, na condição de referente histórico, não é enquadrado e nem apagado por essas obras, mas incorporado e redimensionado, recebendo novos sentidos e diferentes interpretações por parte dos escritores ficcionais.

A metaficção historiográfica abrange os modos narrativos da História, da ficção e da teoria; isto é, “sua autoconsciência teórica sobre a História e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado” (HUTCHEON, 1991:22). Tal modelo narrativo refuta os métodos tradicionais que distinguem o fato histórico da ficção. Os romances históricos pós-modernos sublinham que tanto a História como a ficção são discursos ideológicos, construtos humanos, sistemas de significação que conferem sentido ao passado. Portanto, ambos podem produzir diferentes interpretações sobre o mesmo objeto pretérito:

A metaficção historiográfica ressalta sua existência como discurso e mesmo assim ainda propõe uma relação de referência (embora problemática) com o mundo histórico, tanto por sua afirmação da natureza social e institucional de todas as posturas enunciativas, quanto por sua fundamentação no representacional (HUTCHEON, 1991:183).

A propósito das personagens dessas narrativas, Hutcheon aponta que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos, são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional. Até os próprios personagens históricos assumem um *status* diferente, particularizado e, em última hipótese, também ex-cêntrico (1991:151). Na configuração do enredo, a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico. Além disso, o uso da intertextualidade na composição promove o efeito de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor. Do mesmo modo, esse recurso serve também para reescrever esse passado a partir de um novo ângulo interpretativo (HUTCHEON, 1991:157).

Nessa perspectiva, Alcmeno Bastos em *Introdução ao romance histórico*, enfatiza que

na ficção histórica contemporânea, além de as próprias fontes historiográficas se terem tornado discrepantes, em razão do sopro revisionista que abalou o império da chamada “História oficial”, as liberdades tomadas pelo narrador em relação aos registros documentais, isto é, em relação à matéria de extração histórica, são de tal ordem que se torna quase impossível encontrar a mesma figura histórica em dois romances que a tomem por protagonista (BASTOS, 2007:88).

Uma característica importante da metaficção historiográfica é a forma como se configura o narrador e a estrutura do romance. Às vezes, aparecem subsequentes complicações na narrativa pela utilização das três vozes do narrador (primeira, segunda e terceira pessoas do discurso) e dos três tempos verbais (passado, presente e futuro) sobrepostos na trama. Assim sendo, “a terceira pessoa do pretérito perfeito, tradicional e constatadora, corresponde à História e ao Realismo, é inserida, e ao mesmo tempo é atingida pelas outras vozes presentes na obra” (HUTCHEON, 1991:27).

Ainda que sob outra perspectiva de estudo, mas contribuindo de forma significativa para esta tese, Carlos Reis em “História literária e personagens da história: os mártires da literatura”, aproxima os campos da história da literatura e a teoria da personagem, para examinar as construções narrativas baseadas nos escritores canônicos. De acordo com o autor, a lógica da paridade biografista configurou um modelo de organizar a historiografia e a crítica literária, que, por muitas vezes, empregou o método comparatista para analisar os literatos. No entanto, na década de 1960-70, os pós-estruturalistas criticaram com veemência tal ângulo biográfico, de modo que assinalaram a famosa “morte do autor” no intuito de conferir atenção exclusiva ao texto literário. Porém, conforme sublinha o pesquisador, após a “morte anunciada, o autor ressuscitou e passa bem” (REIS, 2012:13).

No ensaio, Carlos Reis concebe a escrita história da literatura à luz dos estudos da narrativa, de modo análogo ao que vimos anteriormente na teoria de David Perkins. Nesse sentido, o autor constata que a personalidade de Camões, no percurso do tempo, o transformou em um personagem complexo e multidimensional, sendo representado como poeta-soldado, náufrago, abandonado pela fortuna, gênio incompreendido, perseguido e exilado; a seguir, Reis, questiona:

Como existem e para que existem os escritores enquanto personagens na história da literatura? E em termos ligeiramente distintos: como as diferentes histórias da literatura vão configurando e refigurando essas personagens? Mais: em que medida o tratamento do escritor como personagem chega a interferir na composição do cânone, em particular quando esse escritor nele ocupa um lugar central? (REIS, 2012:20).

Ao contemplar alguns escritores canônicos como sendo personagens das histórias da literatura, o autor conclui que por meio da tradição historiográfica literária perpetuam-se determinadas características da personalidade dos autores de uma história da literatura publicada, para a escrita de outra a ser lançada. No fim, observa-se um enorme panorama organizado de “grandes personagens de uma *ficção de verdade* chamada de História da Literatura” (REIS, 2012:28). Após essa constatação, o pesquisador indaga novamente: para a história da literatura, “quem é mais personagem, Miguel de Cervantes ou Dom Quixote? Flaubert ou Madame Bovary? Tolstói ou Anna Karenina?” (REIS, 2012:13).

Nesse processo, acrescenta-se ainda o fato de as narrativas romanescas históricas, que ficcionalizam os escritores canônicos, por vezes, poderem redimensionar a posição do cânone e as características dos autores consolidadas na historiografia literária nacional. Nessa perspectiva, menciona-se outra questão pertinente elaborada por Carlos Reis: “quando dizemos ‘o bruxo do Cosme Velho’ estamos ainda a falar do maior romancista brasileiro ou de uma espécie de personagem ficcional construída pela história literária?” (2012:20-21). Portanto, do ponto de vista teórico, esta tese apropria-se das reflexões citadas para, primeiro, investigar a representação dos autores brasileiros na historiografia literária nacional; segundo, examinar como essa mimesis é configurada nos romances históricos selecionados.

Antonio Candido em *A personagem de ficção*, definiu a personagem como “um ser fictício”, cuja origem “oscila entre dois polos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária” (2011:69-70). Analisar o processo de construção das personagens nas narrativas, suas origens e desenvolvimento, é importante para o estudo da caracterização desses seres, bem como para os problemas da relação entre realidade e criação. Desse modo, Candido esquematiza sete modos de criação das personagens para o universo literário:

1 - personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta de si ou em contato com o outro;

2 - personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha;

3 - personagens construídas, a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida;

4 - personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que é apenas pretexto e estímulo para expandir o trabalho de caracterização;

5 - personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vem juntarem-se outros modelos, tudo refeito e construído pela imaginação;

6 - personagens elaborados com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre os outros, resultando uma personalidade nova;

7 - personagens cujas raízes desapareceram, de tal modo que a personalidade fictícia não pode ser comparada com a sua fonte. Nesse caso, tem-se uma concepção de homem, um intuito simbólico, um arquétipo desenvolvido pelo autor (CANDIDO, 2011:71-73).

Candido conclui que, de modo geral, a ficção e as personagens têm a função essencial, entre outras, de fornecer ao ser humano um “conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento” (CANDIDO, 2011:64).

1.3 A tríplice mimesis: prefiguração, configuração e refiguração

Nesta tese, o conceito de representação do escritor, na condição de personagem, baseia-se nas reflexões teóricas de Paul Ricoeur, desenvolvidas em *Tempo e narrativa*, de 1983. Nessa obra, o autor examina, através da hermenêutica, a relação inerente entre a experiência temporal humana e o processo de composição da narração, seja esta historiográfica ou ficcional, uma vez que ambas

apresentam a mesma identidade enquanto narrativa. Para o filósofo, “o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (RICOEUR, 2010:9).

Como veremos a seguir, a mimesis de Ricoeur desenvolve-se através de uma interpretação da mimesis aristotélica. Porém, antes, o autor propõe cinco concepções de tempo: 1) o tempo fenomenológico, 2) o tempo cosmológico, 3) o tempo ficcional, 4) o tempo histórico e 5) o tempo humano. Este último passa a existir através da interação entre as duas principais formas de narrativa, isto é, a histórica e a ficcional. Assim sendo, “o mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal” (RICOEUR, 2010:9).

A teoria da narratividade de Ricoeur constitui-se a partir de dois conceitos da *Poética* de Aristóteles: primeiro, o de composição da intriga (mito); segundo, o de atividade mimética (mimesis). O teórico destaca que tais conceitos devem ser considerados no sentido de operações dinâmicas e não como estruturas fixas. O mito refere-se ao “agenciamento dos fatos” no enredo, a intriga configurada. Por sua vez, a mimesis define-se pela imitação ou representação resultante da atividade mimética, ou seja, o processo ativo de imitar (RICOEUR, 2010:59).

No entanto, ao aproximar os dois conceitos, o autor exclui qualquer interpretação da mimesis em termos de cópia ou de réplica ao idêntico. Dessa forma, conclui que “a imitação ou a representação é uma atividade mimética na medida em que produz algo, ou seja, precisamente o agenciamento dos fatos pela composição da intriga” (RICOEUR, 2010:61). Portanto, o conceito de mimesis não se define pela cópia idêntica do “real”, visto que a representação cria o novo através do já existente no mundo. Esse procedimento mimético organiza a narrativa pela disposição coerente das ações no enredo. Por conseguinte, pode-se afirmar que a composição da intriga (mito) e a atividade mimética (mimesis) equivalem-se dialeticamente no âmbito da produção literária.

A mimesis define-se pela atividade mimética de produzir a narrativa através da disposição lógica dos fatos no enredo. De fato, a mimesis aristotélica visa no mito o seu caráter de coerência, uma vez que compor a intriga é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou verossímil do episódico. O processo de atividade mimética constitui-se em três momentos da mimesis,

denominados mimesis I, II e III. Portanto, é quando se estabelece a relação entre os três modos miméticos que se constitui a mediação entre tempo e narrativa (RICOEUR, 2010:74-95).

A mimesis I é o tempo prefigurado que se baseia “numa pré-compreensão que temos do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal” (RICOEUR, 2010:96). As estruturas inteligíveis remetem-se à “rede conceitual” que existe para compor a ação. Nela, têm-se agentes, motivos, objetivos, interações, desfecho e circunstâncias que estruturam a intriga. Inclusive, pode-se explicar “a relação entre a rede conceitual da ação e as regras de composição narrativa recorrendo à distinção, familiar em semiótica, entre ordem paradigmática e ordem sintagmática” (RICOEUR, 2010:99). Desse modo, entende-se uma narrativa na medida em que se dominam as regras que governam a sua ordem sintagmática, resultante das escolhas que o escritor faz do eixo paradigmático, isto é, da rede conceitual ancorada na experiência humana de mundo.

Ricoeur aponta que “compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do fazer e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas”. No âmbito dessa tradição, cada ação elegida para compor o enredo está diretamente “articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, simbolicamente mediatizada” (RICOEUR, 2010:100-101). Dependendo do cronotopo histórico em que as ações se encontram, essas podem ser julgadas ou admiradas, segundo o código moral preestabelecido da época. Por conseguinte, uma ação pode significar mais que outra, os graus de valor atribuídos às ações são estendidos aos agentes, estes serão considerados bons, maus, melhores ou piores (RICOEUR, 2010:104).

Do mesmo modo, os aspectos temporais também aparecem implícitos na mediação simbólica das ações eleitas. Pode-se identificar um período histórico na narrativa pela forma como o enredo reveste as ações das personagens. Portanto, percebe-se

em toda a sua riqueza, qual o sentido de mimesis I: imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se

delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária (RICOEUR, 2010:112).

Na etapa da mimesis II, tem-se o tempo configurado na narrativa ficcional organizada na sua ordem sintagmática da ação, isto é, a intriga composta. A mimesis II possui uma função mediadora entre o mundo pré-compreendido (mimesis I) e o mundo do leitor (mimesis III), ou seja, promove a ponte entre o antes e o depois da configuração. A narrativa costura os acontecimentos individuais, a história surge como um todo. Assim sendo, uma série de eventos temporais são organizados numa totalidade inteligível, “de tal modo que se possa perguntar qual é o ‘tema’ da história” (RICOEUR, 2010:114).

Dito isto, conclui-se que entender uma história é compreender como e por que os sucessivos episódios conduziram a uma determinada conclusão, que, em última instância, deve ser plausível e condizente com os eventos apresentados. Para Ricoeur, “uma ciência do texto pode ser estabelecida com base tão só na abstração de mimesis II e pode considerar apenas as leis internas da obra literária, sem levar em conta o antes e o depois do texto” (2010:94). Portanto, mimesis II é a narrativa configurada a partir da rede conceitual disponível de uma cultura histórica.

No terceiro e último momento da mimesis, denominado de mimesis III, tem-se o tempo refigurado no momento em que a narrativa é reconstituída pela recepção. Baseando-se nas teses de Wolfgang Iser e Roman Ingarden, a propósito da leitura, Ricoeur conclui que o leitor é o responsável por preencher as lacunas, as zonas de indeterminação que o texto, com efeito, apresenta na estrutura narrativa configurada. Na transição da mimesis II para mimesis III, a obra adquire seu sentido pleno mediante a refiguração mimética por parte do leitor ou espectador. Por conseguinte, a recepção ativa do leitor ou ouvinte refigura o universo ficcional concebido outrora pelo autor. Com mimesis III, termina-se o círculo hermenêutico da tríplice mimesis, tal como foi proposto por Ricoeur.

Em síntese, a mimesis I apresenta o tempo prefigurado, que são as referências anteriores à obra, ou seja, o conjunto de informações que os historiadores e romancistas utilizam para configurar uma representação. Na sequência, tem-se a mimesis II, que revela o tempo configurado através da narrativa histórica ou ficcional construída. Por sua vez, a mimesis III define o tempo refigurado pelo ato da recepção da obra por parte do leitor. Após essa última etapa, um autor

pode apresentar outra mimesis II, isto é, configurar uma nova narrativa histórica ou ficcional, concebendo, desse modo, outra representação a propósito do mesmo objeto referencial, em outras palavras, redimensionando-o para os leitores.

A investigação de Ricoeur comprova que a narrativa se torna inteligível na medida em que se reconhece nela um ponto de partida e um tempo de chegada ao mundo. O teórico sublinha que a tarefa da hermenêutica consiste em “reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir” no mundo (RICOEUR, 2010:95).

2 OS ESCRITORES E SUAS OBRAS NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA E NOS ROMANCES HISTÓRICOS

2.1 Séculos XVI, XVII e XVIII

Este subcapítulo aborda os autores e obras dos períodos estéticos Quinhentismo, Barroco e Arcadismo no Brasil. Analisa-se como os escritores Bento Teixeira, Gregório de Matos, padre Antônio Vieira, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, e suas principais produções literárias, estão caracterizados na historiografia literária brasileira. Na sequência, examina-se de que modo os romances históricos *Os rios turvos*, de Luzilá Gonçalves Ferreira; *O primeiro brasileiro*, de Gilberto Vilar; *Boca do Inferno*, de Ana Miranda; *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto; *A mais bela noiva de Vila Rica*, de Josué Montello; e *A dança da serpente*, de Sebastião Martins, reiteram ou redimensionam a mimesis dos autores e suas obras representadas nas histórias da literatura brasileira.

2.1.1 Bento Teixeira

Na *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, Bento Teixeira Pinto está historiado no capítulo dois, “Primeiras manifestações literárias”, e analisado no subcapítulo “Os versejadores”. A partir de uma perspectiva evolucionista e teleológica, o historiador divide a história da literatura do Brasil em dois períodos: o colonial e o nacional. Veríssimo narra o percurso do sentimento nativista desde a época colonial, a sua consolidação no Romantismo, e o seu auge em Machado de Assis, epílogo triunfal da obra. Nesse processo evolutivo, constata-se o modelo narrativo de ascensão crescente do sentimento nacional, tido como o herói desse enredo. Além disso, o pesquisador adota a perspectiva de análise estética da literatura, conceituando-a como sinônimo de Belas Letras. De acordo com o historiógrafo, a *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira, constitui o primeiro indício do germe nacional nativista, originado no final século XVI (VERÍSSIMO, 1963:7).

Trata-se de um poema de noventa e quatro oitavas, organizado pela divisão dos cantos em números romanos (I-XCIV), em versos decassílabos, permeado de referências, imitações e paródias de *Os Lusíadas* (1572). Porém, nada comparado

ao gênio de Camões, que soube transcender e superar os modelos que imitou. A obra de Teixeira não apresenta uma unidade de ação definida, o título provém da voz de Proteu, que enuncia os feitos e a fortuna, ambos idealizados, dos Albuquerque, particularmente de Jorge, o terceiro donatário da capitania de Pernambuco. Considera-se um poema encomiástico, que louva a personalidade histórica de Jorge de Albuquerque Coelho.

Para Veríssimo, a obra não tem mérito algum de inspiração, poesia ou forma. Excetuando-se a sua importância cronológica, a saber, de primeira produção literária publicada de um brasileiro, “pouquíssimo valor tem”. O poeta era medíocre ou muito jovem e inexperiente quando a escreveu, dado que sua linguagem poética não apresenta nenhuma singularidade e seu estilo traz todos os problemas da poesia portuguesa da época, que se baseava em referências mitológicas e classicistas. Depreende-se que o poema foi composto na década de 1590, pois Jorge Coelho ainda estava vivo nos últimos anos dos quinhentos. Entretanto, inexistem informações concretas da biografia de Bento Teixeira, tão-somente sabe-se que viveu em Pernambuco, sendo perito na poética e história. O historiador conclui que, apesar dos dados biográficos fragmentários, a *Prosopopeia* representa a primeira manifestação do gênio literário brasileiro, um “poema relativo a coisas da terra embora ainda sem emoção que lhe dê maior relevo e significação” (VERÍSSIMO, 1963:30-35).

A obra seguinte, *A literatura no Brasil*, coleção composta de seis volumes, organizada e dirigida por Afrânio Coutinho, consiste em um trabalho histórico-literário escrito por vários colaboradores. Nota-se que a perspectiva teórico-metodológica de análise também se fundamenta em critérios de ordem estética, da mesma forma que a periodização adotada, estilística. Assim sendo, o historiador estabelece os períodos estéticos Barroco, Romantismo, Realismo, etc. como divisão e organização cronológica da literatura no percurso do tempo. Além disso, apresenta, em notas de rodapé, a biografia de alguns escritores estudados, listando suas principais obras literárias e fortuna crítica fundamental. Entretanto, em virtude da diversa e múltipla orientação teórica de seus colaboradores, o objetivo estético do organizador nem sempre é contemplado.

Coutinho conceitua literatura como “a arte da palavra, isto é, produto da imaginação criadora, cujo meio específico é a palavra e cuja finalidade é despertar

no leitor ouvinte o prazer estético” (2003:46). Para o historiógrafo, a origem da literatura brasileira data do momento em que o homem europeu pôs os pés em solo nacional, sofrendo o fenômeno da “obnubilação brasílica”, tese de Araripe Júnior. Portanto, Coutinho marca o início da literatura brasileira com as obras de José de Anchieta, no período do Barroco.

Bento Teixeira aparece no volume dois, que aborda duas eras: o Barroco e o Neoclassicismo. O poeta está historiado no primeiro período estético, e analisado no capítulo “As origens da poesia”⁶. De acordo com Domingos da Silva, Bento Teixeira, cristão-novo, vindo do Porto, produziu no nordeste brasileiro uma poesia de canto único, de características renascentistas, a *Prosopopeia*, impressa em 1601, na cidade de Lisboa. Ainda que tenha adotado o mesmo sistema métrico e estrófico de *Os Lusíadas*, o poema “peca, porém, pelo excesso de referências mitológicas já descoloridas pelo uso, pela incapacidade de comover e pela frequência de versos mal medidos ou mal acentuados”. Em contrapartida, o historiador sublinha que o livro traz um “Soneto *Per eccos*, ao mesmo Senhor Jorge de Albuquerque Coelho”, escrito em espanhol, que, talvez, seja o primeiro soneto produzido no Brasil (SILVA, 1986:47-48).

Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, distancia-se da abordagem estética, mas não a abdica, de Veríssimo e Coutinho, e funda uma perspectiva de base sociológica para investigar como, e em que momento, constituiu-se de fato o “sistema literário” brasileiro. Identifica-se nessa história da literatura uma narrativa de origem e formação da ficção nacional. Para tanto, o autor diferencia as “manifestações literárias” da “literatura como sistema”, sendo esta formada por um conjunto de produtores, receptores e um mecanismo transmissor, que representa

um sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CANDIDO, 2007:25).

⁶ Capítulo escrito por Domingos Carvalho da Silva (1915-2004), advogado, jornalista e professor.

O sociólogo considera o período do Barroco como um conjunto de manifestações literárias vinculadas ainda à literatura portuguesa⁷. Por conseguinte, só no momento decisivo, o Arcadismo e, depois, no Romantismo, que as produções poéticas vão adquirir no Brasil, características orgânicas de um sistema independente e nacional, composto pela tríade: escritor, público e obra. A história da literatura de Candido aborda somente dois períodos estéticos: o Arcadismo e o Romantismo. Portanto, não contempla detidamente os escritores Bento Teixeira, Gregório de Matos, padre Antônio Vieira, Alvarenga Peixoto, Machado de Assis, Qorpo-Santo, Augusto dos Anjos, Olavo Bilac, Cruz e Sousa, Lima Barreto, Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

Na *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, Bento Teixeira está situado no capítulo dois, “Ecos do Barroco”, e examinado no subcapítulo “A *Prosopopeia* de Bento Teixeira”. Diferente dos casos anteriores, nessa história da literatura, o historiador não apresenta um texto introdutório que define o seu conceito de literatura, nem a sua perspectiva de análise histórica. Depreende-se que Bosi emprega a periodização estilística cronológica e, mediante a dualidade metrópole-colônia, distingue “textos de informação” de “textos literários”, estes tendo início no Barroco, com Bento Teixeira e Gregório de Matos. Apresenta também, em notas de rodapé, a biografia de cada escritor analisado, organizando suas obras literárias e fortuna crítica basilar.

De acordo com o historiógrafo, Bento Teixeira nasceu em Portugal, na cidade do Porto, em 1561. Sendo cristão-novo, é o primeiro caso de intelectual leigo na história do Brasil. Formou-se e foi docente no Colégio da Bahia, depois fugiu para Pernambuco, onde teve problemas judiciais por ter assassinado a esposa. A escrita da *Prosopopeia* data desse período, pois o autor precisava urgentemente da intervenção dos influentes da época. Porém, após ser acusado de práticas judaizantes, foi preso e julgado pela Inquisição, vindo a falecer em 1600 (BOSI, 2006:36).

Para Bosi, o poemeto em oitavas heroicas *Prosopopeia* é um dos primeiros exemplos de maneirismo na colônia. O historiador reitera que o poeta imitou *Os Lusíadas* na estrutura composicional, na mitologia e na sintaxe; da mesma forma lembra o objetivo, que era louvar Jorge Coelho, donatário da capitania de

⁷ A contra-argumentação a esta tese surgiu em 1989, com a publicação de *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de Haroldo Campos.

Pernambuco. Entretanto, discorda de Veríssimo ao sublinhar que as partes do poema “Descrição de Recife de Pernambuco”, “Olinda celebrada” e o canto dos feitos de Albuquerque Coelho, que reconhecem a terra enquanto colônia, não expressam o referido sentimento nativista (BOSI, 2006:36).

Na obra *De Anchieta a Euclides*, de José Guilherme Merquior, o poeta aparece ligeiramente no subcapítulo “O estilo de seiscentos: Vieira e Gregório de Matos”, parte integrante do capítulo um, “A literatura da era barroca no Brasil (até c. 1770)”. O historiador estabelece três preceitos básicos para a escrita histórico-literária: 1) acessibilidade a um público amplo de leitores, 2) seletividade dos escritores mais representativos e 3) a análise crítica centrada no texto. Merquior sublinha que

se as verdadeiras obras literárias são, de fato, simples documentos, nem por isso deixam de ser monumentos – construções eminentemente referenciais, cujo sentido é inseparável da capacidade de representar, aludir, simbolizar. Arte é símbolo; literatura é arte; portanto, toda descrição do texto, toda “análise imanente”, já é por força decifração do simbólico, visão do texto como signo de algo que o transcende. O poder de referência ao mundo pertence à própria natureza da linguagem literária, em qualquer das suas encarnações estilísticas (MERQUIOR, 2014:33).

Filiando-se teoricamente aos historiadores Veríssimo e Coutinho, Merquior fundamenta o exame da literatura no tempo em critérios estéticos, organizando igualmente os períodos em termos estilísticos. Todavia, o autor não abdica de narrar o contexto histórico de produção das obras, o que inclui fatos políticos, econômicos e sociais. Constata-se o esquema narrativo de ascensão e declínio, pois o herói é a “literatura nacional”, que tem sua ascensão no Romantismo, sobretudo, em Gonçalves Dias, e o seu declínio nas escolas posteriores. A propósito do português Bento Teixeira, Merquior apenas ressalta que no “insípido” poema épico *Prosopopeia*, ainda que seja uma obra laudatória, calcada no modelo de *Os Lusíadas* e nas *Metamorfoses* de Ovídio, encontra-se, nela, uma poesia de inspiração brasileira (2014:57-58).

Finalmente, em *A literatura brasileira*, de José Aderaldo Castello, obra composta por dois volumes, Bento Teixeira está inserido no capítulo “Parte I – As fundações: o 1º Período ou período colonial”, do primeiro volume, e examinado no subcapítulo dois, “Poetas seiscentistas: Bento Teixeira, Manuel Botelho de Oliveira,

Gregório de Matos”. Baseando-se na relação homem-terra, depois indivíduo-pátria, o pesquisador registra que a literatura nacional se organiza sucessivamente em quatro etapas: 1) o nativismo no período colonial, 2) o nacionalismo romântico, 3) o neonacionalismo e 4) a brasilidade; estes dois últimos foram constituídos no século XX. A definição de literatura brasileira, sua origem e evolução, são analisadas por meio dos conceitos “influxos externos” e “influxos internos”. O primeiro, denota as influências literárias estrangeiras vindas para o Brasil; já o segundo, aborda o desenvolvimento da reação estilística autóctone nacional (CASTELLO, 2004:18-21).

Castello escreve uma história da literatura evolutiva e teleológica, cujo método empregado se vincula à questão do desenvolvimento nacional, tal como foi formulado por Veríssimo. A propósito da divisão desse percurso, que vai do nativismo à brasilidade, o historiador emprega três critérios para organização da narrativa: 1) a história política do Brasil, 2) o nome dos escritores elegidos e 3) os períodos estilísticos. Nessa obra, ressaltam-se os conceitos de “autor-síntese” e “obra-síntese”, sendo ambos utilizados para caracterizar os escritores e as obras relevantes da literatura brasileira.

De acordo com o historiador, no poemeto *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, além do caráter encomiástico, comum à época, observa-se também a transplantação do universo mitológico para a paisagem americana. No autor, identifica-se uma formação literária falha, além disso, a ação administrativa e a pacificação dos conflitos entre colonizadores e índios da parte do homenageado ainda eram matérias insuficientes para os intentos do poeta. Em contrapartida, o escritor se antecipou em repudiar o estilo mitológico, demonstrando posição ideológica análoga aos escritores do século XIX, sobretudo, Gonçalves de Magalhães. Teixeira é tido como um escritor isolado, que pode ser considerado como a primeira expressão literária brasileira de influências camoniana e da clássica quinhentista, sendo reconhecido “na história literária em posição retomada pela poesia do movimento academicista e também por árcades ou neoclássicos” (CASTELLO, 2004:77).

A historiografia literária nacional configura Bento Teixeira como autor de origem portuguesa, nascido no Porto, cristão-novo, professor, escritor medíocre e inexperiente. Porém, também foi brasileiro, pois, residiu na colônia, e considerado o primeiro intelectual na história do Brasil, sendo perito na poética e história. Em

relação à *Prosopopeia*, impressa na cidade de Lisboa, em 1601, os historiadores a consideram um poema de características renascentistas, classicistas e destituído de qualidades literárias, que imita o formato de *Os Lusíadas* e as *Metamorfoses*.

No plano temático, é uma composição laudatória que lisonjeia a personalidade histórica de Jorge de Albuquerque Coelho, donatário de Pernambuco. Apesar disso, o poema apresenta o primeiro indício do elemento nacional nativista, visto que, em algumas passagens, descreve aspectos da terra brasileira, de maneira especial, a capitania de Pernambuco e a cidade de Olinda. De modo geral, constata-se que a *Prosopopeia* tem importância mais histórica do que literária, visto que é a primeira produção poética brasileira publicada em Portugal. Além disso, a poesia *Per eccos*, igualmente dedicada ao Senhor Jorge Coelho, produzida em espanhol, pode ser o primeiro soneto escrito no Brasil.

2.1.1.1 *Os rios turvos e O primeiro brasileiro*

Em 1993, Luzilá Ferreira⁸ publicou o romance histórico *Os rios turvos*, ficção que se organiza em torno de três temas: 1) a deterioração do relacionamento amoroso entre o escritor Bento Teixeira e sua esposa, Filipa Raposa; 2) a vida e os costumes dos judeus migrados para o Brasil; e 3) a presença marcante da Inquisição na sociedade colonial. Nesse conjunto, agrega-se ainda a reconstrução ficcional de determinados momentos da vida do autor, em uma combinação hábil de biografia e ficção, uma vez que há muitas lacunas na história do referido poeta.

A obra apresenta-se estruturada em vinte e três capítulos, de dimensões variáveis e sem títulos, uma introdução e uma passagem da confissão de Bento Teixeira à Inquisição. O texto introdutório “Nota” esclarece de imediato para o leitor o procedimento intertextual de referências históricas e literárias que estão na base da escrita do romance histórico de Ferreira. Assim sendo, a autora menciona o *Diálogo das grandezas do Brasil*, o *Valeroso Lucideno*, os autores Gil Vicente e Camões, e as antigas canções da Península Ibérica. Inclui-se, ainda, o livro *Gente da nação*, do historiador José Antonio Gonsalves de Mello, que fez Ferreira conhecer a personagem histórica Filipa Rosa (FERREIRA, 1993:7).

⁸ Luzilá Gonçalves Ferreira (1936-), escritora e professora.

Ainda que a escritora não mencione na nota citada, há epígrafes e citações, em alguns capítulos, de *Os amores*, de Ovídio, e da *Prosopopeia* de Bento Teixeira. As epígrafes do romano aparecem em latim e traduzidas, as de Teixeira em português, quando mencionadas, relacionam-se semanticamente com a ação narrada no capítulo. A ficção não apresenta uma intriga cronologicamente linear, tão pouco uma ordem sequencial dos fatos; ao contrário, caracteriza-se por ser fragmentária, elíptica, desordenada, tendo avanços e recuos que, por vezes, prejudicam o entendimento da trama, permeada de digressões e *flashbacks*. Entretanto, constata-se um equilíbrio entre os modos de narrar sumário e cena nas páginas do romance.

No término da leitura, tal estrutura narrativa, desorganizada, não confere nenhum sentido à obra, tão pouco ao leitor. Afinal, por que Luzilá Ferreira optou por alterar a ordem lógica dos capítulos? Para deixar a ficção histórica pós-moderna? Enfim, esse artifício de fazer a narrativa mais complexa do que de fato é, não acrescenta nada ao leitor, pelo contrário, compromete a “suspensão da descrença”⁹ e o prazer estético de ler o romance, pois o sujeito da recepção precisa depois organizar mentalmente a história para compreender as ações das personagens.

Com isso não se está querendo afirmar que todas as obras devam ter um enredo linear, mas sim ressaltar que o uso desse recurso – a desordem dos capítulos – ou de qualquer outro narrativo, precisa apresentar uma lógica de estilo, que o torne essencial, imprescindível ao romance, uma vez que a sua ausência comprometeria o efeito e o sentido da obra. Como, por exemplo, as citações da *Prosopopeia*, que constituem epígrafes de alguns capítulos, sugerem ao leitor a relação, por vezes, intrínseca, das circunstâncias da vida do escritor no processo de construção do poema aludido.

A narrativa apresenta um narrador onisciente intruso na terceira pessoa, e inicia-se *in medias res*, na cidade de Olinda, com a personagem Filipa Raposa denunciando seu marido, Bento Teixeira, ao inquisidor português Heitor Furtado de Mendonça. Adiante, a ficção encerra-se citando o canto LXXI, da *Prosopopeia*, que dialoga de forma sutil com as situações trágicas e desafortunadas do poeta. Além disso, nesse epílogo, o narrador afirma que, em 1601, a Santa Inquisição liberou a publicação, em Lisboa, da “primeira edição da *Prosopopeia*, seguida do *Naufrágio*

⁹ Aceitação e imersão do leitor na obra de ficção que, por meio de uma construção eficaz da verossimilhança interna, sustenta ações fantásticas, impossíveis ou contraditórias na intriga.

que passou Jorge de Albuquerque Coelho e do soneto *Per eccos*” (FERREIRA, 1993:213). Este último, conforme Domingos da Silva em *A literatura no Brasil*, foi, talvez, o primeiro soneto produzido no Brasil.

Antes do primeiro capítulo, o escritor é apresentado aos leitores por meio de uma fonte primária, ou seja, o texto que relata a confissão de Bento Teixeira em Pernambuco, em 1594:

Aos 21 dias do mês de janeiro de 1594, nesta Vila de Olinda, Capitania de Pernambuco, nas casas da morada do Senhor Visitador do Santo Ofício Heitor Furtado de Mendonça, perante ele apareceu sem ser chamado, dentro no tempo da graça, Bento Teixeira. E por querer confessar suas culpas recebeu juramento dos Santos Evangelhos em que pôs sua mão direita, sob o cargo do qual prometeu dizer a verdade. E disse ser cristão-novo natural da Cidade do Porto, filho de Manuel de Álvares de Barros, cristão-novo, e de sua mulher Leonor Rodrigues, cristã-nova, defuntos, de idade de 33 anos, casado com Filipa Raposa, cristã-velha, mestre de ensinar moços o latim e ler e escrever, morador ora nas terras de João Paes no Cabo, freguesia de Santo Antônio (FERREIRA, 1993:9).

No documento histórico citado, o personagem é caracterizado como mestre no ensino de latim, cristão-novo, natural da cidade do Porto, filho de cristãos-novos; porém, casado com uma cristã-velha, Filipa Raposa. Para quem conhece a história da vida de Bento Teixeira, a passagem principia os problemas que ele terá com a Inquisição portuguesa na colônia brasileira. A distinção entre judeus convertidos ao catolicismo (cristãos-novos) e católicos sem filiação judia (cristãos-velhos) será um dos fatores que desencadeará o conflito entre o poeta e sua esposa, também escritora: “citas o Velho Testamento, Bento. Mas eu pertenço à Segunda Aliança, e te citarei o Novo Testamento: não tornes imundo o que Deus purificou” (FERREIRA, 1993:81).

No romance, Filipa Raposa e Bento Teixeira marcam presença como protagonistas. No entanto, o foco narrativo incide mais sobre a personagem feminina, que é caracterizada e idealizada como uma mulher sedutora, insaciável sexualmente, de olhos verdes que fascinava homens e mulheres, de inteligência incomum para os padrões da época, de personalidade e beleza acentuadas, que

parecia ter sido traçado por um artista, um artista chegado à perfeição de sua arte, anos e anos a desenhar, a burilar, a arquitetar formas, a imaginá-las antes que existissem; e a torná-las concretas,

feitas de pedras, palavras, tinta e sonho para chegar àquela perfeição final (FERREIRA, 1993:60).

A propósito da caracterização de Bento Teixeira, na ordem linear do cronotopo de ação da narrativa, os pais do poeta, Dona Leonor Rodrigues e Manuel Álvares de Barros, chegam ao Espírito Santo fugindo da Inquisição em Portugal, cuja política também havia decretado a expulsão dos judeus. Buscando melhores oportunidades financeiras e qualidade de vida para os filhos, a família muda-se para a vila de Salvador, na Bahia de Todos os Santos. Nesse lugar, Bento Teixeira foi assegurado pelo bispo Dom Antonio Barreiras, que lhe forneceu roupas, livros e sustentou-o nos estudos. Estimulou o futuro poeta a aprender latim e a fazer leituras: “trechos do breviário, escritos dos padres da igreja e muitas vezes, os clássicos, gregos e latinos”, tais como, “as aventuras de Eneias, de Ulisses, ou as *Metamorfoses* de Ovídio” (FERREIRA, 1993:27).

No colégio da Companhia de Jesus, Bento Teixeira fizera algumas amizades que, mais tarde, quando interrogado pela Inquisição, testemunhariam em seu favor. O Tribunal do Santo Ofício representa uma instituição opressora, que atua de modo onipresente no cotidiano da sociedade colonial, sobretudo, para o poeta, que se preocupava por ser de origem judia e cristão-novo: “o fantasma da Inquisição, sempre pronto a surgir em meio às conversas, nos sermões de cada domingo, nos próprios sonhos que o faziam despertar em plena noite, transpirante” (FERREIRA, 1993:39).

Observa-se que não só os pesadelos, mas também determinadas ações de Bento Teixeira funcionam na narrativa como um recurso teleológico. Nesse sentido, as circunstâncias narradas relacionam-se a todo o momento com o fato de o poeta ter sido preso e julgado pela Inquisição no fim da vida. Conforme o narrador, na vila de Salvador, o escritor sofreu e agiu de modo a dar lugar a acusações que lhe seriam atribuídas mais tarde, por atos que realizou, sem pensar que fossem heréticos, mas que mais tarde serviriam para condená-lo. Um desses atos foi a tradução do latim ao português do “Deuteronômio” a pedido do sobrinho Antonio Teixeira (FERREIRA, 1993:29).

Após casar-se com Filipa Raposa na cidade de Ilhéus, Bento Teixeira passa a ser caracterizado como um escritor não hábil no uso da palavra poética. Sua esposa o via sentado, às vezes, à mesa da sala, com o olhar perdido, a buscar a frase, a

palavra que lhe daria a chave de um soneto. Em contrapartida, a sua mulher, assentada no leito, o aguardava escrevendo várias trovas, que a ela saíam de maneira fácil e leve. No percurso da narrativa, Filipa Raposa transforma-se na principal antagonista de Bento Teixeira, pois o marido se abisma com o perfil culto da esposa, que recitava com facilidade versos dos poetas clássicos: Ovídio, Camões, etc. Em virtude de uma educação religiosa machista, o autor receava diante das mulheres, pois, conforme os padres da época, delas emanavam o pecado: “foi Eva que tentou primeiro ao nosso pai Adão” (FERREIRA, 1993:62).

A questão de Bento Teixeira plagiar as obras clássicas, sobretudo, Camões, aparece mais de uma vez no discurso da ficção. Numa noite, em discussão com a esposa, não resistindo, ela o chama de “plagiador descarado e poeta medíocre” (FERREIRA, 1993:22). Em outro momento, defendendo-se das acusações de plágio, o escritor responde para Filipa Raposa: “as pessoas me lerão e respeitarão, com o respeito com que lemos Gil Vicente. E os inimigos se calarão, e todos me honrarão” (FERREIRA, 1993:24). Contudo, como vimos na historiografia literária brasileira, o poeta conserva-se na posteridade por razões históricas e não inteiramente pelas qualidades estéticas da *Prosopopeia*.

O romance descreve também o período em que Bento Teixeira escreveu a *Prosopopeia*, enquanto exercia a docência na cidade de Olinda. Estando Filipa Raposa na casa dos pais, o literato podia dedicar-se às suas leituras até altas horas da noite. Durante as tardes, quando o último aluno saía, o poeta sentava-se e escrevia poemas religiosos e sonetos em louvor da paisagem local. Bento Teixeira percebe, então, que precisava fixar-se definitivamente em Pernambuco, para isso necessitava também da simpatia e proteção dos grandes da terra. Portanto, escreveu um longo poema de louvor ao donatário da capitania, Jorge de Albuquerque Coelho:

Aquele seria um grande canto em louvor à terra e aos da terra. Cantaria as paisagens e os heróis, descreveria Pernambuco, seu porto, sua cidade, sua gente. Como os outros grandes poemas do mesmo tipo, teria um prólogo em que anunciaria seu intento, invocando as musas, como o haviam feito Virgílio e Camões. Em seguida viria a narração, a descrição do Recife de Pernambuco. E no canto de Proteu ele cantaria os Albuquerque e a olindesa gente. Seria um poema onde abundariam as figuras mitológicas, em que a erudição do autor se veria a cada verso, em que as metáforas, antíteses, anáforas, criariam um clima grandiloquente, próprio a se

cantar heróis. Colocaria nele invocações, personificações. Dirigir-se-ia aos elementos mais diversos, como o faziam os grandes poetas: a sorte, os fados, o destino que dirige os homens (FERREIRA, 1993:38).

Segundo o narrador, o escritor tentou publicar a obra no Brasil, mas nem os próprios Albuquerque tinham se interessado pelo poema; desse modo, o poeta guardou-o consigo (FERREIRA, 1993:209). Na vida conjugal, o relacionamento afetivo entre Bento Teixeira e Filipa Raposa arruína-se gradativamente na intriga romanesca. O título da obra, *Os rios turvos*, denota a relação conflituosa das duas personagens, tal como acontece no momento em que se discute uma suposta traição da esposa, o marido enuncia: “nada Filipa. Nessas águas turvas navego mal” (FERREIRA, 1993:55). Também aponta as questões humanas contraditórias do Barroco, que oscilava entre as necessidades humanas terrenas e a procura de Deus para a solução dos problemas interiores e a purificação da alma. Nesse caso, Filipa Raposa associa-se à luxúria e aos prazeres do corpo, enquanto que Bento Teixeira representa o comportamento ascético por meio da cultura religiosa.

Em virtude das hipotéticas traições da esposa e da insegurança que Bento Teixeira experimentava diante dos admiradores de sua mulher, o casal começou a se mudar com frequência, passando por Igarassu, Olinda, até fixarem-se no Cabo de Santo Antônio, última morada em que viveram juntos. Entretanto, os rumores de que Filipa Raposa praticara o adultério com o padre Duarte Pereira, induzem o marido a assassiná-la: “Ihe enterrava no flanco o punhal. E então com suas próprias mãos liquidava aquele amor pelo qual vivera” (FERREIRA, 1993:194).

Depois, suspeito de práticas judaizantes, em 12 de agosto de 1595, o poeta recebe ordem de prisão e a seguir iniciam-se os julgamentos. Bento Teixeira organiza os documentos para a defesa, expondo seus conhecimentos. No dia 22 de outubro de 1595, o autor é mandado para Lisboa. No Tribunal, ele reconhece sua culpa e abdica de suas ações e crenças, tendo em vista a liberdade, mas Lisboa torna-se o seu cárcere final. Em 1600, o poeta morre na prisão: “de um só golpe se apagaram em seu espírito os atos lascivos que praticara a mulher, e suas traições, e as denúncias que dele fizera ao Santo Ofício” (FERREIRA, 1993:210).

A obra de Luzilá Ferreira não se configura como um romance polifônico, mas também não é uma narrativa monológica, visto que as vozes dos personagens secundários estão presentes em múltiplas passagens dialógicas. A título de

exemplo, o plurilinguismo aparece no colóquio entre Filipa Raposa e uma escrava, em que ambas especulam sobre a origem de Bento Teixeira: “Sinhazinha, num entendo muito dessas coisas não. Tô somente li dizem o que me dissero” (FERREIRA, 1993:20). O mesmo recurso ocorre quando os condiscípulos e amigos do poeta depõem em sua defesa: “nunca lhe senti cousa por onde desmerecesse e nunca lhe ouvi fazer ou dizer cousa por onde o mesmo testemunho ficasse conceito de ele ser mau cristão” (FERREIRA, 1993:28).

Nessa ficção histórica, encontra-se o tema da inadequação do personagem ao seu destino e à sua situação. Bento Teixeira configura-se como um protagonista marginalizado, que a todo o momento foge da sina de ser capturado pela Inquisição, dado que era cristão-novo. Além disso, a metaficção e a intertextualidade estão presentes nos diálogos das personagens centrais, especialmente, quando elas discutem a escrita dos poemas e trovas. Desse modo, o romance apresenta características da metaficção historiográfica delineadas por Linda Hutcheon.

Portanto, a partir da análise do romance histórico em exame, questiona-se: *Os rios turvos* reitera ou redimensiona as informações consolidadas na historiografia literária nacional sobre Bento Teixeira e sua obra? Em virtude de haver muitas lacunas na biografia do escritor, a autora pôde fabular com mais liberdade na reconstrução ficcional da vida do primeiro poeta do Brasil. Teixeira é caracterizado na narrativa como iroso, briguento, ciumento, inseguro perante a esposa; contudo, tal mimesis não modifica substancialmente o que já se sabe a seu respeito, ou seja, que se formou no colégio dos jesuítas, era cristão-novo, esquivava-se da Inquisição, foi autor medíocre e inexperiente, imitou a forma dos escritores renascentistas, sobretudo, *Os Lusíadas*, de Camões.

Assim sendo, conclui-se que essa ficção histórica apresenta uma mimesis depreciativa, que reitera as principais características configuradas a propósito de Bento Teixeira nas histórias da literatura brasileira. Trata-se de um personagem transposto de modelos anteriores, que Ferreira reconstituiu por documentação histórica, sobre os quais a sua imaginação trabalhou. Do mesmo modo, sucede com a origem da *Prosopopeia*, publicada postumamente, em 1601, destinada a adular a figura histórica de Jorge de Albuquerque Coelho, donatário da capitania de Pernambuco, que aparece inserida de maneira orgânica na trama. Além disso, o

romance apresenta e delinea as principais partes estruturais do referido poema épico-narrativo para o leitor.

Publicado em 1995, *O primeiro brasileiro*, de Gilberto Vilar¹⁰, é o segundo romance histórico a ficcionalizar a personalidade histórica de Bento Teixeira. Observa-se que o autor expõe, no extenso subtítulo, o objetivo e a síntese da narrativa: “onde se conta a história de Bento Teixeira, cristão-novo, desbocado e livre, primeiro poeta do Brasil, perseguido e preso pela Inquisição”. Portanto, de modo oposto a Luzilá Ferreira, que desvelou a condição da mulher na sociedade colonial, a obra de Vilar centra-se exclusivamente no poeta, sendo este, portanto, o único protagonista nessa ficção histórica.

O romance reconstrói a vida do escritor em vinte capítulos, cada um destes apresenta um longo título que não só resume, mas também antecipa sua ação, similar ao referido subtítulo da ficção, como, por exemplo: “capítulo 3 - Onde se descreve a pessoa do poeta e se fala da sua ascendência, da sua vinda para o Brasil, primeiro para a Capitania do Espírito Santo e depois para a Bahia” (VILAR, 1995:35). A estilística literária de Vilar refere-se à forma como eram escritas as crônicas coloniais na época das Grandes Navegações. Tal formato proporciona um efeito de antiguidade no texto, assemelhando-o a um documento da época, como se o leitor estivesse em contato com uma fonte histórica primária do período.

A obra apresenta ainda duas epígrafes e uma nota introdutória que antecedem a narrativa. A primeira, menciona quatro versos da *Prosopopeia* — poema largamente citado e inserido de forma orgânica na trama —, que sublinha a importância de se manter na memória coletiva a ação heroica dos antigos. Nesse caso, refere-se, evidentemente, à manutenção do cânone de Bento Teixeira, considerado o primeiro poeta “brasileiro” a ter obra publicada em Portugal. A segunda epígrafe é uma passagem de Frei Caneca, a qual aponta os problemas historiográficos intrínsecos na recuperação biográfica de alguma personalidade histórica, enfatizando o caráter subjetivo e discursivo do historiador nesse processo.

De acordo com o autor, na nota introdutória, as palavras e frases que estão entre aspas no romance foram extraídas de obras do século XV e XVI, sobretudo, dos seguintes documentos da Inquisição: *Confissões da Bahia, 1591-1592*,

¹⁰ Gilberto Vilar de Carvalho (1928-), historiador e escritor.

Denúncias de Pernambuco, 1593-1595, e processo nº 5.206, do Cartório da Inquisição, de Lisboa (VILAR, 1995:6). Em algumas passagens, Vilar atualiza a ortografia e a pontuação, colocando em prática o anacronismo necessário¹¹ para a publicação do romance histórico.

Da mesma forma que *Os rios turvos*, a ação da narrativa de Vilar também se inicia *in media res*, na data de 20 de janeiro de 1594, momento em que Bento Teixeira morava em Olinda e estava escrevendo a famosa *Prosopopeia*. A cidade é descrita como um espaço multicultural e cosmopolita, permeada de oportunidades e povoada de portugueses da metrópole, mazombos, brasileiros, judeus, índios, negros da Guiné, mouros, flamengos e ingleses. Porém, como no romance anterior: “a Inquisição estava lá, e batia às portas de todo mundo. O medo imperava” (VILAR, 1995:8).

A propósito da estrutura narrativa e desenvolvimento da intriga, após o primeiro capítulo, que se inicia no meio da história, Vilar organiza os próximos dezenove na ordem cronológica da ação, apresentando breves recuos e avanços na trama, mas sem nunca confundir o leitor do que está ocorrendo na ficção. O narrador está no modo onisciente intruso na terceira pessoa e interfere na história com comentários explícitos. Inclusive, discute as lacunas da documentação histórica, tornando-as parte do relato biográfico e ficcional. Desse modo, surgem teorias e interpretações em torno das origens de Bento Teixeira:

Quando inquirido pela Visitação de Olinda e pela Inquisição de Lisboa, afirmou que nascera na cidade do Porto. Mas há quem jure que nasceu mesmo foi em Olinda, apesar de alguns garantirem, com ar de mofa, que foi em Muribeca que ele viu a primeira luz do dia.

Outros fazem teoria quando afirmam que toda essa confusão era esperteza do próprio Bento. No Brasil, para livrar-se dos apertos da Inquisição, declarava-se reinol e portuense, como São Paulo, o Apóstolo, que lembrava aos seus algozes que era cidadão romano. [...] Quando andava por Igarassu, pela Barreta e pelo Cabo, era mais bonito se dizer do Porto.

O ano de nascimento de Bento também era discutido. Varia entre 1559, 1560, 1561 e 1562. O ano de 1561 é o mais provável, dizem os peritos. Sobre o dia e o mês nada se sabe (VILAR, 1995:35-36).

¹¹ Segundo Georg Lukács em *O romance histórico*, o anacronismo necessário na arte, postulado por Hegel, consiste em o escritor atualizar, no presente dos leitores, a singularidade histórica do passado, sem torná-la artificial nesse processo. Esse anacronismo se dá apenas no âmbito formal, não no plano de conteúdo da obra, uma vez que o sentido histórico da época retratada necessariamente deve ser traduzido na linguagem do tempo presente da publicação (LUKÁCS, 2011:82).

Os comentários do narrador conferem ao romance um tom histórico ensaístico, apresentando-se de forma monológica, visto que há uma voz narrativa proeminente perante as outras, ou seja, a voz do narrador se mantém acima, hierarquicamente, das vozes das personagens. Constata-se o uso acentuado do modo narrativo sumário em detrimento da cena dialógica. A título de exemplo, no capítulo dois, a partir de duas ideias da *Prosopopeia*, “a memória do acontecido e a procura dos meios acomodados para se chegar ao fim”, o narrador instaura um interlúdio na intriga para descrever a história dos costumes e do povo da colônia brasileira até o ano de 1590 (VILAR, 1995:17).

A narrativa desenvolve-se basicamente em torno de dois tópicos: 1) a história da vida de Bento Teixeira e 2) a Inquisição portuguesa. No percurso da trama, o romance insinua para o leitor, em algumas passagens, o conflito iminente entre ambos: “a Inquisição estava em Olinda e o dia de Bento chegara. Era esperado. Mas a certeza, sempre é mais temerosa. Já o haviam denunciado na Bahia, sem consequências” (VILAR, 1995:8). Portanto, verifica-se que a ficção de Vilar também emprega o recurso teleológico, pois relaciona os fatos narrados com a posterior prisão de Bento Teixeira pelo Tribunal do Santo Ofício. Entretanto, não com a mesma intensidade que ocorre em *Os rios turvos*, que a usa em quase toda a composição discursiva do romance.

Desde o início, o narrador apresenta as seguintes características sociais e ideológicas do protagonista: homem inteligente, letrado, língua-solta, sabedor de Homero, de Virgílio, de Gil Vicente e de Camões. Este último, por sinal, causava frenesi entre os letrados de Pernambuco, sobretudo, em Bento Teixeira, que lia, recitava e comentava *Os Lusíadas*. Em uma cena na taverna, o escritor enuncia que está construindo uma grande obra, um poema que irá fazê-lo eterno: “vou reunir os grandes deuses do Olimpo, a eles e às suas cortes, em louvação desta terra amada de Pernambuco, e vou obrigá-los a cantar as glórias do nosso bem-amado Jorge d’Albuquerque” (VILAR: 1995:10).

Nessa parte, vem à tona a questão do plágio quando um personagem secundário, Antônio da Rosa, interlocutor do protagonista, profere: “está bem claro que imitas Camões...”. Todavia, o poeta argumenta que cópia e imitação são conceitos distintos, visto que o próprio Camões também imitou Homero e Virgílio, nem por isso deixou de criar algo novo. O mesmo pretende Bento Teixeira quando

diz: “eu não copio. Não acho que seja vergonhoso imitar a quem tem tanto valor” (VILAR, 1995:11).

Em outro momento, dialogando outra vez com Rosa, o poeta sublinha que finalmente descobriu um título para o seu poema. Conforme o protagonista, o vocábulo “prosopopeia” vem de duas palavras gregas, *prosópon*, que quer dizer pessoa, e *poién*, que significa fazer, criar. Consiste em uma figura retórica pela qual o autor confere vida aos objetos inanimados e pessoas ausentes ou falecidas. Nesse sentido, o escritor afirma: “vou dar vida aos deuses, para que eles falem pelos mares, pelas pedras e pelo grande capitão ausente Jorge de Albuquerque, para louvor de Pernambuco” (VILAR, 1995:84).

O romance aponta também as características físicas do primeiro poeta do Brasil: um mancebo alto, grosso, de pouca barba, rosto triangular, tinha uma cicatriz no lado direito da testa, pequenas rugas nos cantos dos olhos, por um tempo andou com vestidos compridos e barrete de clérigo (VILAR, 1995:35). No colégio dos Padres era um “aluno aplicado, de boa cabeça e de memória fácil” (VILAR, 1995:39). No excerto a seguir, o narrador, além de sintetizar o desenvolvimento do personagem, ressalta igualmente a sua identidade, considerada nacional:

Dividido a vida entre o Colégio dos Padres e a aventura real e não mais sonhada, bem ligeiro Bento já era um autêntico “brasilo” e se esquecia de Lisboa, que se foi esmaecendo na lembrança, foi se apagando, até desaparecer. Aos 15 anos era quase homem feito, rude como seu pai, na pele e na musculatura, vivo como ele só, na inteligência e ladinice. Aos 17 era homem completo (VILAR, 1995:42).

No percurso da trama, o narrador analisa determinadas passagens do poema épico-narrativo, relacionando-as com a biografia do poeta e sugerindo que as experiências contidas na vida do autor são fundamentais para compreensão de sua obra. Portanto, esse romance histórico reitera o caminho biográfico/psicológico de exame da literatura de Bento Teixeira:

Já sabia a *Prosopopeia* toda de cor. Estava ali muito de sua vida, às vezes sob o disfarce da história que contava dos seus ídolos e heróis. Frequentemente, aqueles versos eram suas próprias dores, suas experiências, seus fracassos... A poesia é assim. Descrevera a canseira das batalhas, o canto já triste da covardia ou do desânimo,

logo que lhe veio a certeza das traições da esposa. Nos versos, se misturaram (VILAR, 1995:160).

A esposa do escritor quase não marca presença na narrativa, tão-somente como personagem secundária, caracterizada como adúltera e insaciável, traindo o marido com vários amantes, uma vez que Bento Teixeira era, conforme Filipa Raposa: “um homem mal condicionado” (VILAR, 1995:134). Em uma discussão tensa entre o casal, permeada de acusações e provocações, o poeta, conduzido pela ira, corta a garganta de sua esposa. De acordo com o título do capítulo dez, Teixeira foi impelido a assassiná-la: “onde se conta como uma mulher pode se aprimorar na arte de levar um homem ao desespero a ponto de, dessa vez, ele ter de matá-la; e de como esse homem foi asilar-se no mosteiro dos padres beneditinos” (VILAR, 1995:133).

Apesar de apresentar um foco narrativo diferente, *O primeiro brasileiro* repete várias informações sobre a vida de Bento Teixeira que foram expostas na análise de *Os rios turvos*, tais como, o fato de a sua família fugir de Portugal para o Brasil, em virtude das perseguições contra os cristãos-novos; ser preso depois pela Inquisição e enviado para Lisboa, permanecendo encarcerado por alguns anos. Depois, termina por confirmar as acusações do Santo Ofício e renunciar ao judaísmo. Por fim, o poeta pereceu “calado, humilde, pacato, obediente e pobre, aquele que em Pernambuco era conhecido como o ‘solto da língua’, o ‘controversista brilhante’, o livre pensador, o ‘ladino’, o ‘rixento’, o alegre ‘fazedor de sonetos, de trovas e de farsas’”, morreu sem ver sua obra ser publicada (VILAR, 1995:250).

Após o término da narrativa, têm-se o *fac-símile* do prólogo e da folha de rosto da 1^o edição da *Prosopopeia*; autógrafos de Bento Teixeira em duas datas, 1596 e 1599; uma imagem dos três tipos de sambenitos, que eram as roupas usadas pelos hereges. O terceiro modelo, vestimenta do poeta, apresenta desenhos de chamas invertidas, significando que o réu tinha se libertado da morte na fogueira. Vilar exhibe também a carta de licença para a publicação da *Prosopopeia*, passada pela mesa do Santo Ofício, em 20 de março de 1601; um quadro cronológico dos principais acontecimentos históricos no Brasil, na América e na Europa, ao lado da biografia de Teixeira; e, por último, têm-se ainda algumas notas históricas e a lista das obras consultadas para a escrita do romance.

Verifica-se nessa construção mimética a respeito de Bento Teixeira que o personagem escritor é caracterizado em torno de atributos exclusivamente positivos, livre de pensar e de dizer, sem transparecer nenhum defeito enquanto poeta e homem que viveu na colônia. Portanto, essa mimesis denota uma idealização sobre a personalidade de Bento Teixeira por parte de Vilar, como pode ser observado no título contraditório do capítulo doze: “onde são descritas três fracassadas tentativas de fuga, apesar de não haver nenhuma falha nos seus planos” (VILAR, 1995:153).

O próprio título do romance histórico, *O primeiro brasileiro*, aponta o caráter nacionalista do autor para com a história da literatura, bem como salienta a importância de o poeta ser o primeiro brasileiro, e não mais luso-brasileiro, a ter uma obra publicada em Portugal, a *Prosopopeia*, de 1601. Desse modo, Bento Teixeira, configurado na historiografia literária brasileira como escritor medíocre, inexperiente e de formação literária falha, é redimensionado por Gilberto Vilar, que apresenta uma nova representação do poeta. Isso se dá por meio de uma idealização sustentada por um discurso histórico nacionalista, em que Bento Teixeira, no final do século XX, é exaltado tal como louvou, na época colonial, Jorge de Albuquerque Coelho.

2.1.2 Gregório de Matos e padre Antônio Vieira

Na *História da literatura brasileira*, Veríssimo dedica todo o capítulo quatro, “Gregório de Matos”, exclusivamente para a análise do referido poeta. De acordo com o historiador, ele é o mais distinto e conhecido escritor do grupo baiano¹². Filho de um português com uma brasileira, ambos de famílias abastadas, Gregório de Matos e Guerra foi cedo estudar Direito na Universidade de Coimbra, em Portugal. No curso, surgiu-lhe o gênio poético e a índole satírica, e após se formar, tornou-se famoso no âmbito da advocacia (VERÍSSIMO, 1963:65-66).

Porém, a veia satírica se sobressaiu no seu comportamento, provocando uma série de inimizades e desafetos que prejudicaram sua vida pessoal e profissional não só na metrópole, mas também na colônia. Veríssimo analisa alguns poemas de

¹² Os autores do grupo baiano são: Bernardo Vieira Ravasco, irmão do padre Vieira; frei Eusébio de Matos, irmão de Gregório de Matos; Domingos Barbosa, Gonçalo Soares da França, Manoel Botelho de Oliveira, José Borges de Barros, Gonçalo Ravasco Cavalcante de Albuquerque e João de Brito Lima. Exceto Botelho de Oliveira, nenhum deixou livro impresso (VERÍSSIMO, 1963:61).

Gregório de Matos pela perspectiva biográfica/psicológica, observando nas composições determinados traços da personalidade do poeta:

Muito vaidoso, como soem geralmente ser poetas e literatos, era-o extremamente do seu título de doutor, do seu saber jurídico, da posição que tivera no Reino, e até de ser branco. Sentia-se, pois, afrontado com a indiferença dos seus patrícios e vizinhos, insensíveis a estas suas superioridades. Acham-se-lhe fartos documentos deste seu estado de alma, em todo caso revelador de pouco espírito, em vários passos de sua obra (VERÍSSIMO, 1963:67).

Gregório de Matos tinha, de um lado, o riso escarninho e petulante do obscuro “capadócio”, por outro, a compostura acadêmica do doutor de Coimbra, do magistrado, tendo orgulho de sua descendência e sangue reinol. No Brasil, manifestou particular aversão aos afrodescendentes e mulatos, pois os chamava de cães; em contrapartida, foi notadamente afável com as mulatas, tipo feminino a qual dedicou vários versos. Para o historiógrafo, o poeta é o primeiro boêmio essencialmente nacional da nossa literatura, bem como cantador de modinhas, tocador de viola, um solfista de vida desregrada que, em conflito com uma sociedade de vícios e imoral, fez-se ao mesmo tempo o flagelo e o passatempo dos seus concidadãos, que o alcunharam de “Boca do Inferno” (VERÍSSIMO, 1963:70).

Em relação à obra poética, o historiador sublinha que o escritor era descuidado com o verso, assim como foi desleixado em vida. Baseando-se principalmente no modelo poético do espanhol Quevedo, Matos destacou-se por ridicularizar seus conterrâneos em inúmeras sátiras. Apesar disso, a sua importância literária incide mais pelo caráter documental que a sua poesia expõe dos costumes sociais da época — aspecto que o distingue dentre os poetas coloniais — do que pela qualidade estética dos seus poemas (VERÍSSIMO, 1963:76). Além disso, Veríssimo considera a prosa do século XVII inferior à poesia, de modo que não dá atenção ao padre Antônio Vieira, tão pouco aos célebres sermões.

Em *A literatura no Brasil*, de Coutinho, Matos aparece historiado no volume dois, que se divide em “Era Barroca” e “Era Neoclássica”. O poeta está enquadrado no primeiro período estético, e analisado no capítulo homônimo “Gregório de

Matos”¹³. De acordo com Segismundo Spina, o “Boca do Inferno” nasceu em 1636, na cidade de Salvador, na Bahia. Estudou desde cedo no Colégio dos Jesuítas e aos dezesseis anos foi para Portugal, onde leu as obras de Góngora, Quevedo e Camões, tornando-se, posteriormente, jurista e boêmio. Foi nomeado curador de órfãos e juiz de crimes de uma comarca de Lisboa, período em que começa sua produção satírica pelo poema “Marinícolas”.

Tendo problemas com a corte portuguesa, o escritor vai morar no Brasil, em 1681, sendo protegido pelo arcebispo da Bahia, D. Gaspar Barata, que lhe conseguiu o emprego de Vigário-Geral e Tesoureiro-mor. Já na terceira idade, casou-se com D. Maria dos Povos, mas por ser perseguido e condenado, foi exilado para Angola. Porém, conseguiu retornar outra vez para a colônia, onde passou seus últimos anos em Pernambuco, época em que escreveu as poesias descritivas a respeito do Recife e outros recantos da capitania (SPINA, 1986:114).

Como na época colonial não havia nenhuma tipografia autorizada na colônia, os poemas de Gregório de Matos ficaram dispersos, alguns na tradição oral, outros chegaram até nós em numerosos códices manuscritos, que, possivelmente, sofreram alterações textuais, ocasionando um problema inevitável de autoria (a famosa questão gregoriana). De qualquer forma, para Spina, o poeta iniciou sua atividade lírica pela sátira, posteriormente, produziu a poesia amorosa, a seguir, as duas formas correram em paralelo, até que na senilidade, surgiu-lhe a escrita poética religiosa. No entanto, a forma satírica rendeu-lhe a fama em vida, dado que gozou de extraordinária reputação social, ao ponto de o padre Vieira se queixar de que as sátiras do literato davam mais fruto que os seus sermões. Os textos de Vieira buscavam a diplomacia, os de Matos a denúncia e a crítica da sociedade brasileira do século XVII. Na lírica amorosa, de todas as musas presentes na poesia erótica gregoriana, sobressai-se a mulata das demais raças (SPINA, 1986:114-116).

Na poesia religiosa, o escritor dialoga com seus problemas interiores, visto que teve uma educação contrarreformista, estabelecida no Brasil pelo sistema de ensino da Companhia de Jesus. Por conseguinte, os princípios da Igreja Católica impregnavam sua cosmovisão, do mesmo modo que toda a sociedade colonial. Até meados do século XVIII, o poeta e os colonos concebiam a existência de modo oscilante entre os prazeres corpóreos e a salvação da alma. Tais aspectos

¹³ Capítulo redigido por Segismundo Spina (1921-2012), professor que se dedicou ao estudo da obra camoniana e da estética barroca.

antitéticos, que constituem as principais características literárias do Barroco, estão, com efeito, presentes na poesia gregoriana.

O historiógrafo analisa a poesia de Matos não só pela perspectiva biográfica/psicológica, mas também pelas construções estilísticas, concluindo que os temas, situações e atitudes que definem a poesia do autor dentro da atmosfera barroca do século XVII, são: 1) a associação do burlesco ao sagrado, 2) a efemeridade da vida, 3) a sensação de instabilidade da fortuna, 4) a insignificância das vaidades humanas, 5) uma consciência nítida do pecado e 6) o conseqüente arrependimento, a penitência e a esperança na redenção das culpas. Além disso, a condição de marginal que lhe sobreveio nos últimos cinco anos de existência revelou o principal dilema do homem seiscentista, que era oscilar entre as necessidades humanas terrenas e a procura de Deus para a solução dos problemas interiores e a purificação da alma (SPINA, 1986: 123-124).

Por sua vez, o padre Antônio Vieira está também enquadrado no volume dois de *A literatura no Brasil*, no período do Barroco, e analisado no capítulo homônimo “Antônio Vieira”¹⁴. Diferente de Veríssimo, Eugênio Gomes redimensiona o lugar do orador na história da literatura nacional ao afirmar que o sermoneiro não pode ser omitido do desenvolvimento do espírito literário brasileiro, considerando-o, portanto, a figura mais expressiva da prosa barroca. Desse modo, sublinha que a identificação do jesuíta com o nosso país foi tão profunda, que gerou dúvidas acerca da sua verdadeira nacionalidade. Nascido na cidade de Lisboa, em 1608, Vieira chegou à Bahia através do pai, que era escrivão no Tribunal da Relação da Bahia. Em 1623, ingressou no Colégio Jesuítico em Salvador, todavia, no ano seguinte, o lugar foi dominado pelos holandeses, obrigando os jesuítas a refugiarem-se em uma aldeia indígena no interior (GOMES, 1986:80-81).

No ano de 1635, recebeu as ordens sacerdotais e, residindo no Reino, em 1644, desempenhou missões diplomáticas junto às cortes de França, Holanda e Roma. De 1652 a 1661, transitou entre a metrópole e a colônia, exercendo atividades missionárias no Pará, Amazonas, Bahia e Maranhão, onde foi expulso pelos colonos. Em Portugal, foi perseguido pela Inquisição e enviado, em 1669, para Roma; após conseguir a absolvição, regressou para a Península Ibérica, em 1675; porém, seis anos depois, sentindo-se deslocado em sua pátria, o polêmico orador

¹⁴ Capítulo escrito por Eugênio Gomes (1897-1972), escritor e crítico literário.

sacro mudou-se pela última vez para o Brasil, fixando-se na Bahia, em Salvador, onde organizou a publicação de suas obras. Depois de entrar em conflito com o governador-geral, faleceu aos oitenta e nove anos, em 1697.

A arte de pregar de Vieira era estruturada em torno de teorias e fórmulas retóricas dos autores da Antiguidade, adaptadas à missão jesuítica, cujo destaque literário é o “Sermão da Sexagésima”, pregado na Capela Real de Lisboa, em 1655. Nesse texto, o padre critica o excesso da forma cultista promulgada pelos pregadores e ressalta o uso da linguagem conceptista (GOMES, 1986:88-91). Ao analisar pelo ângulo estilístico vários sermões do autor, o historiador enfatiza que o padre nunca reprimiu o extravasamento de suas fantasias ou delírios proféticos oraculares. Assim sendo, difundiu tais visões em cartas e em alguns sermões, compendiando-as na quimérica *História do futuro*:

a formação eclesiástica conteve seu espírito através de uma disciplina moral, que lhe condicionava os voos a determinadas e inflexíveis regras teológicas, mas sua predestinação histórica de catequista, político e diplomata rompeu frequentemente todas as limitações, dando-lhe enfim uma projeção universal. Dessa predestinação extraiu o intrépido jesuíta consequências temerárias, que lhe valeram perseguições e maus tratos, quando as suas fantasias, tendendo delirantemente para o profetismo, entraram ou pareceram entrar em choque com os interesses políticos da Igreja (GOMES, 1986:86).

Na *História concisa da literatura brasileira*, Matos e Vieira estão inseridos no capítulo dois, “Ecos do barroco”. O primeiro é examinado no subcapítulo “Gregório de Matos”; o segundo, na parte “A prosa. Vieira”. Bosi discorda da interpretação de Veríssimo ao sublinhar que a poesia gregoriana é importante não só como documento da vida social dos seiscentos, mas também pelo nível artístico que alcançou. O historiador analisa o poeta pela perspectiva biográfica/psicológica, relacionando o poema “Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia” com o fato de o escritor sentir-se desarmônico no seu meio social (BOSI, 2006:37).

Na obra do autor, há uma série de sátiras a respeito da idealização do sangue da nobreza em oposição aos novos-ricos mestiços da colônia. Para o poeta, a nova classe mercantil e o processo de mestiçagem ameaçavam o *status* da nobreza luso-baiana, proprietária dos engenhos de açúcar. Nesse contexto, o pesquisador cita e analisa os poemas “A certo fidalgo caramuru” e “Triste Bahia”. No que tange às

características estéticas do Barroco, Bosi afirma que alguns sonetos sacros e amorosos de Matos transcenderam os esquemas precedentes de Góngora e Quevedo. Entretanto, foi pela verve satírica que o escritor se consagrou de forma inigualável na história da literatura brasileira (BOSI, 2006:38-40).

A propósito de Vieira, o historiador afirma que é a figura central da prosa barroca. Ao lado do padre, encontram-se personalidades secundárias, tais como, Eusébio de Matos, irmão do poeta Gregório de Matos, e Antônio de Sá. Na parte biográfica, Bosi acrescenta que o brilho de precoce orador e latinista despertou a atenção dos superiores que o incumbiram de ensinar Retórica em Olinda. Além disso, em Portugal, o jesuíta defendeu o retorno dos judeus para impulsionar a economia, conquistando a confiança dos cristãos-novos, o que, junto com suas profecias, determinaram-lhe o conflito com a Inquisição. Exilado para o Brasil, em 1652, lutou pela catequese dos ameríndios, desencadeando a ira dos colonos e, por consequência, a expulsão dos jesuítas do Maranhão.

Do conjunto da obra de Vieira, assim como os historiadores anteriores, Bosi ressalta o “Sermão da Sexagésima”; mas, para o leitor brasileiro, destaca o “Sermão da Primeira Dominga da Quaresma”, pregado no Maranhão, em 1653, que trata da liberdade dos indígenas; e o “Sermão XIV do Rosário”, pregado em 1633, o qual dedicou à “Irmandade dos Pretos” da Bahia (2006:44-46).

Em *De Anchieta a Euclides*, os escritores estão analisados no subcapítulo “O estilo de seiscentos: Vieira e Gregório de Matos”, parte do capítulo um, “A literatura da era barroca no Brasil (até c. 1770)”. Merquior apresenta de forma sistematizada as mesmas informações biográficas expostas pelos historiadores precedentes. Do mesmo modo, examina-os pelo ângulo biográfico/psicológico e estético da literatura. De acordo com o historiador, a musa gregoriana apresentou múltiplas dimensões: sacra, moral, erótica, satírica e escatológica. Porém, as realizações mais vigorosas encontram-se nas composições de “gozação desbocada, apelando com sucesso para alusões chulas, no espírito, aliás, picaresco de muitos dos melhores textos satíricos portugueses e espanhóis” (MERQUIOR, 2014:59-60).

A poesia erótica de Matos oscilou entre o influxo petrarquista, de tom elevado, e uma abordagem realista da sexualidade. A união desse realismo erótico com a vertente escatológica da sátira impôs ao poeta a característica de libertino perante os tabus morais da época. Por conseguinte, pelo comparatismo, o pesquisador o

enquadra na linha do epicurismo de Rabelais, de Montaigne e da literatura carnavalesca do período medieval.

A respeito de Vieira, Merquior sublinha que é o mais alentado sermonista do barroco, bem como o primeiro intelectual literário de expressão internacional das nossas letras. O jesuíta empenhou-se no projeto inaciano de colonização do Brasil, fazendo do púlpito uma espécie de jornalismo oral dos problemas da colônia. Os sermões iniciavam-se pela palavra divina do texto bíblico, que, posteriormente, relacionava-a com a realidade missioneira, focando tópicos sócio-históricos da época, tais como, a expulsão dos holandeses, os abusos dos colonos, os costumes da capitania e a condição dos ameríndios.

Em *A literatura brasileira*, Castello insere Gregório de Matos no mesmo subcapítulo em que analisa Bento Teixeira, “Poetas seiscentistas”, enquanto que Vieira está na parte “A oratória religiosa”. Ambos os textos compõem o capítulo “Parte I – As fundações: o 1º Período ou período colonial”. De acordo com o historiador, no século XVII, a cidade de Salvador foi palco de várias atividades literárias, destacando-se Matos como a figura-síntese da época, ao lado de Vieira, prosador. Castello apropria-se dos dados das histórias da literatura precedentes, enfatizando a linguagem satírica gregoriana, as influências de Quevedo e Góngora, as características do Barroco, o lirismo amoroso e religioso, e o desajustamento do poeta com o meio social. Por sua vez, de Vieira, ressalta a parenética jesuítica na ação missioneira, a lógica do conceptismo, o perfil de político e diplomata, de defensor dos cristãos-novos e de acossado pela Inquisição (CASTELLO, 2004:77-84).

A historiografia literária brasileira configura Gregório de Matos como escritor, advogado, satírico, boêmio, de personalidade forte, vaidoso do título de doutor, da ascendência “pura” do sangue reinol, avesso aos mestiços e afrodescendentes, admirador das mulatas, e o poeta central do Barroco na colônia. Os historiadores organizam a produção poética do autor em três temáticas: 1) satírica, 2) amorosa/erótica e 3) religiosa; destacando os poemas “Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia”, “Triste Bahia”, “Oh, não te espantes não, notomia”, “À mesma D. Ângela” e “Soneto a Nosso Senhor”.

Por seu turno, também situado no período do Barroco, o luso-brasileiro Antônio Vieira é representado nas histórias da literatura nacional como idealista,

fantasiador, retórico, orador complexo, mais conceptista que cultista; enfim, o sermônista mais importante da prosa do século XVII, sendo apenas desestimado por Veríssimo. O “Sermão da Sexagésima” é tido como a obra fundamental do autor, a seguir, o “Sermão da Primeira Dominga da Quaresma” e o “Sermão XIV do Rosário”. De modo geral, a prosa de Vieira é exemplo admirável de artifício retórico, uma vez que emprega a palavra divina ou apostólica para dissertar sobre temas do cotidiano colonial, tais como, a expulsão dos holandeses, os abusos dos colonos, os costumes das capitanias, a corrupção generalizada, a ambição pelo ouro e a defesa da liberdade dos ameríndios.

2.1.2.1 *Boca do Inferno*

Ana Miranda¹⁵ estreou como romancista em 1989, com a ficção histórica *Boca do Inferno*, que recebeu no ano seguinte o prêmio Jabuti de revelação. A autora consolidou-se nessa modalidade de narrativa, produzindo-a em duas vertentes. De um lado, têm-se as obras que dialogam com a História oficial do Brasil; de outro, há uma série de romances que revisitam a história da literatura brasileira, por meio da ficcionalização de escritores do cânone nacional. Na primeira, Miranda destacou-se pelas ficções históricas *O retrato do rei* (1991), que aborda a Guerra dos Emboabas na região do ouro de Minas Gerais; e *Desmundo* (1996), o qual tematiza o Brasil na época do descobrimento, mediante o relato feminino da protagonista Oribela.

Por sua vez, na segunda vertente, tema central desta tese, além de *Boca do Inferno* a escritora lançou mais três romances: *A última quimera* (1995), que apresenta na intriga Augusto dos Anjos e Olavo Bilac; *Dias e dias* (2002), traz Gonçalves Dias como personagem secundário; e *Semíramis* (2014), que versa sobre José de Alencar, também como personagem secundário, e sua família. Dentro da temática constituída e problematizada neste trabalho, Miranda é a romancista que mais produziu e contribuiu para o desenvolvimento da série de ficções históricas que revisitam a história da literatura brasileira; portanto, ela é a autora-síntese do *corpus* em exame. Apesar de ter interrompido a produção de romances históricos por mais de dez anos, visto que o último livro lançado nessa linha fora em 2002, *Dias e dias*; no entanto, em 2014, a autora publicou novamente uma ficção histórica,

¹⁵ Ana Maria Nóbrega Miranda (1951-), autora de romances históricos e obras infantojuvenis.

Semíramis, que aborda um escritor do cânone nacional, José de Alencar; e ainda lançou a biografia romanesca *Musa praguejadora: a vida de Gregório de Matos*¹⁶.

O romance histórico *Boca do Inferno* ficcionaliza os escritores Gregório de Matos e padre Antônio Vieira na época do Brasil colônia, especificamente no final do século XVII, durante o período estético do Barroco. A ação se passa em Salvador, na Bahia, primeira capital do Brasil, onde ambos os autores se envolvem em uma trama de assassinato e conflitos políticos entre os Menezes, aliados ao governador geral, o famoso “Braço de Prata”, e os Ravasco, partidários de Bernardo Ravasco, secretário geral e irmão de Vieira. A narrativa organiza-se em torno de seis partes: 1) “A cidade”, 2) “O crime”, 3) “A vingança”, 4) “A devassa”, 5) “A queda” e 6) “O destino”. Cada uma apresenta inicialmente um texto sucinto, de caráter ensaístico ou descritivo, de uma ou duas páginas, que introduz a narrativa. Os capítulos citados são compostos de subcapítulos numerados e textualmente segmentados por asteriscos, que conferem um ritmo ágil de leitura da obra. A última parte, “O destino”, que funciona como epílogo, não apresenta o referido introito e nenhum subcapítulo, apenas a divisão por asteriscos.

Antes do primeiro capítulo, há a seguinte dedicatória: “para Rubem Fonseca”. Sabe-se que entre 1979 e 1989, Miranda teve formação literária com o escritor citado, portanto, a autora dedica essa obra ao seu mestre da ficção. O texto introdutório do capítulo “A cidade” descreve o espaço físico onde se concentra a ação do romance, que tem como referente histórico a Bahia do ano de 1683. O narrador, no modo onisciente intruso na terceira pessoa, registra que nessa região talhada por “rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoar o Inferno” (MIRANDA, 2013:12).

Observa-se na entrada da obra o uso da linguagem antitética por parte do narrador que intencionalmente evoca o contraste entre o Paraíso e o Inferno, remetendo-se, assim, a uma das principais características do Barroco, o paradoxo e as antíteses. Gregório de Matos é apresentado na condição de personagem, pelo seguinte monólogo interior indireto:

¹⁶ Conforme exposto na introdução, em virtude de a obra assumir uma intenção predominantemente biográfica-histórica em detrimento da ficção, optou-se por não enquadrá-la no *corpus* desta tese.

“Esta cidade acabou-se”, pensou Gregório de Matos, olhando pela janela do sobrado no terreiro de Jesus. “Não é mais a Bahia. Antigamente havia muito respeito. Hoje, até dentro da praça, nas barcas da infantaria, nas bochechas dos granachas, na frente da forca fazem assaltos à vista” (MIRANDA, 2013:13).

Na parte citada, constata-se a referência implícita aos poemas que tratam da percepção que o poeta tinha da Bahia, ou seja, uma sociedade em crise, decadente. Nessa perspectiva, o narrador descreve os costumes e hábitos da época, representando Salvador como uma cidade tensa, competitiva, violenta e permeada de intrigas. Matos lembra-se do espanhol que tanta admirava, Góngora, pois queria “escrever coisas que não fossem vulgares, alcançar o culteranismo”. Entretanto, “sentia dentro de si um abismo. Se ali caísse, aonde o levaria? Não estivera Góngora tentando unir a alma elevada do homem à terra e seus sofrimentos carnis?” (MIRANDA, 2013:13). Novamente aqui se encontra um dos temas fundamentais do Barroco, ou seja, o conflito entre os prazeres da carne e as necessidades de purificação espiritual.

“A cidade” concentra-se não só em delinear o cronotopo de ação, a Bahia do século XVII, mas também em expor o estado de ordem inicial da intriga. Além disso, o capítulo apresenta dois personagens da trama: Gregório de Matos, principal poeta do Barroco brasileiro, e Antônio de Souza de Menezes, o “Braço de Prata”, antagonista do romance. Já a parte “O crime” estabelece o início da complicação romanesca e, outra vez, verificam-se as características do referido período estético na descrição de algumas atividades sociais, consideradas pecaminosas na época retratada:

O sexo com prostitutas, assim como as ciladas de inimigos, eram atividades associadas às sombras da noite, quando Deus e seus vigilantes se recolhiam e o Diabo andava à solta, as armas e os falos se erguiam em nome do prazer ou da destruição, que muitas vezes estavam ligados num mesmo intuito (MIRANDA, 2013:21).

No desenvolvimento da intriga, aparecem as personagens Maria Berco, dama de companhia de Bernardina Ravasco, irmã de Gonçalo Ravasco, estes dois filhos de Bernardo Ravasco, secretário de Estado e da Guerra, e irmão do padre Antônio Vieira. Desse modo, surge o famoso orador sacro na narrativa, ou seja, como personagem secundário. O narrador afirma que Bernardo considerava-se mais

religioso que seu irmão, visto que Vieira era um verdadeiro político; no entanto, “o padre estava velho e não queria mais saber da política, levava uma vida de filósofo e escriba” (MIRANDA, 2013:40).

Nesse capítulo, estabelece-se a mimesis de Gregório de Matos, descrito pelas seguintes características físicas: “seus cabelos eram tonsurados, porém vestia-se como um leigo, elegante e limpo, com um colete de pelica de âmbar” (MIRANDA, 2013:38). Tinha o “rosto muito branco, testa espaçosa, sobrelhas arqueadas, as mãos gesticulando e os pés delicados arrastando-se no chão como vassouras” (MIRANDA, 2013:118). O narrador apresenta também, por meio da intertextualidade, fragmentos da lírica gregoriana, que estão inseridos de forma coesa na estrutura discursiva do romance, proporcionando para o leitor uma prosa literária que contém múltiplos subtextos líricos do poeta.

Desse modo, aparecem versos do poema satírico “Oh não te espantes não, notomia”, que aborda a Bahia e a chegada do governador Antônio Menezes na região; parte da composição “Aos vícios”, no diálogo entre os personagens Luiz Bonichi, vereador de Salvador, e o mestre de esgrima Donato Serotino; uma estrofe de “Ao mesmo secretário de Estado Bernardo Vieira pedindo umas oitavas ao poeta, em tempo, em que fazia anos convalescendo de uma grave doença”. Além desses, dentro de sua casa, Matos enuncia: “triste Bahia, oh quão dessemelhante estás, e estou, do nosso antigo Estado [...]. Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado, rica te vejo eu já, tu a mi abundante”. E na janela, sublinha que os navios mercantes e os comerciantes arruinaram a colônia: “a ti tocou-te a máquina mercante que em tua larga barra tem entrado; a mim foi-me trocando e tem trocado tanto negócio, e tanto negociante” (MIRANDA, 2013:112). Tais versos pertencem a “Triste Bahia”, poema que critica o sistema mercantil da época.

Ao observar mulheres lavando roupas no lago, o poeta senta-se no dique e com um graveto escreve na areia: “pretas carregadas com roupa, de que formam as barreiras. Não serão as mais belas mas hão de ser força as mais lavadas. Eu, namorado desta e aqueloutra, de um a lavar me rende o torcer doutra” (MIRANDA, 2013:83). Nessa passagem, o narrador revela uma característica fundamental da personalidade do “Boca do Inferno”, ou seja, o seu comportamento promíscuo e devasso para com as mulheres. Portanto, a narrativa aproveita a produção lírica do

poeta e a alude no interior da intriga, conferindo ao leitor um diálogo eficiente entre a mimesis do escritor, o romance e a história da literatura.

Por meio do *flashback*, Gregório, no referido dique, recorda que quando regressou de Portugal para o Brasil, conheceu a prostituta Anica de Melo, tornando-a sua principal amante na Bahia, que segundo o personagem: “era uma rapariga linda, mesmo. Sabia até escrever seu nome. Pena ser de alcouce. E branca” (MIRANDA, 2013:83). Conforme vimos nas histórias da literatura brasileira, de todas as musas presentes na poesia erótica gregoriana, a mulata era a sua preferida, por isso a lamentação do autor. Os diálogos entre Matos e Anica revelam múltiplas características do escritor, inclusive, verifica-se a influência literária que os textos de Vieira exerceram no poeta. Diz ele para a prostituta: “um pequeno folheto publicado com sermões de Antônio Vieira, muitos anos atrás, em castelhano, chegou às minhas mãos. Eu era um menino sonhador e enchi-me de paixão pelas palavras do jesuíta” (MIRANDA, 2013:84). A mimesis de Gregório, na voz do narrador, articula-se com a apresentação das características sociais e ideológicas do padre, a qual o próprio vate contesta:

Aquele livro mudara a vida de Gregório de Matos. Vieira era ao mesmo tempo o que esperavam que ele fosse e o que odiavam que fosse. Tudo o que dizia ou escrevia tomava uma dimensão maior. Era um homem de argumentos, filósofo, mestre em teologia; fora pregador de el rei em Portugal, ministro na Cúria Romana e outras cortes, confessor do sereníssimo infante, superior e visitador geral das missões do Maranhão, bonito, bem-proporcionado, espirituoso, além de muito culto. Todos falavam nele com entusiasmo, contra ou a favor. Abriu um mundo novo para Gregório de Matos. Mas logo o menino ficou sabendo que aquela publicação em castelhano fora feita à revelia de padre Vieira e continha “tantas imperfeições quanto asneiras” execradas por ele (MIRANDA, 2013:84-85).

O romance reitera que Matos recebeu a instrução humanística com os jesuítas no Brasil, bem como leu Horácio, Cícero, Ovídio, Virgílio e Cipriano Soares. Sabia latim, gramática, retórica, artes, história grega, romana e portuguesa, geografia e até um pouco de grego. Inclusive, “já tinha mesmo cometido seus primeiros versos nas sabatinas, para horror e pasmo de seu pai” (MIRANDA, 2013:85). O poeta ambicionava ser um letrado padre jesuíta, portanto, iniciou-se nessa ordem desde cedo. De acordo com o narrador, a

sua passagem pela vida eclesiástica seria dolorosa e breve. Após algum tempo concluíra que o saber dos jesuítas era insosso e atrelado a ideias religiosas e políticas. Depois que dominou a retórica, cansou-se dela e passou a procurar algo diferente. Foi nesse período que partiu para Portugal (MIRANDA, 2013:87).

Nessa época, Gregório tinha catorze anos e viajava sozinho para Europa, lia muito, pois seu sonho era estudar na Universidade de Coimbra. Em Portugal, foi morar na freguesia de São Nicolau, em Lisboa. Seguiu escrevendo os versos que ensaiara na Bahia, mas agora oscilava “entre a religiosidade lírica da meninice e um maldizente gênero escarninho inspirado em Martim Soares e tantos outros trovadores portugueses”. O narrador ressalta que as trovas burlescas haveriam de marcá-lo para sempre, mas ele ainda escrevia pouco, pois queria formar-se em Direito e “fornicar as mulheres. Todas elas” (MIRANDA, 2013:89). Desse modo, encerra-se o *flashback* proporcionado pelos comentários do narrador intruso a respeito do poeta, libertino. No entanto, o *flashback* ainda está presente na narrativa, pois Gregório continua recordando da conversa que teve com Anica no dique do lago. Portanto, constata-se uma complexa estrutura memorialística *mise en abyme*, visto que há uma lembrança dentro de outra recordação, com todos esses níveis servindo à narrativa para configurar a mimesis não só do passado, mas também do presente de Gregório de Matos.

As características psicológicas, sociais e ideológicas do poeta são apresentadas no momento em que Maria Berco e Bernardina Ravasco aguardam por ele para levar esta última ao engenho de Samuel da Fonseca, no Recôncavo:

“Estou ansiosa quanto a meu companheiro de viagem. É o poeta Gregório de Matos. Sei bem que é desembargador, vai tomar ordens sacras, mas tem uma fama...”

“Que fama, senhora?”

“Começarei pelo princípio: loquaz, sedutor, um letrado que agora está ajoelhado diante da Virgem Maria e em seguida afundado no colo das meretrizes. Graduado na universidade da luxúria, que é braba essa universidade. Tudo com tal publicidade...”

[...] “Já ouviste alguma de suas sátiras?”

“Não, senhora, nenhuma. De que falam?”

“Noites de desvelo, desvario; sem recatos conta quantas vezes deitou-se e com quem. Com desenfado queixa-se dos viciosos moradores, esquecendo os virtuosos. É um extravagante” (MIRANDA, 2013:91).

Na ocasião em que Antônio Vieira está olhando para um menino ameríndio dentro da igreja e se lembra de seus infortúnios no Maranhão, o narrador emprega novamente o *flashback* do personagem para delinear características relevantes do jesuíta. Nesse processo, apresenta também a aculturação que sofreram os ameríndios por parte da catequese no Brasil colonial:

Olhando aquele menino índio, Vieira lembrou-se de seus infortúnios no Maranhão. Aquela, apesar de tudo, fora a melhor vida sua. Naquele tempo andava vestido de um pano grosseiro fabricado na região, preto desbotado; comia farinha de pau, dormia pouco; léguas e léguas eram vencidas a pé, não havia por aquelas partes nenhum gênero de montaria. O jesuíta trabalhava da manhã até a noite; gastava parte de seu tempo em se encomendar a Deus (amigo, é o temor do inferno o que há de levar-me ao céu); não saía de sua cela senão para a salvação de alguma alma; chorava seus pecados, fazia com que outros lamentassem os deles; e o tempo que sobrava dessas ocupações dedicava aos livros de madre Teresa e outras leituras semelhantes. Era preciso converter os gentios do Maranhão. Fazer com que aumentasse a fé daqueles portugueses e com que acreditassem em Deus os índios naturais da terra (MIRANDA, 2013:46).

Dentro do colégio, no colóquio entre Vieira e Bernardo Ravasco, são mencionados trechos do “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda”. Assim sendo, nota-se também na narrativa o intertexto com a produção sermonista do padre, inserida no romance de maneira orgânica pelas vozes das personagens. Outras características sociais de Vieira são expostas por meio do diálogo entre o governador da Bahia e uma personagem secundária: “Vieira seria bem capaz de planejar minha morte. Vamos acabar com ele. Faríamos um favor a muitos poderosos. Está maldito e desgraçado tanto em Lisboa como em Roma” (MIRANDA, 2013:56-57).

O processo de configuração da mimesis de Vieira acentua-se na passagem em que o narrador delinea as características ideológicas do orador sacro:

Padre Vieira sempre fora conhecido em Portugal como um homem rendido ao poder econômico. Por isso protegia os judeus, que representavam a riqueza. Lutava contra a escravidão dos indígenas, mas não esconderia isso algum interesse dos torpes jesuítas? Talvez fosse um problema de consciência ou um impulso tirânico de catequese, uma vez que as normas inicianas eram fundamentadas no ensino da doutrina (MIRANDA, 2013:79).

Apesar de o capítulo “O crime” traçar as características representativas dos dois principais escritores do Barroco nacional, depreende-se que essa parte se concentra mais em Gregório do que no padre Vieira. Em contrapartida, no capítulo seguinte, “A vingança”, verifica-se o contrário, ou seja, tem-se o foco narrativo direcionado para o desenvolvimento mimético do jesuíta. Nessa parte, o sermônista relata para outro personagem circunstâncias que definiram o seu atual estado:

“Vê meu amigo, o que foi a minha vida. Passei-a a viajar pelos outros reinos e fiquei tanto tempo viajando que acabei por me tornar estrangeiro em qualquer terra. Já fui, sim, um homem de meu país, que afinal nem sei mais qual é, se é onde nasci, onde vivi, ou por onde minha imaginação vagou. Estou homiziado em mim mesmo, derrotado. Já decidi pendências entre reinos, já decidi pendências entre exércitos, já decidi pendências entre papas e reis, até mesmo pendências divinas creio. E agora mal consigo convencer a um governador colonial de meio braço sobre a inutilidade de seu ódio” (MIRANDA, 2013:148).

Na sequência da narrativa, outra vez em diálogo com Anica, Gregório narra os principais eventos biográficos e quimérico-literários do jesuíta após ser expulso da colônia devido à sua ação no Maranhão. Desse modo, o poeta reitera que o orador passou a transitar pela Corte e pelo Desembargo português a fim de obter a lei para libertar os ameríndios. No entanto, não obtendo sucesso nessa empreitada, foi desterrado para o Porto; depois, fracassou em tentar favorecer aos judeus; e, em seguida, escreveu profecias quiméricas, tornando-se procurado pela Inquisição (MIRANDA, 2013:173-174).

Ainda nesse capítulo, o narrador expõe para o leitor dados biográficos importantes da infância de ambos os escritores, primeiro de Antônio Vieira, depois de Gregório de Matos. Deste último, a ficção apresenta mais detalhes, sobretudo, a propósito da sua ascendência familiar. Adiante, sucede novamente uma relação de intertextualidade com a obra do jesuíta, na ocasião em que este dialoga com Gonçalo Ravasco e menciona trechos do “Sermão da terceira domingo da Quaresma”, o qual proferiu originalmente na capela real, na presença do rei Dom João IV (MIRANDA, 2013:214-215).

Os capítulos seguintes, “A devassa” e “A queda”, centram-se na resolução da intriga, assim sendo, tem-se menos desenvolvimento das personagens. Porém, as estruturas discursivas e dialógicas permanecem exibindo versos dos poemas gregorianos, especialmente, os satíricos, mas de modo sutil. Por sua vez, os

sermões de Vieira não estão presentes na trama com a mesma intensidade intertextual que os versos do “Boca do Inferno”. Nas histórias da literatura brasileira, Gregório de Matos é a figura-síntese do Barroco nacional, portanto, considera-se plausível a expressiva presença biográfica e lírica do poeta no romance em exame.

O capítulo “O destino”, epílogo da obra, oferece dados biográficos sobre o destino dos personagens envolvidos na trama, quais sejam: Gregório de Matos, Antônio Vieira, Bernardo Ravasco, João de Araújo Gois, Antônio de Souza de Menezes, Teles de Menezes, Antônio de Brito, Samuel da Fonseca, Luiz Bonicho, Anica de Melo, Maria Berco e Molecote. Por último, há ainda uma passagem sobre a cidade da Bahia, que encerra o romance tal como iniciou no capítulo de abertura, “A cidade”, isto é, apresentando as características antitéticas e paradoxais do Barroco. Portanto, a narrativa fecha-se de maneira circular, caracterizando o seu espaço histórico referencial:

A cidade da Bahia cresceu, modificou-se. Mas haveria de ser sempre um cenário de prazer e pecado, que encantava a todos os que nela viviam ou a visitavam, fossem seres humanos, anjos ou demônios. Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde viveu o Boca do Inferno (MIRANDA, 2013:326).

Do ponto de vista da ação, que ocorre entre os anos 1683 e 1684, o capítulo “O destino” torna-se dispensável. Entretanto, como há no enredo múltiplos personagens de procedência histórica, a autora procurou oferecer informações para além do cronotopo histórico da narrativa. Desse modo, o epílogo cumpre o que Alcmeno Bastos ressalta a respeito da historicidade do romance histórico:

a narrativa deve apresentar um tom conclusivo quanto aos eventos históricos focalizados, com a presença, explícita ou não, de um epílogo, de modo a não restarem pendências quanto ao destino das personagens e ao desdobramento das ações narradas para além do tempo cronológico objeto da reconstituição histórica (BASTOS, 2007:106-107).

Em síntese, Gregório de Matos e padre Antônio Vieira configuram-se como personagens deslocados socialmente e ideologicamente não só na colônia, mas também na Europa, onde se formaram e exerceram suas profissões. Assim sendo, há nessa ficção histórica uma dissociação entre indivíduo e sociedade, que é manifestada por meio dos conflitos entre os escritores intelectuais e os

representantes políticos do Estado colonial. Os referidos literatos não se submetem aos desmandos políticos da época, nem compartilham com as ideologias coloniais vigentes. Segundo Antônio Esteves, Gregório “aparece como um homem apaixonado, mas descrente, embora em alguns instantes deixe transparecer certa ingenuidade, ao acreditar em um mundo menos corrupto e hostil” (2010:129).

Uma das principais características do romance histórico pós-moderno é o entrelaçamento que ocorre entre a história e a ficção biográfica. Além de o romance em exame se apropriar de escritores do cânone literário brasileiro, ele também confirma os dados apresentados nas histórias da literatura nacional que abordam o período estético do Barroco no Brasil. Além disso, a obra consegue articular de modo eficiente os acontecimentos individuais das personagens com os aspectos históricos da época mimetizada.

Boca do Inferno não se apresenta como uma metaficção historiográfica, visto que apesar de se apropriar de acontecimentos e personalidades históricas, o fenômeno da metaficção é escasso, e não se encontra na obra a autorreflexão. Do mesmo modo, constata-se que os personagens principais não são apenas os marginalizados, as figuras periféricas, os ex-cêntricos, ao contrário, são figuras históricas vinculadas ao poder político e jurídico da cidade de Salvador. Matos era formado na área do Direito em Coimbra e Vieira pertencia à conceituada Companhia de Jesus. Portanto, ambos os autores são personagens provenientes da elite intelectual e religiosa da época colonial.

O romance cita versos dos poemas de Gregório de Matos e trechos dos sermões de Vieira, tanto enunciados pela voz do narrador, como pela interação dialógica entre os personagens envolvidos na ação. Isso confere ao leitor o conhecimento poético mínimo a respeito dos principais escritores do Barroco no Brasil. E, como vimos, em alguns momentos, o narrador faz questão de construir sintaxes antitéticas e paradoxais, que, evidentemente, são as figuras de linguagens essenciais do Barroco, período estilístico no qual se passa a intriga.

A estrutura narrativa apresenta múltiplas vozes enunciadas por personagens de classes sociais diferentes; assim, identifica-se, na obra, o fenômeno do plurilinguismo organizado dialogicamente no romance. Isso se revela tanto no uso quanto no modo discursivo de cada um no ato da enunciação. Porém, Miranda emprega alguns vocábulos da época retratada, ou seja, ela intencionalmente não

atualiza a linguagem dialógica para o leitor, ocasionando de ter-se que consultar o dicionário inúmeras vezes. Essa questão lexical vai de encontro ao “anacronismo necessário” na ficção histórica, que consiste em o escritor atualizar, no presente dos leitores, a singularidade histórica do passado, sem torná-la artificial no processo.

A obra reitera o que está consolidado na historiografia literária nacional a propósito de Gregório de Matos e o estilo poético de sua produção lírica, do mesmo modo, reafirma também os atributos conhecidos da personalidade do polêmico jesuíta Antônio Vieira, escritor contemporâneo do poeta. Os dados biográficos e literários de ambos são conferidos ao sujeito da recepção pelo recurso de citações intertextuais, que estão inseridas de forma orgânica na intriga histórica. Apesar de a ação do romance concentrar-se no ano de 1683, a ficção narra, pelo emprego de *flashbacks* das personagens, as principais características pretéritas dos dois escritores.

Entretanto, Gregório e Vieira não são os protagonistas da narrativa, pois há múltiplos personagens que ocupam o mesmo espaço de páginas que os principais autores do Barroco nacional. Desse modo, a multiplicidade de vozes que permeia a intriga, proporciona, evidentemente, menos desenvolvimento das personagens e, por consequência, enfraquece a profundidade dramática dos escritores mimetizados. Portanto, essa ficção histórica não se foca no estudo de personagem, mas sim em tramas paralelas que compõem um arco narrativo multifacetado do Brasil colônia. Finalizando, *Boca do Inferno* é um dos principais romances históricos da série em análise, visto que, além de intertextualizar outras obras literárias, também consegue articular, de maneira exemplar, as características estéticas do Barroco com as vozes das personagens e do narrador, que estão atreladas organicamente na composição da intriga.

2.1.3 Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto

Na *História da literatura brasileira*, Tomás Antônio Gonzaga e Inácio José de Alvarenga Peixoto aparecem historiados no capítulo seis, “A plêiade mineira”, que se divide em duas partes: “Os líricos” e “Os épicos”. Os poetas estão analisados na primeira parte, ao lado dos árcades Cláudio Manuel da Costa e Silva Alvarenga. De início, Veríssimo contextualiza, por meio de uma abordagem sócio-histórica, a região

de Minas Gerais e o seu notório ciclo econômico do ouro, para então centrar-se em Vila Rica, local onde se fortificou “o nativismo ou nacionalismo regional” (1963:95).

De acordo com o historiador, da “plêiade mineira”, Gonzaga era o único não brasileiro do grupo, de qualquer forma, o Brasil o fez poeta. O autor nasceu na cidade do Porto, em 1744, de pai brasileiro e mãe portuguesa. Todavia, morou na colônia durante o período da adolescência, na ocasião em que a figura paterna exercia a magistratura na Bahia. Voltando com a família para Portugal, aos vinte e quatro anos, bacharelou-se em Direito na Universidade de Coimbra, recebendo, posteriormente, o título de desembargador. Em 1782, regressou à colônia para ser ouvidor de Vila Rica, capital de Minas Gerais.

Veríssimo analisa o surgimento da literatura de Gonzaga pelo ângulo biográfico/psicológico, pois sublinha que o autor começou a escrever poesias na colônia, em virtude de um forte sentimento de amor que sentiu por uma mulher. No entanto, após envolver-se na Conjuração Mineira, de 1789, o poeta teve sua existência despedaçada pelos amores contrariados e a acusação do crime de lesa-majestade. Conforme ressalta o historiador: “de sua dor fez as formosas canções que o imortalizaram, como um dos bons poetas do amor da nossa língua” (VERÍSSIMO, 1963:102).

Em decorrência da conspiração citada, Gonzaga foi desterrado para Angola¹⁷, na África, vindo a falecer em plena miséria física e moral pelos anos de 1807 a 1809. A primeira edição de suas líras, *Marília de Dirceu*, apareceu em Lisboa, na data de 1792, mesmo ano em que recebeu a condenação e o degredo. Para Veríssimo, Gonzaga foi o primeiro escritor que cantou de forma nobre e perfeita a idealização do amor na poesia brasileira. Apesar do formato classicista, é uma obra de cunho pessoal, que superou os procedimentos das escolas estéticas da época (VERÍSSIMO, 1963:102-103).

Em contrapartida, dos poetas da plêiade mineira, o historiador considera de menor qualidade estética a produção literária de Alvarenga Peixoto. Nascido no Rio de Janeiro, em 1742, de família abastada, fez seus primeiros estudos com os jesuítas, concluindo-os em Portugal. Formou-se em Direito na Universidade de Coimbra e retornou ao Brasil como ouvidor da comarca do Rio das Mortes, em Minas Gerais. Após casar-se com uma senhora mineira de família paulista,

¹⁷ Na verdade, a sentença de degredo foi alterada três dias depois para Moçambique.

Alvarenga Peixoto abdicou da profissão de magistrado e tornou-se fazendeiro e minerador, mudando depois seu título de doutor para o de coronel quando recebeu o comando da cavalaria da Campanha do Rio Verde.

Residindo em São João del Rei, visitava com frequência Vila Rica, onde foi hóspede habitual de Gonzaga, parente e colega da referida Universidade. Desses encontros, os quais participaram outros homens de letras, entre eles, Cláudio da Costa, os escritores mostravam suas composições uns aos outros e discutiam a situação político-econômica da capitania. Desse modo, originaram-se as suspeitas de uma conjuração contra a metrópole portuguesa para estimular a independência de Minas Gerais. Por conseguinte, Alvarenga Peixoto, Gonzaga e outros companheiros foram presos e transferidos algemados para as masmorras do Rio de Janeiro. Após três anos de processo, o poeta recebeu o desterro para Ambaca, na África, vindo a falecer em 1793.

De acordo com Veríssimo, em virtude de Alvarenga Peixoto ter seus bens confiscados pelas autoridades de Portugal, restaram-nos apenas vinte sonetos, duas liras, três odes incompletas, uma cantata e um canto em oitava rima. Nesse conjunto, identifica-se uma poesia de inspiração encomiástica e um sentimento, comum aos poetas do grupo, o de ufanía da terra natal. O historiador destaca as composições que se relacionam com momentos específicos e dramáticos da vida do poeta, tais como, o soneto “A saudade”, escrito depois da sentença de morte; “A lástima”, composta na masmorra da Ilha das Cobras, que recorda sua família; e o poema à rainha D. Maria I suplicando-lhe a substituição da pena de morte (VERÍSSIMO, 1963:104).

Em *A literatura no Brasil*, de Coutinho, os poetas estão inseridos no volume dois, e analisados no capítulo “O Arcadismo na poesia lírica, épica e satírica”¹⁸, parte do segundo período, “Era neoclássica”. Waltensir Dutra sublinha que Gonzaga foi o mais árcade dos poetas do século XVIII, uma vez que apresentou uma tendência acentuada para a poesia bucólica. Sua obra, *Marília de Dirceu*, depois de *Os Lusíadas*, é o poema mais lido na literatura de língua portuguesa. Das informações biográficas já delineadas por Veríssimo, Dutra acrescenta que o escritor se formou em Direito no ano de 1768, e que, no Brasil, noivou com Maria Doroteia Joaquina de Seixas, a famosa Marília de suas liras. Além disso, observa que não só o seu

¹⁸ Capítulo escrito por Waltensir Dutra.

envolvimento na Inconfidência Mineira, mas também os desentendimentos que teve com o governador Cunha de Meneses causaram sua perdição. Condenado ao desterro, o autor foi para Moçambique, onde reconstruiu sua vida e não mais escreveu poesia (DUTRA, 1986:227).

Gonzaga adotou a poética neoclássica como legítima expressão do seu sofrimento, dado que as saudades de Marília são cantadas em procedimentos arcádicos. No entanto, encontram-se também no literato o estilo típico do rococó e uma serenidade apoiada na convicção de que o bem sempre triunfa sobre o mal. Por meio da abordagem comparatista com dois outros autores árcades, Cláudio da Costa e Silva Alvarenga, o historiógrafo enfatiza que na poesia de Gonzaga não emana qualquer tipo de conflito: “tinha como clima a tranquilidade, e quando o mundo, no qual acreditava com tanta fé, desaba, e no exílio africano o homem tem de refazer sua vida, o poeta desaparece” (DUTRA, 1986:231).

Dutra analisa *Cartas chilenas* inteiramente pela perspectiva estética, e conclui a propósito da obra de Gonzaga que, “importa, em poesia, não é o que se diz, mas a forma pela qual se diz. E a forma de Dirceu é, em muitas ocasiões, realmente admirável” (1986:235). De modo oposto, o historiador avalia Alvarenga Peixoto como um poeta menor e afirma que os poemas sob seu nome não possibilitam um juízo favorável do seu talento. O melhor do escritor está na lira “Bárbara bela/do norte estrela”, destinada a D. Bárbara Heliodora, sua mulher, e no soneto “Estela e Nize” (DUTRA, 1986:239).

Em *Formação da literatura brasileira*, Gonzaga está enquadrado no capítulo três, “Apogeu da reforma”, e analisado no subcapítulo “Naturalidade e individualismo em Gonzaga”. Candido parte de uma perspectiva biográfica/psicológica de exame da literatura, para verificar até que ponto *Marília de Dirceu* é um poema de lirismo amoroso construído em torno da paixão, noivado, separação de Dirceu (Gonzaga) e Marília (Maria Seixas) ou o roteiro de uma personalidade, que é analisado a partir das referidas experiências do autor (CANDIDO, 2007:118).

Gonzaga é o único, entre os árcades, cuja vida amorosa interessa para compreensão de sua obra, visto que seus versos apresentam traços biográficos que orbitam em torno da pastora Marília, nome poético da namorada, depois, noiva do escritor. O relacionamento de ambos constitui um acaso bem-sucedido na literatura brasileira, pois o poeta tinha quarenta anos e Maria Seixas apenas dezessete. Assim

sendo, a disparidade de idade favoreceu a composição do poema, dado que “Marília aparece então realmente como noiva e esposa, desimpedida de toda a tralha mitológica, livre da idealização exaustiva com que aparece noutros poemas” (CANDIDO, 2007:122). Além disso, no poema, o personagem Dirceu é pobre e Marília rica, tal contraste contribuiu também para o drama pessoal do árcade nas liras.

Além do sentimento de amor, Candido sublinha que a escrita de Gonzaga recebeu os influxos literários da obra de Cláudio da Costa, uma vez que os dois eram amigos e compartilhavam interesse comum pela poesia. A afeição que Costa tinha pela terra mineira, foi passada em parte para o poeta luso-brasileiro, que superou as composições do amigo, trazendo para a literatura nacional um lirismo mais individual dentro do Arcadismo. O historiador termina o estudo enfatizando que

amor e poesia refinaram a personalidade de Gonzaga; sem Doroteia e sem Cláudio não teríamos sua obra. Entretanto, mais do que o cantor de Marília, ele é o cantor de si mesmo. A pieguice pastoral se esbateu nos seus versos porque, à medida que os compunha e se descobria, ia ficando cada vez menos pastor Dirceu, cada vez mais poeta Tomás Antônio Gonzaga, lançando dos jardins da Arcádia a sua forte alma sobre a posteridade (CANDIDO, 2007:130).

Na *História concisa da literatura brasileira*, os escritores estão historiados no capítulo três, “Arcádia e ilustração”, e analisados no subcapítulo “Árcades ilustrados: Gonzaga, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto”. A respeito da biografia do primeiro, Bosi acresce que antes de Gonzaga vir para o Brasil, exerceu a magistratura em Beja durante alguns anos. Na colônia, cedo teve desavenças com as autoridades locais, motivo que desencadeou tanto a escrita das *Cartas chilenas*, que eram anônimas, quanto o idílio com a adolescente Maria Doroteia Joaquina de Seixas (BOSI, 2006:71).

Nomeado desembargador da Bahia, o poeta esperava casar-se com Marília; no entanto, foi preso como conjurado e enviado à Ilha das Cobras. No desterro, em Moçambique, conseguiu um cargo administrativo alto e casou-se com Dona Juliana Mascarenhas, filha de um rico mercador de escravos. Essa informação vai de encontro a afirmativa de que o poeta tinha falecido em plena miséria registrada por Veríssimo. Além disso, Bosi opõe-se a interpretação dos historiadores anteriores,

sobretudo, a de Candido, ao assinalar que a personalidade de Gonzaga era a de um não romântico:

Assim, a figura de Marília, os amores ainda não realizados e a mágoa da separação entram apenas como 'ocasiões' no cancionero de Dirceu. Não se ordenam em um crescendo emotivo. Dispersam-se em linhas galantes em que sobreleva o mito grego, a paisagem bucólica, o vezo do epigrama (BOSI, 2006:72).

Entretanto, as *Cartas chilenas* foram escritas na intenção de satirizar o Governador Luís da Cunha de Meneses, desafeto do poeta. Nessas composições, Meneses aparece denominado de "Fanfarrão Minésio", já o autor assina as doze cartas pelo pseudônimo de "Critilo" e dirige-se ao amigo "Doroteu". A respeito de Alvarenga Peixoto, o historiador sublinha que a obra do árcade, embora exígua, apresenta traços do nativismo. O autor começou a escrever como neoclássico, porém, inclinou-se a lira laudatória, dedicando uma sincera ode à Marquês de Pombal e uma necessária a D. Maria I. Dos sonetos descobertos em 1959, identificam-se traços pré-românticos moldados pela intenção neoclássica (BOSI, 2006:75-77).

Em *De Anchieta a Euclides*, os poetas estão analisados no subcapítulo "A escola mineira", parte que compõe o capítulo dois, "O Neoclassicismo (c. 1760-1836)". Dentre os escritores do grupo mineiro, Merquior destaca que o trio Cláudio da Costa, Gonzaga e Alvarenga Peixoto teve uma convivência em Vila Rica, nos anos de 1782 a 1789, que foi interrompida pela repressão à conjuração de Tiradentes. O historiógrafo também considera modesta a produção literária de Alvarenga Peixoto; todavia, ressalta que foi o único árcade realmente envolvido com a Inconfidência (MERQUIOR, 2014:75).

Para o pesquisador, a figura central da escola mineira é o portuense-mineiro Gonzaga. Merquior reitera quase todas as informações biográficas delineadas nas histórias da literatura anteriores, apenas adiciona que o poeta sofreu oposição no relacionamento afetivo por parte da família de Doroteia (2014:71-76). A propósito da composição *Marília de Dirceu*, o historiador compartilha a mesma interpretação de Bosi quando afirma que, apesar de o Romantismo considerar essa obra como protótipo da poesia sentimental e do mito do amante infeliz, a lírica amorosa de Dirceu se mostra absolutamente distinta do passionalismo romântico:

O *páthos* romântico não deve ser confundido com Romantismo no estilo; basta atentar no vocabulário seletivo, no controle clássico da linguagem da imagem e ritmo, para reconhecer que a pintura de gonzaguiana das emoções mais fortes não visa a desordem da confissão romântica, rendida ao atropelo dos sentimentos e sensações (MERQUIOR, 2014:80).

Em *A literatura brasileira*, os autores aparecem historiados no volume I, na “Parte I: As fundações: O 1º período ou o período colonial”, e examinados no subcapítulo “A poesia arcádica – I – Os líricos: Cláudio Manuel da Costa, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, Tomás Antônio Gonzaga, Inácio José de Alvarenga Peixoto”. Conforme Castello, do que restou da produção do último, é insuficiente para uma avaliação, mas sabe-se que o poeta não ultrapassou o denominador comum da época (2004:118).

Por sua vez, Gonzaga realizou uma obra distinta da lírica do período, uma vez que as qualidades poéticas se originam das circunstâncias autobiográficas que a envolveram. O poema, escrito em Ouro Preto, no convívio com Maria Doroteia, e na prisão do Rio de Janeiro, comporta três fases do processo amoroso entre autor e amada: 1) a apresentação da musa, que causa o deslumbramento no poeta; 2) o amor correspondido e a preparação psicológica para o relacionamento dos amantes, visando ao matrimônio; e, 3) finalmente, a separação dos amantes pelo intento de libertar a pátria, o que levou o poeta à condenação e ao desterro, prejudicando sua vida pessoal (CASTELLO, 2004:119).

A historiografia literária nacional configura Tomás Gonzaga como luso-brasileiro, jurista, retórico, poeta, romântico, árcade e conspirador da rebelião mineira. Os historiadores divergem em relação à obra bucólica *Marília de Dirceu*, de 1792, já que apresentam pelo menos duas propostas interpretativas. De um lado, há os que a analisam pelo ângulo biográfico/psicológico, considerando o autor romântico: Veríssimo, Dutra, Candido e Castello; por outro, existem aqueles que a estudam pela vertente estética do Arcadismo, desconsiderando, portanto, as circunstâncias da vida do poeta: Bosi e Merquior. De qualquer forma, Gonzaga é o primeiro escritor a cantar de forma sublime a idealização do amor na poesia brasileira, adotando a poética neoclássica como legítima expressão do seu sofrimento. A sua escrita foi influenciada pela obra de Cláudio Manuel da Costa, amigo e mestre do poeta, que lhe transferiu a afeição pela região mineira.

Por seu turno, também do grupo mineiro, Alvarenga Peixoto é representado nas histórias da literatura brasileira, primeiro, como juiz e ouvidor, depois, agricultor, minerador, poeta e conjurado da revolta citada; além disso, primo e amigo de Gonzaga. Ambos os escritores foram colegas na Universidade de Coimbra e estiveram envolvidos na Inconfidência Mineira, bem como sofreram igualmente a pena de degredo para a África. Avaliado como um árcade de menor qualidade estética, nota-se em sua poesia a inspiração encomiástica e o sentimento, comum aos poetas do grupo, de valorização da terra natal. Os historiógrafos destacam os poemas “A saudade”, “A lástima”, “Bárbara bela/do norte estrela”, “Estela e Nize” e a ode à Marquês de Pombal e a composição à rainha D. Maria I suplicando-lhe a permuta da pena de morte.

2.1.3.1 *A barca dos amantes, A mais bela noiva de Vila Rica e A dança da serpente*

A desventura do relacionamento amoroso entre Tomás Gonzaga e Maria Doroteia tornou-se objeto de muitas versões ficcionais na história da literatura brasileira, cujo início se deu pelas mãos do próprio amante com a lira *Marília de Dirceu*. Além disso, a fama do escritor transcendeu o âmbito exclusivamente literário, uma vez que o poeta se envolveu também em uma das mais importantes revoltas do período colonial, a Conjuração Mineira, de 1789. Desse modo, dentre os escritores canônicos analisados nesta tese, Gonzaga sobressai-se por agregar duas peculiaridades distintas a sua personalidade, visto que, de um lado, representa a ascensão lírica do Arcadismo nacional; por outro, participou da referida rebelião burguesa, sendo, posteriormente, reconhecido como herói nacional. Portanto, a história de vida do árcade, por si só, oferece elementos multidimensionais para configurá-lo como protagonista excêntrico de narrativas históricas.

Tratando-se apenas de publicações do gênero romanesco, o poeta aparece, na condição de personagem, no primeiro romance histórico a ficcionalizar os escritores do cânone nacional, *Gonzaga ou A conjuração de Tiradentes* (1848), escrito por Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa. Nessa ficção, aos moldes do Romantismo, segundo Antonio Candido, o poeta está caracterizado como um dos casos de “gênio infeliz” (2007:449). No século XX, o árcade é mimetizado em duas

narrativas juvenis: *A ladeira da saudade* (1983), de José Ganymédes; e *Dirceu e Marília* (1999), de Nelson Cruz. Do mesmo modo, está igualmente presente nos romances históricos, pós-década de 1970, analisados a seguir, *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto; *A dança da serpente*, de Sebastião Martins; e *A mais bela noiva de Vila Rica*, de Josué Montello.

A ficção histórica *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto¹⁹, publicada pela editora Lê, em 1990, mas escrita em 1989, período em que se comemorava o bicentenário da Inconfidência Mineira²⁰, ficcionaliza a trajetória existencial de alguns escritores do Arcadismo brasileiro, em especial Tomás Gonzaga. Conforme está posto no subtítulo, a narrativa centra-se no “drama da lendária paixão entre Marília e Dirceu”. Nesse processo, a obra apresenta, também na intriga, personalidades históricas da conjuração de Vila Rica, movimento que se desenvolveu durante a década de 1780, na capitania de Minas Gerais.

O romance organiza-se em torno de quatro capítulos: 1) “O homem que trazia do mar”, 2) “Livro das figurações”, 3) “Os deuses disfarçados” e 4) “Mar de mármore”, epílogo da ficção. Porém, antes, têm-se ainda a introdução “Órfãos do mar” e o texto “A lenda da barca dos amantes”. Os capítulos citados são subdivididos em partes menores, de dimensões curtas, as quais conferem um ritmo rápido de leitura da obra. O segundo capítulo, composto de doze subcapítulos, é o mais extenso do romance; e o terceiro, se difere dos outros por apresentar subtítulos que se relacionam com o conteúdo narrado na trama: “África”, “Magnor”, “Serpentes e ruminantes”, “Baú de remorsos”, “Névoa” e “Exílio”.

No texto introdutório, “Órfãos do mar”, Barreto registra que não pretende escrever uma biografia histórica de Tomás e Doroteia, pois, além de haver vasto material acadêmico sobre o assunto, tal relacionamento não constitui fato novo na história da literatura; vide, por exemplo, a inspiração de Petrarca, Laura; ou a de Dante, Beatriz. Na sequência, o autor confere um resumo do enredo para o leitor ao sublinhar que a história de Dirceu e Marília pode ser sintetizada em poucas palavras: “uma donzela de rara beleza que teve a desdita de ser amada e decantada por um

¹⁹ Antônio de Pádua Barreto Carvalho (1956-), escritor e jornalista.

²⁰ Na década de 1980, em virtude do *boom* do novo romance histórico brasileiro, desencadeado, sobretudo, pelas obras *Em liberdade*, de Silviano Santiago, e *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, a Editora Lê lançou uma coleção de livros para fortalecer as raízes culturais do Brasil, denominada de “Romances da História”, cujo objetivo era apresentar um panorama da História nacional. As primeiras obras publicadas são dedicadas à Conjuração Mineira.

poeta infortunado, que lhe conquistara o coração e estava prestes a desposá-la quando foi preso e condenado a degredo por suposto delito de inconfidência” (BARRETO, 1990:10-11).

Feita as ressalvas, o narrador aponta que a sua ficção tem por intenção mostrar para o público “uma colcha de retalhos romanceada”, tecida por “delírios, traições, sonhos, solidão e drama”, não só da lendária paixão entre Marília e Dirceu, mas também dos fatos e das personagens que viveram em Vila Rica nos séculos XVIII e XIX. Assim sendo, Barreto apresenta as referências bibliográficas históricas que fazem parte do romance pelo emprego da intertextualidade, em especial, o livro apócrifo *Confidências de um Inconfidente*, ditado pelo espírito do próprio Gonzaga à parapsicóloga Dra. Marilusa Moreira Vasconcellos. Entretanto, o autor adverte que nem sempre seguiu “à risca os fatos históricos comprovados”, justamente para que a trama fluísse “com naturalidade e clareza, sem emaranhados de fatos, nomes e datas” (BARRETO, 1990:12).

Nesse ensaio, aos moldes de guia de leitura, Barreto discute o seu fazer literário, o método para a escrita do “painel fictício da realidade histórica” ou da “história ficcional da realidade”. Do mesmo modo, exhibe, para o leitor, o objetivo, o procedimento intertextual, a intriga e o cronotopo de ação da ficção histórica que, como se verifica, apropria-se de determinadas tendências pós-modernas da metaficção historiográfica. Segundo o autor, não há uma diferença significativa entre romance e biografia, visto que ambos são construções discursivas. Por fim, destaca o caráter perene da perspectiva biográfica de exame da literatura:

Sainte-Beuve propagandeou uma tese de grande sucesso, de acordo com a qual a vida de um artista era a chave para a compreensão de sua obra: Sainte-Beuve era filho legítimo de sua época. Depois, já o mundo bem transformado, Marcel Proust se insurgiu contra as teses de Sainte-Beuve, mas o sucesso foi menor. Tão menor que até hoje se escrevem laudas e laudas sobre o drama interior dos artistas, como se os autores tivessem nas mãos a decifração do enigma. É claro, Freud e a sociedade psicologizada não nos ajudaram a sacudir do corpo os resquícios que nos ficaram do século passado. E o resultado é que, ainda hoje, há quem busque ler sobre os gênios da arte (em geral) para entender a arte (BARRETO, 1990:13-14).

O título do livro refere-se, evidentemente, à lenda da barca dos amantes, que é o texto posterior à entrada da obra. A referida fábula nórdica conta que quando duas pessoas se amam, devem guardar na “barca dos amantes” seus sonhos.

Quando o amor se for, precisam lançar a nau no mar, para que os deuses da água se encarreguem de transportar os sonhos que um não revelou ao outro. No romance, Tomás entrega à amada uma pequena nau gravada pelo nome ALMÍRIA, que é um anagrama de Marília, dado que o sonho do poeta era se casar e viver com sua noiva, que guarda a nau citada no chafariz de sua casa.

No desenvolvimento da intriga, o narrador agrega mitologia nórdica e grega na composição discursiva, uma vez que a personagem Djanira, escrava, governanta e amante do protagonista, é também um anagrama de Ariadnj, filha do rei Minos de Creta, que se apaixonou por Teseu, entregando-lhe o novelo e a espada para vencer o Minotauro no labirinto. Em analogia com o mito, Gonzaga igualmente não fica com sua escrava, alcunhada de Deja, apenas a usa para aliviar suas necessidades sexuais. Outra referência à mitologia grega aparece na ocasião em que os conjurados estão sendo transferidos para a África, pois, no barco, sofrem alucinações, imaginam sereias cantando de forma sedutora para eles se jogarem no mar. Adiante, surge o monstro Cila, querendo devorá-los com suas seis cabeças, depois, o deus dos mares Poseidon, entre outras passagens e personagens da mitologia helênica.

A obra não apresenta o enredo na ordem cronológica da ação, uma vez que se inicia no dia 22 de maio de 1789, *in medias res*, momento em que Tomás está no Rio de Janeiro prestes a embarcar com sete prisioneiros na fragata “Nossa Senhora da Conceição Princesa de Portugal”, que se destina à África, desterro dos conspiradores. Os capítulos e subcapítulos oscilam o foco e a voz narrativa entre três narradores distintos. No primeiro capítulo, “O homem que trazia do mar”, há um narrador onisciente intruso na terceira pessoa, que se concentra em apresentar o protagonista do romance, Gonzaga. No segundo, “Livro das figurações”, alterna-se o ponto de vista entre Dirceu e Marília, ambos na primeira pessoa do discurso, que narram como se conheceram e se apaixonaram em Vila Rica, nos anos da Inconfidência Mineira.

Já na terceira parte, “Os deuses disfarçados”, têm trechos em terceira e primeira pessoa, novamente pela voz dos referidos apaixonados. O protagonista está a caminho da África, padecendo de delírios e alucinações, e Marília lamenta a desventura da conjuração e a condenação imposta ao noivo. No último capítulo, o menor da obra, “Mar de mármore”, sucede uma elipse de vários anos, e Marília, já

no século XIX, narra o próprio degredo, isto é, de ter sido condenada a viver sem seu amor, Dirceu; enquanto isso, Vila Rica recebe as tropas de Dom Pedro I, que estão comemorando a Independência política do Brasil, tão anteriormente sonhada pelos árcades.

A história se desenvolve a partir de uma série de *flashbacks*, em que o protagonista rememora sua vida desde o momento em que aportou aos setes anos na Bahia, até a chegada em Moçambique. Nesse percurso, verifica-se que predomina o modo de narrar sumário em detrimento da cena dialógica. Observa-se que as recordações de Tomás funcionam na narrativa como um recurso teleológico, de modo que determinadas circunstâncias contadas relacionam-se com os fatos históricos biográficos de o poeta ter se envolvido na Inconfidência Mineira e de ser condenado ao desterro para a África, como pode ser visto no seguinte segmento: “conseguiu lembrar-se apenas do dia em que embarcara para Coimbra, com o intuito de aprender Direito e estudar leis; as mesmas que acabariam por condená-lo à pena infame de degredo” (BARRETO, 1990:22).

No romance, desde a juventude, quando residiu na Bahia, Gonzaga é configurado como um personagem que, do ponto de vista ideológico, identifica-se com a colônia brasileira: “entre negros e mulatos, comerciantes e governadores, tios e primos, começara a compreender e amar aquela terra cheia de sobressaltos” (BARRETO, 1990:22). Em Portugal, o jovem defendia o Brasil em discussões exaltadas e, por vezes, abandonava as rodas para não ter que brigar fisicamente com algum compatriota. Em consonância com o poeta, o narrador também apresenta um discurso político emancipatório ao interpretar que o terremoto na Semana Santa, de 1755, em Lisboa, foi um castigo de Deus para os portugueses, considerados desumanos no comando do Novo Mundo (BARRETO, 1990:27).

Na universidade de Coimbra, o protagonista conhece Alvarenga Peixoto, configurado como personagem secundário, de mesma idade, a quem chama de “primo” por ser ótimo versejador, sempre alegre, beberrão e popular entre as mulheres. Nesse aspecto, o romance diverge da historiografia literária nacional, que considera Peixoto primo familiar legítimo de Gonzaga. De qualquer modo, “os dois, mais do que outros, eram dados às musas. Escreviam com um arcadismo puro, mas não menos popular” (BARRETO, 1990:27). Na universidade, o árcade ambicionava ser professor de Direito, de modo que foi orientado nas leituras dos cânones da

profissão pela figura histórica de Marquês de Pombal, amigo de seu pai. Todavia, Tomás não conseguiu a cátedra de docente, e nos momentos de solidão e raiva, a poesia surgia-lhe como desabafo. O narrador ressalta que “ao final de algumas linhas, acabava sempre cantando as belezas das lindas raparigas da corte” (BARRETO, 1990:29).

Em virtude de a matéria narrada ser de extração histórica e passar-se, sobretudo, na década de 1780, período em que se desenvolveu o episódio histórico da Inconfidência Mineira, o romance delineia determinadas causas que motivaram tal tentativa de emancipação política. Isso se verifica no momento em que Gonzaga está se dirigindo para a capitania de Minas Gerais e, pelo caminho, encontra um padre, que, nas paradas da viagem, traduz trechos de obras iluministas, tais como, o *Espírito das leis*, de Montesquieu; o *Contrato social*, de Rousseau; as *Obras*, de Voltaire; e a *Enciclopédia*; todas fascinam o poeta. Sabe-se que esses livros difundiram os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade na América que, por conseguinte, incentivaram a autonomia política das colônias diante do domínio das metrópoles europeias.

Em Vila Rica, o protagonista conhece outro futuro inconfidente, que se torna seu amigo e mentor, Cláudio Manuel da Costa, personagem secundário da trama, caracterizado como famoso não só na “Academia dos Renascidos”, em Lisboa, mas também na Corte, pelos seus “sonetos perfeitos” (BARRETO, 1990:45). A seguir, Tomás observa Maria Doroteia de Seixas, primeiro, fitando-a na Igreja da cidade, depois, no chafariz em frente à casa dos tios da moça e, posteriormente, a convida para os saraus que ocorrem na casa de Alvarenga Peixoto e sua esposa, Bárbara Heliadora, em São João del Rei.

Na trama romanesca, a relação afetiva entre Dirceu e Marília não sofre nenhuma oposição por parte da família da donzela, aspecto que diverge da observação feita por Merquior, em *De Anchieta a Euclides*, a propósito desse tópico na vida do poeta. Nos encontros entre os dois amantes, a narrativa estabelece o surgimento do poema *Marília de Dirceu* pela voz feminina da personagem:

Mas agora o que me roía na alma é que eu não podia mais fugir de seus feitiços, e nem ao menos de mim mesma: me chamava de “Marília” e a ele “Dirceu”, em liras repetidas por todas as bocas indiscretas de Vila Rica. E mais de uma vez ele as passara às

minhas mãos, quando eu ia com o cântaro ao chafariz (BARRETO, 1990:50).

No entanto, de modo oposto ao que vimos nas ficções históricas analisadas anteriormente, em *A barca dos amantes*, quase não há citações das obras poéticas dos escritores ficcionalizados na estrutura discursiva do romance. De Gonzaga, a narrativa menciona apenas as Liras III, IV e XIX, de *Marília de Dirceu*. As célebres *Cartas chilenas* são brevemente aludidas, mas não citadas, em uma das visitas que o protagonista faz a Cláudio. As referidas sátiras, assinadas pelo pseudônimo de “Critilo”, criticam o governador Luís da Cunha de Meneses, alcunhado nelas de “Fanfarrão Minésio” (BARRETO, 1990:63). Constata-se que, tanto de Cláudio da Costa como do “primo” Alvarenga Peixoto, não há nenhuma citação e/ou referência de suas produções líricas no romance.

Na narrativa, a mimesis de Tomás é construída a partir das seguintes características físicas: pele clara, belo, cabelos loiros compridos, usava uma “bengala com castão de ouro e cartola, fraque azul-celeste bordado com fios de prata, e sapatos ornados por fivelas de ouro e topázio” (BARRETO, 1990:76). E, no percurso da intriga, chama a atenção o comportamento libertino e devasso do protagonista, que, de certo modo, destoa da concepção romântica comumente lhe atribuída. Em *A barca dos amantes*, apesar do tom romântico, que está presente na maior parte da narração, o poeta é concebido como personagem lascivo que, em muitas ocasiões, busca as mulheres tão-somente para satisfazer-se sexualmente.

Na cidade de Beja, o escritor tem um caso com uma jovem, Maria Emerenciana, a qual lhe dá um filho. No Brasil, tem uma filha, Dalva, fruto de suas traições com a escrava Djanira e, em Vila do Príncipe, nasce ainda outro menino, cujo nome da mãe não é mencionado. Conclui-se que o título de doutor e o *status* de nobre na sociedade colonial da época, aliados à capacidade lírica do poeta, seduz uma série de personagens secundárias femininas no percurso da trama: D. Abigail, Laura Valentina e a própria Marília, sua principal musa inspiradora. Contudo, em alguns momentos, o personagem lastima e teme as consequências desse comportamento libidinoso:

No entanto, não conseguia refrear meus instintos e desejos. Deixei-me arrastar de paixão por Deja e também por uma jovem da Vila do Príncipe, onde morava meu primo Joaquim Antônio Gonzaga –

companheiro dos últimos anos de Coimbra –, dado como eu às tertúlias e grandes festas da Corte.

[...]

Por hora, eu torcia apenas para que minha noiva nada viesse a saber dessas ligações amorosas com outras mulheres. Também temia, às vezes, que Marília pudesse vir a cometer um ato impensado, extremo: como dar cabo de sua própria vida, caso soubesse, com certeza, que eu a traía.

E durante alguns meses me entreguei à bebida, para extravasar a raiva e o remorso que sentia de mim mesmo, até o último delírio... (BARRETO, 1990:80-81).

De maneira análoga ao que Ana Miranda fez na escrita de *Boca do Inferno*, mas não com a mesma intensidade, nem com a mesma qualidade estética, a linguagem literária do romance, em algumas passagens, alude às características estéticas do Arcadismo, que são inseridas de forma orgânica ao conteúdo narrado. A título de exemplo, o bucolismo aparece na parte em que Gonzaga recebe de Abigail um bilhete dizendo para ambos se encontrarem nos jardins do palácio (BARRETO, 1990:37). Em outra ocasião, por meio da voz do protagonista, as qualidades físicas de Marília se relacionam com a paisagem: “ainda bem que você veio, senhorita Doroteia. Agora a natureza se completa de beleza cheia” (BARRETO, 1990:52). Como vimos antes, há também a presença da mitologia nórdica e grega, correlacionadas com a intriga central. Além disso, verifica-se o uso recorrente do gênero epistolar, que serve à narrativa para expressar a intimidade psicológica e emocional das personagens Dirceu e Marília.

Portanto, a ficção histórica *A barca dos amantes* configura Tomás Antônio Gonzaga como jurista, doutor, letrado, poeta, árcade, sonhador, nacionalista, conspirador da rebelião mineira, sedutor, desejado, vaidoso, infiel e fútil. Os oito primeiros atributos sociais e ideológicos do autor não apresentam nenhuma alteração do que está delineado na historiografia literária nacional. Porém, as últimas cinco peculiaridades acrescentadas pelo romancista inovam por transformar o árcade em um personagem complexo e multidimensional, mais humano, por consequência, menos idealizado e romântico.

Constata-se que o romance se apropria mais da abordagem estética do Arcadismo registrada pelos historiadores Bosi e Merquior, para apresentar a origem de *Marília de Dirceu* e das *Cartas chilenas*. Do mesmo modo, reitera as principais informações consolidadas nas outras histórias da literatura brasileira que analisam Gonzaga. Por sua vez, os árcades Inácio de Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da

Costa são concebidos como personagens secundários na intriga histórica, sendo pouco desenvolvidos. Nessa recriação ficcional, ambos os árcades não apresentam nenhuma alteração da representação que está assentada na historiografia literária nacional.

O relacionamento trágico entre Tomás e Doroteia reaparece novamente ficcionalizado no romance histórico *A mais bela noiva de Vila Rica*, de Josué Montello²¹, publicado em 2001. No entanto, nessa ficção, Marília assume a condição de protagonista da intriga, juntamente com o árcade Dirceu. A narrativa estrutura-se em duas partes: 1) “A mais bela noiva de Vila Rica” e 2) “Reencontro da Marília”. Antes, há um texto introdutório, “Como conheci Marília”. A primeira parte compõe-se de vinte e oito capítulos concisos; a segunda, apenas de cinco, igualmente não extensos, os quais não ultrapassam seis páginas, de modo que proporcionam um ritmo ágil de leitura da obra. Ao término da trama, Montello apresenta para o leitor, no apêndice “Antologia de Marília”, determinadas líras a respeito da personagem feminina, extraídas de *Marília de Dirceu*.

Antes das partes citadas, há uma dedicatória aos amigos mineiros do autor, em especial, ao ex-presidente Juscelino Kubitschek, e ainda três epígrafes. A primeira, procedente de *A Relíquia*, de Eça de Queirós; a segunda, da peça *Leonor Mendonça*, de Gonçalves Dias. Ambas abordam a questão da subjetividade da verdade no discurso da História e da ficção. Por sua vez, a terceira, são duas estrofes da lira XXII de *Marília de Dirceu*, as quais sublinham que somente os versos e a História podem guardar na memória da humanidade a beleza e o amor das mulheres dos poetas, tais como, Laura, de Petrarca; Clorinda, de Tasso; e, com efeito, Doroteia, de Gonzaga.

Na introdução “Como conheci Marília”, Montello registra que descobriu a referida personagem no período da adolescência, quando ainda era estudante, por meio da leitura que seu mestre Antônio Lopes da Cunha fazia dos versos do árcade em uma praça maranhense. Desse modo, o escritor assinala que Marília sempre permaneceu em suas recordações, “como se ainda vivesse, com sua beleza e sua resignação, desde que Tomás Antônio Gonzaga, em 1792, a celebrou como poeta, para lhe dar a eternidade merecida” (MONTELLO, 2001:15). Além disso, nesse

²¹ Josué de Sousa Montello (1917-2006), escritor, jornalista, professor e teatrólogo.

texto, o autor apresenta para o leitor a conjuntura sócio-histórica em que se desenvolveu a Inconfidência Mineira na então capitania de Minas Gerais.

O pacto ficcional da narrativa histórica inicia-se na parte “A mais bela noiva de Vila Rica”, cuja ação se passa entre os anos de 1783 e 1792. A história organiza-se em ordem linear e cronológica, e o narrador apresenta-se no modo onisciente intruso na terceira pessoa. O discurso dele predomina perante as demais vozes das personagens, aspecto que caracteriza o romance como monológico. Assim sendo, prepondera a estratégia narrativa do sumário, em detrimento da cena dialógica. Na trama, o capitão Baltazar Mayrink, em virtude da morte de sua mulher, casa-se novamente e muda-se para uma fazenda longínqua de Vila Rica. Na cidade, permanece sua filha, ainda adolescente, Maria Doroteia Joaquina de Seixas, que vive na Casa Grande, antiga residência da família, junto com dois irmãos, alguns tios, criados e escravos. Conforme o narrador, a casa era famosa na época por hospedar os viajantes e recém-chegados em Vila Rica, tanto que, nessas acolhidas, não lhes faltavam saraus, festas e declamações literárias.

No discurso da narrativa, a protagonista Doroteia é caracterizada como a mulher mais bela da região, sendo cortejada constantemente pelos homens da cidade. Entretanto, ela tinha apenas dezesseis anos, mas socialmente dava a impressão de ter dezoito. No ambiente doméstico, a jovem possuía uma biblioteca própria e gostava de deleitar-se em boas leituras. Tinha também duas amigas de criação que viviam na Casa Grande, Maria Emília e Maria do Rosário. Doroteia só pensava em casar-se quando fosse mais velha, pois, antes, “queria ser dona de si mesma, com seus gostos e suas vontades”. Sonhava viajar, ir ao Norte e ao Sul, e ter como remate uma temporada em Lisboa (MONTELLO, 2001:45).

Tomás não aparece nos primeiros capítulos do romance, visto que a metrópole portuguesa ainda não o havia transferido para a colônia. No entanto, os árcades Cláudio da Costa e Alvarenga Peixoto, ambos personagens secundários na intriga, são introduzidos no início pela seguinte passagem:

O dr. Cláudio Manuel da Costa, sempre que seu velho amigo Alvarenga Peixoto reaparecia em Vila Rica, trazido pela saudade do companheiro de Coimbra, levava-o aos pontos altos da cidade, e ali ficavam os dois, noite adentro, repassando versos da juventude, e a verdade é que nada se comparava às emoções de velhas lembranças assim evocadas (MONTELLO, 2001:26).

No desenvolvimento da narrativa, a tia e dinda de Doroteia, a “velha Genoveva”, em uma de suas visitas a Cláudio, descobre que foi designado um novo ouvidor para Vila Rica, com “fama de homem culto e de ser bom poeta” (MONTELLO, 2001:28). Desse modo, inicia-se o processo de caracterização da personalidade de Gonzaga, que se dá, primeiramente, pelas vozes de outros personagens. Por esta razão, Genoveva começa a acreditar que ele possa ser o marido ideal para Doroteia, sobretudo, por ser solteiro e magistrado, apesar de ter mais de o dobro da idade da moça. Vindo de Portugal, o árcade inicialmente instalou-se por algumas semanas no Rio de Janeiro; por consequência, a narrativa passa a ser conduzida em torno da expectativa de sua chegada em Vila Rica. Nessa conjuntura, o narrador delinea as características físicas e sociais de Gonzaga:

O importante é que ali já se sabia, de fonte limpa, e por alguns de seus companheiros de viagem, que o dr. Gonzaga tinha seu modo pessoal de trajar-se, assim como usava os cabelos compridos, a lhe caírem para os ombros, além das unhas brunidas, os casacos bordados, os sapatos reluzentes, muito fino, muito educado, gostando de conversar, de sorrir e de recitar (MONTELLO, 2001:39).

Ao chegar na cidade, o árcade destaca-se no meio social local, primeiro, por não aparentar ter a idade de quarenta anos que o tempo lhe atribuía; segundo, ao popularizar-se, todos em Vila Rica o reconheceram como admirável orador e poeta, visto sempre com livros ao alcance das mãos. Em um diálogo entre Genoveva e Doroteia, a primeira afirma para a segunda: “não parece ter mais de trinta anos. Vinte e oito no máximo” (MONTELLO, 2001:54). Portanto, diferente do que vimos no romance anterior, *A barca dos amantes*, constata-se que, ao longo das páginas de *A mais bela noiva de Vila Rica*, a ficcionalização de Tomás constrói-se em torno de atributos exclusivamente positivos:

Os fios de cabelos brancos que lhe riscavam a cabeça erguida, bem como o modo de caminhar, de sorrir, de rir, de apoiar-se no braço do dr. Cláudio, de alongar a mão esguia para mostrar um mirante, uma torre, uma fachada, tudo contribuía para torná-lo mais identificado, à medida que Vila Rica o conhecia. E como o iam convidando para lhe dar a merecida atenção, já se ia atenuando a estranheza da cidade aos seus modos, aos seus trajes, às suas expansões, enquanto crescia em seu redor o aplauso espontâneo por seus atos, à frente da Ouvidoria, quer pela atitude com que sabia julgar, quer pela coerência de suas decisões. E daí, com rapidez, o respeito o cercou em toda a Vila Rica (MONTELLO, 2001:61).

Além disso, o poeta imediatamente identifica-se com o ambiente de Vila Rica, especialmente pelos passeios que faz com o amigo Cláudio, que o conduz como acompanhante para conhecer as igrejas, os monumentos, as ruas, os becos, as casas; enfim, as obras de arte da cidade. Nesse sentido, constata-se que Montello insere de maneira orgânica na intriga a afirmativa de Candido em *Formação da literatura brasileira*, qual seja, de que Cláudio transferiu para Gonzaga a afeição que ele tinha da região mineira, ao ponto de o luso enunciar que gostaria de ter nascido em Vila Rica, uma vez que “tudo, ali, daria a impressão de que havia sido disposto para ser admirado, quer nos seus elementos, quer no seu conjunto” (MONTELLO, 2001:60).

Do mesmo modo, verifica-se que o romance histórico de Montello segue inteiramente as três fases do processo amoroso entre autor e amada, delineadas por Castello em *A literatura brasileira*: 1) a apresentação da musa, que causa o deslumbramento no poeta; 2) o amor correspondido e a preparação psicológica para o relacionamento dos amantes, visando ao matrimônio; e, 3) finalmente, a separação dos amantes pelo intento de libertar a pátria, o que levou o poeta à condenação e ao desterro, prejudicando sua vida pessoal (2004:119).

De início, ao observar Tomás pela primeira vez na matriz Nossa Senhora do Pilar, Doroteia não se interessa emocionalmente pelo novo ouvitor, apenas examina sua singularidade, representada pelos cabelos compridos e trajes portugueses, que eram amplamente comentados em Vila Rica. No entanto, após o árcade lhe enviar um pacote com seus poemas, “escritos com as novas emoções da vida vivida”, a moça ao lê-los, não só se apaixona pelo pastor “Dirceu”, mas também se reconhece nas composições como sendo a musa “Marília”:

Reclinada na cama, com a cabeça alteada por dois travesseiros, e sempre ouvindo as vozes dos operários, Maria Doroteia abriu mais o pacote, entre curiosa e prevenida, e logo se interessou vivamente pelos versos, a ponto de erguer o busto, buscando a claridade da janela ao lado do espelho, enquanto lhe aflorava à consciência de que fora ela – mais ninguém – que inspirava aqueles versos. De início sorriu: depois, sentiu que seus olhos se umedeciam, enquanto lhe vinha a certeza de que era ela que estava nos versos do poema (MONTELLO, 2001:70).

Dessa forma a narrativa estabelece a origem do poema *Marília de Dirceu*, que, a partir desse momento, passa a ser largamente citado nos capítulos seguintes. Assim sendo, constata-se na estrutura intertextual do romance excertos das líras I, II, III, VI, XIV, XXII, da primeira parte; e as líras V, XV, XIX, XX, XXIII, XXXVI, XXXVII, da segunda parte da composição de Gonzaga. Portanto, esse é outro aspecto literário que se diferencia do romance anterior que, como vimos, quase não emprega o recurso da intertextualidade. Em contrapartida, da mesma forma que ocorre na obra de Barreto, as conhecidas *Cartas chilenas*, no romance de Montello, são também apenas mencionadas, porém, não citadas. Elas aparecem na ocasião em que o pai de Doroteia está visitando a fazenda para homenagear o novo ouvidor, Gonzaga, e descobre que ele e Cláudio são os autores dos versos satíricos que criticam os excessos e os absurdos do governador da capitania (MONTELLO, 2001:50). Além disso, não há nenhuma citação das obras de Cláudio e Alvarenga Peixoto; mas o narrador apresenta algumas informações a respeito do período do Arcadismo no Brasil na seguinte passagem:

Na véspera, pela velha Genoveva, a Maria Doroteia viera saber que o dr. Gonzaga, juntamente com seu amigo dr. Cláudio, havia criado em Vila Rica uma associação de homens de letras, à que deram o nome de Arcádia Ultramarina, tendo por modelo a Arcádia Lusitana, de Lisboa. Cada poeta, cada prosador, nessa instituição, teria um nome, que ele próprio escolheria. Nela, o dr. Cláudio passou a ser Glauceste Satúrnio, enquanto Gonzaga passou a ser Dirceu (MONTELLO, 2001:86).

Na trama, os poemas fazem com que Doroteia se apaixone por Tomás e, tal como ocorre na ficção antecedente, a relação afetiva entre o poeta e Marília não sofre nenhuma oposição por parte da família da jovem. Logo, Genoveva já marca o tão ambicionado matrimônio dos referidos amantes. Em paralelo, a figura histórica do governador Visconde de Barbacena lança em Vila Rica a derrama para cobrar ao povo o pagamento dos impostos do ouro em atraso. Desse modo, os intelectuais discutem a situação econômica da capitania e a possível emancipação da colônia em várias reuniões, dentre as quais, destacam-se as realizadas por Gonzaga, Cláudio e outros.

Nomeado para assumir o cargo de desembargador na Bahia, o árcade precisa antecipar seu casamento com Marília; porém, Joaquim Silvério dos Reis

denuncia o movimento da Inconfidência ao Visconde, afirmando que Tomás era o escolhido para decapitar o governador na rebelião. Nesse contexto, a personalidade referencial de Tiradentes aparece no subsequente fragmento:

Agora, sim, já Barbacena se julgaria senhor da situação. Saberá como agir e dominar a insurreição iminente, enquanto o Tiradentes, feliz, radiante, continuava a caminhar tranquilamente por cidades, fazendas e povoados, com a plena convicção de que o mundo em breve seria outro: mais justo, mais unido, mais humano, abrindo caminho ao seu própria progresso. A derrama, já anunciada por Barbacena, parecia hesitar quanto às cobranças extorsivas, sem que o povo soubesse como pagar a conta real com as minas de outro exauridas (MONTELLO, 2001:109).

No clímax do romance, o poeta é preso por ser considerado participante da conspiração, e transferido para Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro. Doroteia fica desesperada ao saber da prisão de Gonzaga, mas não há saída, nem solução. O árcade é degredado para Moçambique, e nunca mais vê sua amada. Na segunda parte da obra, “Reencontro da Marília”, passam-se alguns anos, e a musa fica sabendo que ele se casou novamente com uma moça africana, tendo uma filha. Por fim, após outra elipse, Doroteia, já perto dos cinquenta anos, recebe do poeta pelo correio uma edição de *Marília de Dirceu*, de 1792. Na ocasião, ela, agora de “cabeça branca”, voltou a ser Marília, e “reabria o livro, para reler o que saberia de cor, com as novas saudades que sempre a fariam feliz” (MONTELLO, 2001:207).

Portanto, em *A mais bela noiva de Vila Rica*, Josué Montello concebe a fatídica história de amor entre Dirceu e Marília de forma mais romântica e idealista que a ficção histórica antecedente, *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto. Constata-se que a referida idealização de Montello relaciona-se com as características estéticas do Arcadismo no Brasil, dado que esse movimento idealizou também pastores, pastoras e a natureza no espaço físico de Vila Rica. Na composição da intriga, o personagem Tomás Gonzaga é representado como jurista, doutor, letrado, poeta, árcade, nacionalista, conspirador da rebelião mineira, romântico, corajoso e fiel à Maria Doroteia. Assim sendo, tal mimesis reitera a representação delineada pela historiografia literária brasileira. De forma análoga a obra de Barreto, a narrativa em exame apropria-se da abordagem biográfica/psicológica de estudo da literatura, apresentada pelos historiadores

Veríssimo, Dutra, Candido e Castello, para traçar a gênese de *Marília de Dirceu* e *Cartas chilenas*.

Tratando-se ainda dos autores do Arcadismo brasileiro, em 1990, Sebastião Martins publicou *A dança da serpente*, romance histórico que ficcionaliza o escritor Inácio José de Alvarenga Peixoto no período da Conjuração Mineira e no degredo africano. Da mesma forma que *A barca dos amantes*, de Barreto, a obra em questão integra o conjunto de narrativas da Editora Lê, que tinha o objetivo de construir um painel da História do Brasil, por meio de ficções históricas que abordam episódios célebres da historiografia brasileira. No entanto, conforme assinala o subtítulo do romance: “a revolução silenciosa de Bárbara Heliodora”, o foco narrativo centra-se na esposa do inconfidente, que assume a condição de protagonista da intriga.

O livro apresenta-se estruturado em doze capítulos de dimensões extensas: “I - Os passos da paixão”, “II – Os mortos antigos”, “III – Um levante de putas”, “IV – A Santa Inquisição”, “V – Uma espada no caminho”, “VI – A roda dos enjeitados”, “VII – A cachoeira das andorinhas”, “VIII – Amores proibidos”, “IX – O círculo de ferro”, “X – Tristíssima *noctis*”, “XI – Auto de sequestro”, e “XII – O prisioneiro de Ambaca”. Os capítulos estão dispostos na ordem linear e cronológica conforme a história narrada. Além disso, nota-se que o título de cada parte se refere, do ponto de vista semântico, ao que está sendo relatado na trama.

A ação da narrativa inicia-se em Vila Rica, no ano de 1789, momento em que o personagem histórico Joaquim Silvério dos Reis está delatando seus companheiros inconfidentes para o Visconde de Barbacena: “o coronel Joaquim Silvério, que acaba de sair, deu-me nomes, locais e métodos do motim que se arma em Minas contra o Estado” (MARTINS, 1996:17). E termina no presídio de Ambaca, onde se narra o desterro de Alvarenga Peixoto: “este homem, perdido agora nas brenhas incultas da África, procura nas paredes da cela um pouco do calor e da luz de Bárbara, enquanto cai lá fora a tempestade” (MARTINS, 1996:212).

A obra registra duas dedicatórias e uma epígrafe, que antecedem o primeiro capítulo. Na primeira, Martins agradece ao professor Waldemar de Almeida por ter-lhe fornecido a pesquisa preliminar dos acontecimentos históricos que envolveram a Inconfidência Mineira. Contudo, apesar da pesquisa realizada, o escritor ressalta que para encontrar a “verdade da paixão”, muitas vezes, negligenciou a “verdade

dos fatos” (MARTINS, 1996:5). Na segunda, sublinha que o “livro é dedicado a todas as mulheres que, um dia, ainda que por alguns minutos, acreditaram no amor e se entregaram a ele” (1996:7).

Na epígrafe, o autor cita o Cântico dos Cânticos 6-10: “Quem é esta que surge como aurora, bela como a lua, brilhante como o sol, temível como um exército em ordem de batalha?” (MARTINS, 1996:9). Todos esses paratextos se referem à protagonista Bárbara Heliadora, representada como uma mulher feminista no romance. Os principais acontecimentos da vida dela, bem como de outros personagens secundários do enredo, são expostos pelo emprego de múltiplos *flashbacks*.

O narrador apresenta-se no modo onisciente intruso na terceira pessoa, que, em alguns momentos, confere voz aos personagens da história. Desse modo, verifica-se um equilíbrio entre o modo sumário e as cenas dialógicas nos capítulos da obra. Alvarenga Peixoto é configurado como um personagem secundário, que se envolve na conjuração de Vila Rica em virtude das dívidas e favores devidos ao contratador dos dízimos e entradas da Capitania, João Rodrigues de Macedo. Nesse contexto, depreende-se as características sociais e ideológicas do *árcade*:

As dívidas cresciam sempre mais depressa do que eles podiam pagar e já se falava na próxima derrama, que o Visconde de Barbacena iria decretar por ordem da Rainha, cobrando de uma só vez tudo que os mineiros eram acusados de dever à Fazenda Real. Seria o último golpe para muita gente, pobres e ricos, e há tempos o Alvarenga só falava nisso, mesmo sendo um homem que pouco se preocupava com os bens e riquezas, a não ser para gastá-los, esbanjando todo o ouro que retirava das lavras (MARTINS, 1996:22-23).

A intriga desenvolve-se em torno das reuniões entre os inconfidentes, Alvarenga Peixoto, Cláudio da Costa, Tomás Gonzaga e o padre Toledo, que buscam meios de proteger a população de Minas Gerais contra o excesso de impostos cobrados pela metrópole portuguesa. Nesse processo, o narrador caracteriza Alvarenga Peixoto de “pacificador” e “negociador” dos debates, Cláudio como o mais senil e sábio do grupo, e Gonzaga, aparece descrito como o mais “vaidoso” dos *árcades* (MARTINS, 1996:59-65).

Por meio de *flashbacks*, a narrativa descreve o relacionamento amoroso entre Alvarenga Peixoto e Bárbara Heliadora, do mesmo modo, expõe a mudança que o

personagem realizou em sua vida quando abdicou do cargo de ouvidor para dedicar-se no cultivo das terras e na mineração no sul da capitania: “formaram um grande cabedal de terras e lavras, a dona Bárbara e o coronel Alvarenga, este já despido do título e ordens de ouvidor, por haver cumprido o seu tempo e passado o cargo ao ouvidor Azevedo, amigo leal” (MARTINS, 1996:153).

Em relação às composições líricas do poeta, da mesma forma que ocorre em *A barca dos amantes*, o narrador também não emprega versos da produção poética dos personagens na estrutura discursiva do romance. No entanto, dos doze capítulos que compõe a obra, dois poemas célebres de Alvarenga Peixoto são citados inteiramente na narrativa. Na abertura do capítulo dez, “Tristíssima *noctis*”, aparece o famoso poema “Bárbara bela/do norte estrela”, que o autor escreveu para a estimada esposa (MARTINS, 1996:179-180). E no capítulo doze, “O prisioneiro de Ambaca”, epílogo da história, o poeta lembra-se do seu último soneto, “A lástima”, escrito quando estava na embarcação “Nossa Senhora de Guadalupe” rumo à África (MARTINS, 1996:205-206). Entretanto, como vimos na historiografia literária brasileira, os historiadores afirmam que o referido poema foi produzido nas masmorras da Ilha das Cobras e não no navio citado.

O romance histórico *A dança da serpente* representa o árcade Inácio José de Alvarenga Peixoto como um escritor que ambiciona libertar a colônia brasileira do domínio português, uma vez que a metrópole cobrava impostos abusivos do ouro extraído pela população da capitania de Minas Gerais. Desse modo, no percurso da intriga, o poeta é caracterizado como um negociador e, posteriormente, torna-se um dos membros da Inconfidência Mineira, cujo objetivo era tornar o Brasil independente de Portugal. Portanto, a narrativa reitera as principais informações delineadas nas histórias da literatura nacional, bem como ressalta os poemas mais representativos do autor.

De acordo com Antônio Esteves, Sebastião Martins não introduz nenhuma novidade na forma de narrar, apenas conta a história do referido movimento pelo foco narrativo centrado em Bárbara Heliodora. Mesmo assim, o romance desenvolve de forma escassa o perfil culto e inteligente da esposa do árcade, que, segundo a tradição, deixou vários poemas e participou intensamente dos debates políticos entre os conjurados na época (ESTEVES, 2010:141). Da série de romances históricos que ficcionalizam os escritores do cânone nacional, com certeza, essa é a

narrativa de menor qualidade estética, pois não apresenta nenhuma construção estilística que se assemelhe às ficções históricas de mesma modalidade.

A proposta de uma literatura engajada pela ideologia feminista, subjacente ao romance em pauta, e representada pela protagonista Bárbara Heliadora, relaciona-se com a intenção principal de *Os rios turvos*, de Luzilá Ferreira, que, como vimos, ficcionaliza Filipa Raposa, mulher de Bento Teixeira, como uma protagonista revestida de qualidades físicas e intelectuais. Tais construções miméticas a respeito das mulheres, neste caso, esposas dos escritores, parece ter a intenção de mostrar referências na História daquilo que se desenvolveria e viria a ser denominado, no século XX, de feminismo. Ou ainda, sugerir que por trás das figuras históricas masculinas, determinadas mulheres agiram também no cerne de alguns movimentos históricos do Brasil, que, a princípio, conforme o discurso historiográfico, foram desencadeados tão-somente por homens.

2.2 Século XIX

Este subcapítulo aborda os autores e obras dos períodos estéticos do Romantismo e Realismo no Brasil. Analisa-se como os escritores dos oitocentos, Gonçalves Dias, José de Alencar, Machado de Assis e Qorpo-Santo, e suas respectivas obras, estão caracterizados na historiografia literária brasileira. Em seguida, examina-se de que forma os romances históricos *Dias e dias* e *Semíramis*, de Ana Miranda; *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão; e *Cães da província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, reiteram ou redimensionam a mimesis dos escritores e suas produções literárias consolidadas nas histórias da literatura brasileira.

2.2.1 Gonçalves Dias

Na *História da literatura brasileira*, Antônio Gonçalves Dias está analisado no capítulo onze, “Gonçalves Dias e o grupo maranhense”. Veríssimo sublinha que Dias foi o primeiro poeta genuinamente brasileiro, apresentando o íntimo sentimento do gênio nacional. O autor nasceu em 1823, numa palhoça, na carência de qualquer conforto, entre aflições e medos, pois seu pai, português, estava foragido nos bosques de Caxias, em virtude das agitações políticas desencadeadas pela pós-independência. Desde pequeno, Dias estudou latim com o mestre local e, depois, acompanhou o pai em viagem para São Luís. A seguir, ambos foram para Portugal; o filho, em busca de instrução, a figura paterna, de saúde (VERÍSSIMO, 1963:177).

O historiador analisa o poeta pelo ângulo biográfico/psicológico, de modo que cita o poema “Saudades”, dedicado a irmã, para averiguar a mágoa que Dias sentia quando se lembrava do pai falecido. Para Veríssimo, as referidas circunstâncias tensas do nascimento, a orfandade precoce em outro país e o afastamento da terra natal, decorrente de um novo casamento do seu pai com outra mulher, ocasionaram no autor um estado de alma profundamente melancólico e sensível. Tais aspectos podem ser vistos nas composições “O encanto se quebrara! – Duros fados” e “*Miserrimus*” (VERÍSSIMO, 1963:178-179).

Após formar-se em Direito na Universidade de Coimbra, em 1845, o poeta retornou à terra de origem, Caxias. Entretanto, sentindo-se desconfortável em casa,

possivelmente por causa da coexistência da mãe e da madrasta, mudou-se, em 1846, para o Rio de Janeiro, onde lançou *Primeiros cantos*. Porém, antes, publicou um poema pequeno, “Inocência”, no *Trovador* de Coimbra, e outros similares no *Arquivo*, jornal do Maranhão. De qualquer forma, é por meio da primeira obra citada que se confirma a superioridade estética de Gonçalves Dias, “primeiro grande poeta do Brasil”, dentre os autores do período, Gonçalves de Magalhães e Manuel de Porto Alegre (VERÍSSIMO, 1963:180).

Ainda no Rio de Janeiro, dois anos depois, o autor publicou *Segundos cantos* e *Sextilhas de Frei Antão*, e, em 1851, lançou *Últimos cantos*; mais tarde, todos foram reunidos sob o título de *Cantos*. Conforme o historiador, determinados poemas de *Primeiros cantos* redimensionaram a representação do índio na literatura brasileira, uma vez que ao contrário de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, Dias colocou o autóctone como personagem principal e herói da obra. Constata-se igualmente essa inspiração na escrita do poema épico *Os timbiras*, cujos primeiros quatro cantos foram publicados em 1857. No entanto, a sua melhor produção indianista é “I-Juca-Pirama”, de 1851, inserida em *Últimos cantos*: “uma das raras obras-primas da nossa poesia e ainda de nossa língua” (VERÍSSIMO, 1963:180).

Para Veríssimo, as características sociais, psicológicas e ideológicas de Dias, tais como, o sentimento de inferioridade social, a penúria de recursos, o desencontro das ambições com as possibilidades, e a vida de dor e sofrimento, transformaram-no em poeta. A expressão mais intensa do “nosso íntimo sentimento pátrio” se encontra no poema nostálgico “Canção do exílio”. Já os amores infelizes do escritor estão representados nas líras “Se se morre de amor”, “Ainda uma vez – adeus”, “No jardim”, “O que acordar” e “Se muito sofri já, não me pergunte”. Na perspectiva comparatista, o historiógrafo aponta que “antes e depois de Gonzaga jamais se ouvira em nossa poesia cantos de amor tão repassados de íntimo sentimento e de uma formosa expressão” (VERÍSSIMO, 1963:182).

Além da poesia, Dias expressou também talento em outros gêneros literários, uma vez que, no âmbito do teatro, concebeu em 1843, a peça *Patkul*, e, no ano seguinte, *Beatriz Cenci*. Em 1847, escreveu o seu melhor drama, *D. Leonor de Mendonça*, e, no ano de 1860, fez o último, *Boabdil*; todos publicados postumamente. Na dramaturgia gonçalvina, tem-se o predomínio de temas estrangeiros, em detrimento de assuntos nacionais. Na prosa científica, agregam-se

as seguintes obras do autor: *Dicionário da língua tupi*, de 1858, e o *Vocabulário da língua geral... usada no Amazonas*. Além disso, na Universidade de Coimbra, por volta de 1841 ou 1842, ensaiou a escrita do romance *Memórias de Agapito Goiaba*, cujos fragmentos foram encontrados no Maranhão, em 1846. Porém, Veríssimo ressalta que Dias destacou-se no gênero lírico, tornando-se, portanto, “o poeta mais completo que o Brasil criou” (1963:185).

Em *A literatura no Brasil*, de Coutinho, o literato está historiado no terceiro volume, “Era romântica”, e estudado no capítulo “Gonçalves Dias e o indianismo”²². Das informações biográficas já delineadas por Veríssimo, Cassiano Ricardo acresce que o autor nasceu em Boa Vista, próximo a Caxias, e trabalhou no comércio com o pai. Em 1845, de volta ao Brasil, formado, ensinou latim no Liceu de Niterói e fez jornalismo. Viajou, em 1851, pelo Amazonas em comissão de estudos e, no ano de 1854, para Europa. Em 1859, regressou ao país e tornou-se chefe da seção etnográfica de uma comissão científica, viajando entre 1860-61 pelo Ceará e novamente para o Amazonas. Antes, em 1852, casou-se com Olímpia da Costa, mas não foi feliz na vida conjugal. Além de perder a filha, o escritor separou-se da esposa e, em 1862, com a saúde precária, viajou para a Europa em busca de tratamento. Dois anos depois, retornando para o Brasil, morreu a bordo do navio *Ville de Boulogne*, que naufragou perto do Maranhão, no dia 3 de novembro de 1864 (RICARDO, 2004:70).

O historiador dedica muitas páginas de estudo ao poeta, examinando-o, primeiro, pela perspectiva biográfica/psicológica; segundo, pela estética, ressaltando as características estilísticas das composições gonçalvinas. Ricardo sublinha que as poesias de amor e a lírica indianista são autobiográficas, pois, “o índio residia dentro dele; em seu sentimento, na sua imaginação poética” (2004:77). Assim sendo, o seu indianismo não se apropriou da mitologia, ao contrário, amparou-se na realidade do nativo, representando-o de forma não idealizada. Tal autenticidade assenta-se em três atributos de Dias: 1) o sangue autóctone, uma vez que era filho de uma guajajara e um português; 2) o conhecimento direto dos indígenas por meio das excursões pela Amazônia; e, 3) os estudos geográficos e linguísticos que realizou a propósito dos índios (RICARDO, 2004:79).

²² Capítulo redigido por Cassiano Ricardo (1895-1974), jornalista e poeta.

Na obra de Gonçalves Dias, observa-se uma “topografia poética”, dado que o autor escreveu em diferentes épocas e lugares. Desse modo, tais viagens proporcionaram uma experiência humana que enriqueceu sua poesia. Ricardo analisa a lírica gonçalvina dividindo-a em quatro temas: 1) o “lirismo idílico”, cuja obra-prima é a “Canção do exílio”; 2) os “amores” da vida do poeta, mediante os poemas “Olhos verdes”, “Se se morre de amor” e “Ainda uma vez – adeus”. Nessa linha, o crítico afirma que os relacionamentos do autor foram, na sua maioria, fúteis, pois vivia contando seus casos aos amigos, sendo, portanto, um “realista cru, sem nenhum romantismo”; 3) a lírica “panteísta”, que contempla a natureza a partir de um sentido geográfico (paisagem) e humano (o ameríndio); por último, 4) o “lirismo romântico-sentimental”, que aborda as lágrimas assistidas na natureza, no choro dos índios e no próprio poeta, tal como sucede no poema “Consolação das lágrimas” (RICARDO, 2004:81-87).

O pesquisador assinala que os males expressos por Dias, tanto nos poemas quanto nas cartas, são genuínos e autênticos, visto que “com Romantismo ou sem ele, a sua mágoa racial e a sua origem espúria seriam as mesmas; irremediavelmente autobiográficas” (RICARDO, 2004:88). Assim como Veríssimo, Ricardo não só menciona, mas também analisa detidamente o poema épico *Os timbiras* e a lira *Sextilhas de Frei Antão*. Além disso, sublinha que a “Canção do exílio” e “I-Juca-Pirama”, considerados obras-primas da literatura brasileira, imortalizaram o poeta.

Em *Formação da literatura brasileira*, Dias está enquadrado no capítulo dez, “Os primeiros românticos”, e analisado no subcapítulo “Gonçalves Dias consolida o Romantismo”. Candido diverge das interpretações dos historiadores precedentes em múltiplos aspectos, sobretudo, por analisar o poeta pelo ângulo intraliterário e social da literatura. Pela perspectiva comparatista, o sociólogo afirma que o indianismo gonçalvino assemelha-se às composições medievais, pois suas obras reduzem o índio aos padrões de cavalaria. A mistura poética de elementos medievos e idealistas, mais a “etnografia fantasiada”, resulta na valorização de antigos temas da poesia ocidental. Portanto, sendo um recurso ideológico e estético, essa representação de índio não é mais autêntica “do que o de Magalhães por ser mais índio, mas por ser mais poético”. Isso se evidencia em “I-Juca Pirama”, que mostra a

invenção de “um recurso inesperado e excelente: o lamento do prisioneiro, caso único em nosso Indianismo” (CANDIDO, 2007:405).

Dias destaca-se dentre os “poetas medíocres” da primeira fase do Romantismo, por apresentar uma inspiração nacional superior que se vinculou aos recursos formais da harmonia neoclássica, herdada dos primeiros românticos portugueses. Essa “dualidade é o próprio símbolo de toda a sua obra – na qual a musicalidade, o particularismo, o individualismo psicológico, fundem-se à dignidade clássica e ao gosto pela norma universalizante” (CANDIDO, 2007:407). A propósito de *Os timbiras*, Candido afirma ser um “malogro poético”, pois a composição, como estrutura, apresenta-se de forma prolixa e confusa, sendo nitidamente inferior ao *Caramuru* e ao *Uruguai*. Constata-se que “faltou a Gonçalves Dias a clarividência do seu mestre Basílio da Gama, que domesticou habilmente a musa heroica pela redução ao lirismo” (CANDIDO, 2007:415).

Em contrapartida, o sociólogo ressalta a “Canção do exílio”, que representa o ideal literário do escritor; “O leito de folhas verdes”, obra-prima do exótico na literatura; “Olhos verdes”, composição de tonalidade quinhentista fundida ao verso moderno; e “O mar”, poema que trata do destino do autor. Por fim, Candido sublinha que

dos escritores românticos é o mais sóbrio e elegante, embora não seja menos forte na expressão nem menos rico na personalidade. O seu traço peculiar talvez consista nessa difícil coexistência da medida com o vigor, num tempo em que os temperamentos literários mais poderosos se realizavam pelo transbordamento (CANDIDO, 2004:401).

Na *História concisa da literatura brasileira*, o poeta está historiado no capítulo quatro, “O Romantismo”, e analisado no subcapítulo “A poesia. Gonçalves Dias”. Na parte biográfica, Bosi acrescenta que quando o vate residiu em Coimbra, por volta de 1840, conheceu a poesia romântico-nacionalista de Garrett e Herculano, que marcaria para sempre a sua linguagem. E, no Brasil, em 1845, aproximou-se do grupo de Magalhães e adquiriu o amparo imperial. Além disso, foi professor de Latim e História do Brasil no colégio Pedro II, recebendo várias comissões para viagens e pesquisas. Em relação à sua obra, o autor agregou os seguintes temas românticos: 1) natureza, 2) pátria, 3) religião e 4) amor impossível, de raiz autobiográfica, visto

que ao pedir Ana Amélia em casamento, a família da moça refutou o pedido, em virtude da ascendência mestiça do poeta (BOSI, 2006:104).

Da mesma forma que Candido, Bosi assinala que Dias empregou as tendências líricas de Portugal no trato da língua, principalmente, as cadências garrettianas. Tais características o distinguiram dentre os contemporâneos, que se baseavam no estilo romântico francês. No Indianismo, ainda que apresentasse uma qualidade estética superior aos outros escritores que trataram do tema, o autor valeu-se de uma perspectiva conservadora, dado que a representação do índio se uniu, sem traumas, com a glória do colono, que se tornara brasileiro, “senhor cristão de suas terras e desejoso de antigos brasões” (BOSI, 2006:106).

Da obra do poeta, o historiador menciona as “Poesias americanas” e “A tempestade”. Cita também os poemas procedentes dos modelos portugueses, tais como, as poesias de amor e saudade, inspiradas em Garrett: “Olhos verdes”, “Menina e moça” e “Ainda uma vez – adeus”. E as composições “Dies Irae”, “O meu sepulcro” e “Visões”, que reproduzem o estilo Herculanico gótico, da natureza, da morte e da religião. À luz da perspectiva de análise estética, Bosi conclui que “o poeta de ‘I-Juca Pirama’ é o clássico do nosso Romantismo: enquanto fonte de temas e formas da segunda e terceira geração” (2006:109).

Em *De Anchieta a Euclides*, o autor está historiado no subcapítulo “Dos pré-românticos a Gonçalves Dias”, parte que compõe o capítulo três, “O Romantismo (1836-c. 1875)”. Por meio de uma abordagem comparatista e estética, Merquior afirma que a poesia gonçalvina é a primeira poética de respaldo do programa indianista nacional, bem como a primeira lírica à altura dos árcades Cláudio Manuel da Costa e Tomás Gonzaga. O historiador reitera quase todas as informações biográficas delineadas nas histórias da literatura precedentes; porém, salienta que a madrasta, mesmo viúva, custeou os estudos do poeta em Coimbra, até que o movimento da Balaiada afetou a economia da família. Desse modo, Dias não terminou o curso de Direito. Todavia, a estadia em Portugal o fez entrar em contato com a forma poética dos românticos portugueses. Já no Brasil, a partir de 1859, após perder a filha e se divorciar, durante três anos, chefiou uma comissão que trabalhou do Amazonas à Paraíba (MERQUIOR, 2014:123).

Em relação à produção indianista, verifica-se que Merquior compartilha a mesma interpretação de Candido ao registrar que,

no mestiço maranhense, forte vocação de antropólogo, roído pelo *mal du siècle*, provado pela saudade do berço, o mito do passado indígena tomou uma forma genuinamente poética. Gonçalves Dias era uma natureza sensível, cismadora, bem sujeita à inquietação melancólica afeiçoada pelo Romantismo [...]. Mas era ao mesmo tempo um espírito forte, habituado ao esforço, às vitórias progressivas e difíceis; natural, portanto, que contrabalançasse a expressão da mágoa pela exortação a uma combatividade viril (MERQUIOR, 2014:124-125).

O historiógrafo ressalta “I-Juca Pirama” como o mais belo poema extenso da literatura nacional; o “O canto do Piaga”, pertencente à linha do Romantismo gótico; os poemas “Leitos de folhas verdes” e “Marabá”, que representam admiráveis queixas femininas das tradicionais “cantigas de amigo”; “Olhos verdes” e “Ainda uma vez – adeus”, expressam o antiquado metro português; “Ideia de Deus”, caso raro de lira filosófica; e, por último, a popular e nacional, “Canção do exílio”, considerada “a voz poética do nosso ego coletivo” (MERQUIOR, 2014:130). Concluindo, em *A literatura brasileira*, Castello não apresenta nenhuma informação ou interpretação nova a propósito do poeta.

A historiografia literária nacional configura Gonçalves Dias como melancólico, sensível, poeta, jornalista, diplomata, pesquisador da etnografia e da língua tupi no Brasil. Além disso, sublinha que a inferioridade social, a falta de recursos, o desencontro das aspirações com as possibilidades, a vida de dor e sofrimento transformaram-no em poeta. Os historiadores não são unânimes em relação à obra gonçalvina, especialmente, a respeito da produção indianista, uma vez que apresentam duas alentadas interpretações. De um lado, há os que a analisam pelo ângulo autobiográfico, argumentando que o poeta não só descendia, mas também conhecia intimamente os ameríndios, por isso redimensionou a representação do autóctone na literatura brasileira: Veríssimo e Cassiano Ricardo; por outro, têm aqueles que a estudam pela perspectiva estética do Romantismo, afirmando que o autor teve uma inspiração nacional vinculada à herança portuguesa classicista: Candido, Bosi e Merquior.

De qualquer modo, Dias é considerado por todos como o primeiro grande poeta do Romantismo brasileiro. A sua obra lírica se desenvolveu em torno dos seguintes temas românticos: 1) o índio, 2) a natureza, 3) a religião e 4) o amor não concretizado. Os historiadores ressaltam que as célebres “Canção do exílio” e “I-

Juca Pirama” são as composições fundamentais do autor. Além da produção poética, o maranhense escreveu também peças de teatro, cujo destaque é o drama *Leonor de Mendonça*, e, ao falecer, deixou incompleto o poema épico *Os timbiras*.

2.2.1.1 *Dias e dias*

A ficção histórica *Dias e dias*, publicada em 2002, é o quarto romance histórico de Ana Miranda a ficcionalizar os escritores do cânone literário brasileiro. A obra narra, pelo ponto de vista da personagem ficcional Maria Feliciano Ferreira Dantas, determinados momentos da vida de Gonçalves Dias, desde a infância até o trágico falecimento. O livro apresenta duas epígrafes que sugerem as motivações e inspirações da autora. A primeira, registra que a narrativa foi inspirada na poesia “Dias após dias”, de Rubem Fonseca, mestre da escritora. A segunda, cita quatro versos da “Canção do exílio”: “Nosso céu tem mais estrelas, /Nossas várzeas têm mais flores, /Nossos bosques têm mais vida, /Nossa vida mais amores”; que, além de prestar uma homenagem ao escritor de *Os timbiras*, a estrofe sintetiza a expressão romântica, nostálgica e nacionalista da literatura gonçalvina.

A narrativa estrutura-se em torno de dez capítulos: 1) “A volúpia da saudade”, 2) “Um sabiá na gaiola”, 3) “Ficções do ideal”, 4) “A Balaiada”, 5) “A mimosa leviana”, 6) “Camelos no Ceará”, 7) “O irracional sempre vence”, 8) “Anjo de asas cortadas”, 9) “Uma tempestade no horizonte”, e 10) “Epílogo”. Todos são compostos de diversos subcapítulos, constituídos por apenas um parágrafo, cujas dimensões jamais ultrapassam duas páginas. Nessa composição, cada capítulo e subcapítulo recebe um título manuscrito, conforme o modelo da caligrafia do século XIX, que se relaciona diretamente com o que está sendo narrado na ficção ou refere-se às últimas palavras do fragmento anterior, desenvolvendo, assim, um encadeamento semântico no processo da história. Esta se inicia pelo seu fim, exatamente no dia 3 de novembro de 1864, data em que Gonçalves Dias faleceu no naufrágio da embarcação do *Ville de Boulogne*, perto do porto de São Luís, no Maranhão.

Desde o primeiro capítulo, constatam-se múltiplas características da linguagem discursiva do romance, como por exemplo, o emprego dos vocábulos “sabiá” e “palmeira”, extraídos da célebre “Canção do exílio”, denotam que Miranda se apropriou das expressões e versos da lírica de Dias e as inseriu no discurso da

obra. No entanto, o procedimento aqui não se realiza de forma inteiramente orgânica, tampouco com a mesma qualidade estética vista no primeiro trabalho da autora, *Boca do Inferno*. A intertextualidade ocorre não só no começo, mas também no desenvolvimento da intriga, conferindo para o leitor um diálogo entre poesia gonçalvina e romance histórico que, às vezes, revela-se perspicaz. Verifica-se que a narração está na primeira pessoa do discurso, no modo “Eu” como testemunha, isto é, uma personagem de menor relevo, Feliciano, relata fatos ocorridos com o protagonista, Gonçalves Dias.

As circunstâncias narradas se desenvolvem pelo modo sumário e o processo de caracterização do poeta se configura por dois métodos empregados pela autora. Primeiro, pela visão da personagem narradora a respeito do protagonista, visto que Feliciano está sempre seguindo e observando a conduta do escritor durante o percurso da sua vida. Já nos momentos de ausência do poeta, como por exemplo, no período em que ele viaja para Portugal, que constituiria um problema para a narrativa, desponta o segundo método, que é o acesso da personagem à vida íntima do escritor por meio das cartas que ele escreve para o amigo confidente Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, marido de Maria Luíza, prima de Feliciano: “essas cartas são verdadeiros relatórios da vida de Antônio, muitos sinceros, os homens costumam abrir seu coração aos outros homens de uma forma como nunca o fazem para as mulheres” (MIRANDA, 2002:17).

Miranda afirma no final da obra, no texto “Notas”, que incorporou as cartas e a poesia de Dias no discurso da narradora (2002:243). Portanto, percebe-se que a representação mimética do poeta se constrói pelos documentos referenciais, cartas, e, sobretudo, pela visão imbuída de amor platônico e romântico que a personagem Feliciano tem sobre o autor. As correspondências íntimas das personalidades históricas Dias e Teófilo, conferem um equilíbrio entre a mimesis constituída pelo documento e a idealização que a voz da mulher apaixonada estabelece a propósito do escritor. Esse ângulo da personagem Feliciano representa, evidentemente, as características do período estético do Romantismo brasileiro, ou seja, o individualismo e a subjetividade.

O nome próprio da personagem “Feliciano” é um neologismo literário de Ana Miranda, dado que é composto por “Felici”, que significa a felicidade, e “Ana”, que além de indicar o referido nome da autora, é também o primeiro nome do amor

platônico de Dias, “Ana” Amélia. A narradora caracteriza-se por ser uma personagem plana, unidimensional, passiva, de comportamento previsível, que pouco evolui ou se modifica ao longo da narrativa, permanecendo com os mesmos traços típicos da infância até a idade adulta, aspecto inverossímil do romance que remete, com efeito, ao Romantismo. Ela é descrita como uma mulher simples, que se alimenta de um amor não concretizado por Dias e idealiza um relacionamento afetivo com ele no decurso de toda a sua existência. Somente as personagens Natalícia, preceptora de Feliciano, e Maria Luíza sabem das suas silenciosas fantasias amorosas.

Em virtude de o livro iniciar pelo final, ou seja, Feliciano esperando no cais a chegada do poeta, a narradora utiliza o *flashback* para contar como surgiu sua paixão por Gonçalves Dias, e nesse processo, a obra não só intertextualiza a lírica gonçalvina, como também recria a vida do poeta romântico pela visão da personagem Feliciano. Assim sendo, após o prólogo, a história narrada organiza-se de forma cronológica e linear. O amor de Feliciano começa em 1836, quando os dois ainda eram crianças em Caxias, interior do Maranhão. Nota-se que a data representa também o início do movimento literário romântico no Brasil, desencadeado pela publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães.

No romance, Feliciano visita frequentemente à loja de João Manuel, pai do literato, para comprar produtos alimentícios e observar o protagonista. Um dia, sem conhecimento, Dias embrulha o feijão com o papel em que havia escrito o poema “Olhos verdes” para a personagem levar meio quilo de feijão. Em casa, ao ler os versos, ela deduz que a composição foi motivada pela sua presença no armazém, por consequência, apaixona-se pelo escritor durante vinte e nove anos, ou seja, até a maturidade.

Maria Luíza tenta em vão convencê-la que o poema não foi destinado a ela, visto que seus olhos não são verdes, mas cor de mel. No transcorrer das páginas da obra, depreende-se que a prima da narradora exibe um discurso realista, pautado nos fatos. Já Feliciano simboliza o olhar romântico, alterando os acontecimentos para que estes se enquadrem melhor na sua perspectiva amorosa imaginária:

Desejo acreditar no que diz Maria Luíza, mas acredito apenas em meu coração, sei quanto fel pode haver no coração de uma

romântica. Talvez ele tenha confundido meus olhos com as vagens de feijão verde e com as paisagens que ele tanto ama de palmeiras esbeltas e cajazeiros cobertos de cipós, talvez estivesse apenas ensaiando o grande amor que iria sentir na sua vida adulta, quando escreveria tantos poemas, dos mais dedicados, apaixonados, melancólicos, dos mais saudosos, e ao pensar nisso uma tristeza funda, inexprimível, o coração me anseia (MIRANDA, 2002:19).

Além disso, na passagem citada, verifica-se que a narrativa antecipa para o leitor três temas da lírica gonçalvina: 1) o amor, 2) a nostalgia e 3) a melancolia. De acordo com a narradora, o poeta nasceu nas terras de Jatobá, em um sítio chamado Boa Vista, a catorze léguas de Caxias. Na infância, trabalhou com o pai no comércio, e, em seguida, foi matriculado no curso do professor Sabino para aprender Latim, Filosofia e francês: “as leituras que tanto deliciavam sua mente, foram o que criou sua inquietação, ele virou um menino cada vez mais insatisfeito a esperar que a vida se passasse como num romance” (MIRANDA, 2002:24).

A obra *Dias e dias* trabalha amplamente com a questão dos efeitos da literatura no sujeito da recepção. Isso não só ocorre no processo de construção da mimesis do autor, como também na formação das personagens Maria Luíza e, especialmente, Feliciano. É dessa forma que o romance apresenta a poesia de Gonçalves Dias, proporcionando uma história dos efeitos na narradora, como pode ser visto na ocasião em que ela lê a sua lírica indianista:

Só descobri que eram belos os índios, seus adornos, seus costumes, quando li as composições de Antônio, “I-Juca Pirama”, “Leito de folhas verdes”, “Marabá”, tão encantadoramente líricas, que falam no índio gentil, nos moços inquietos enamorados da festa, índios que às vezes são rudes e severos mas atendem meios à voz do cantor, aprendi que mesmo o sacrifício da morte e do canibalismo é, Deus me perdoe, uma insígnia d’honra, percebi que eles sofrem, se enternecem, sentem fome, choram, receiam morrer, perdem-se nas matas [...] (MIRANDA, 2002:30).

O mesmo procedimento ocorre, porém, com efeitos diferentes, nos momentos em que Feliciano interpreta os poemas “Olhos verdes” e “Não me deixes”. Esse aspecto transforma a ficção em uma espécie de diário confidencial das leituras poéticas gonçalvinas e dos sentimentos que a personagem sente pelo escritor da primeira geração do Romantismo brasileiro. Além disso, aparece na estrutura discursiva da narrativa vários textos do vate, tais como, o *Dicionário da língua tupi*, uma citação referente à “Santa poesia” do prólogo de *Primeiros cantos*, versos

esparcos de *Os timbiras* e dos poemas “Saudades”, “Adeus”, “O canto do guerreiro”, “O canto do Piaga”, “O mar” e “Canção do exílio”, que, decerto, é a composição mais citada na obra.

No âmbito da lírica indianista, constata-se que a ficção histórica foi concebida a partir da vertente de análise interpretativa autobiográfica da literatura gonçalvina, desenvolvida pelos historiadores Veríssimo e Cassiano Ricardo. Isso pode ser comprovado na seguinte passagem: “os índios marcaram tanto as lembranças de Antônio que muitos de seus versos são indianistas, e Antônio fez até um dicionário da língua dos índios” (MIRANDA, 2002:31). Portanto, o romance reitera a tese de que o poeta conheceu de forma especial os ameríndios, ao ponto de redimensionar sua representação na história da literatura indianista nacional.

No percurso da narrativa, Dias é caracterizado como um homem orgulhoso, que se apaixona por centenas de moças, mulheres, senhoras e viúvas. Todavia, encontrou a desventura no grande amor da sua vida, Ana Amélia, cuja mãe, mesmo tratando o poeta com “consideração e condescendência, tinha desprezo pelos mestiços bastardos” (MIRANDA, 2002:148). Outro atributo presente na configuração mimética da personalidade do escritor é o fato dele ser visto como errante, uma vez que fez várias viagens pela Europa e pelo Brasil. Desse modo, ele é caracterizado pela narradora como um “pássaro migrador” e/ou um “sabiá”, enquanto que ela se vê como uma “palmeira” por estar sempre no mesmo lugar, esperando quimERICAMENTE o “pouso” do autor (MIRANDA, 2002:113).

Na mimesis de Dias, Feliciano aponta que a “melancolia” é a característica mais preponderante do maranhense. Apesar de ser louvado e reconhecido como um grande poeta em vida, o protagonista apreciava seus momentos de glória, mas “depois lhe vinha uma ideia de o quanto tudo aquilo era vazio e que ele não passava de uma curiosidade, a alma perdida e envolta em neblina, balouçada em castelos de nuvens” (MIRANDA, 2002:18). Pela prática da intertextualidade, a narradora vincula o permanente estado de tristeza do autor com a sua produção poética, dando ênfase à lírica gonçalvina autobiográfica.

O epílogo, única parte da obra narrada em terceira pessoa, descreve as circunstâncias que envolveram a morte do literato no navio francês *Ville de Boulogne*, que naufragou nos baixios Atins. Como viajava doente, não teve forças para sair do seu camarote no momento da inundação, assim sendo, “Gonçalves

Dias foi abandonado pela tripulação. Jamais encontraram seu corpo, provavelmente devorado pelos tubarões” (MIRANDA, 2002:237). Portanto, concluindo o *flashback*, a narrativa fecha-se de forma cíclica, retornando ao prólogo do romance, ou seja, no momento em que Feliciano está no cais esperando ansiosa pelo escritor.

A ficção histórica *Dias e dias* não altera os dados sistematizados sobre o poeta e sua obra nas histórias da literatura brasileira. Trata-se de um personagem transposto de modelos anteriores, que Ana Miranda reconstituiu por documentação histórica e literária. Gonçalves Dias aparece representado como um personagem letrado, melancólico, sensível, que se envolve com várias mulheres no transcorrer da sua vida. Esta é inteiramente narrada pela perspectiva romântica da personagem Feliciano e pelas cartas íntimas entre o escritor e o amigo Alexandre Teófilo.

Do ponto de vista narrativo e estético-literário, a obra em pauta é inferior ao romance *Boca do Inferno*, também de Miranda, sobretudo, considerando-se os aspectos estilísticos composicionais e a trama propriamente dita, que apresenta, em diversas passagens, um tom juvenil. Nota-se que, por ser uma história memorialística, absolutamente centrada na voz monológica e estática de Feliciano, o romance da metade para o final perde um pouco do vigor instaurado no início, transformando-se, portanto, em uma narrativa repetitiva e digressiva para o leitor.

2.2.2 José de Alencar

Na *História da literatura brasileira*, José Martiniano de Alencar aparece analisado no capítulo doze, “A segunda geração romântica – Os prosadores”. De acordo com Veríssimo, ele é o primeiro romancista nacional a demonstrar “real talento literário e a escrever com elegância”. Nascido no Estado do Ceará, em 1829, e falecido no Rio de Janeiro, em 1877, José de Alencar descendia de uma família aristocrática, que participou assiduamente dos movimentos políticos da Independência. Desse modo, o autor herdou uma postura de oposição aos lusitanos, e, tal como o pai, foi político, deputado da sua terra, ministro, conselheiro do Estado e integrante do partido conservador, embora a figura paterna tenha sido progressista (VERÍSSIMO, 1963:197).

Apesar do conservadorismo político, o cearense foi revolucionário no âmbito da literatura. A atitude reservada, o orgulho nobre, o comportamento de misantropo

e a impopularidade pública configuraram a personalidade literária do prosador, cuja primeira distinção foi introduzir o índio no romance brasileiro. Conforme o historiador, estreou em 1857²³ com a obra-prima *O guarani*, apresentando uma qualidade literária que não conseguiu repetir nas ficções posteriores. Na literatura brasileira, seguidamente, ocorre o caso de o escritor começar pelas suas melhores obras e conservar-se no mesmo nível delas ou retrocederem, dificilmente publicam algo esteticamente superior a primeira. Esse fato aconteceu com Alencar, Macedo, Taunay, Raul Pompeia, Bilac e Graça Aranha (VERÍSSIMO, 1963:197-198).

A tendência de o autor produzir romances históricos, motivada pelo nacionalismo romântico, impulsionou a publicação de *As minas de prata*, em 1865, que tinha por base os modelos literários de Chateaubriand, Walter Scott e Cooper. Alencar considera seus poemas em prosa, *Iracema*, também de 1865, e *Ubirajara*, de 1874, procedentes de “lendas tupis”. Entretanto, o historiógrafo sublinha que, nesses romances “tupis”, encontram-se as mais evidentes inverossimilhanças etnológicas, históricas e morais, que conquistaram o público apenas por apresentar na composição uma distinta linguagem poética (VERÍSSIMO, 1963:200-201).

O historiador analisa o romancista pelo ângulo biográfico/psicológico e estético; desse modo, para Veríssimo, como a maioria dos literatos brasileiros, o escritor tinha uma formação literária falha na leitura dos clássicos. Alencar leu os romances franceses em péssimas traduções portuguesas, todavia, foram eles que desenvolveram sua imaginação, e sua mãe o estimulou a ser romancista. Mais tarde, leu no original Balzac, Vigny, Dumas, Chateaubriand e Victor Hugo, de modo que, segundo o historiador, tais autores desenvolveram nele o seguinte conceito de romance: “história puramente sentimental, cujos lances devem pela idealização e romanesco nos afastar das feias realidades da vida e servir de divertimento e ensino” (VERÍSSIMO, 1963:201). Na perspectiva comparatista, o pesquisador sublinha que esse tom, ao gosto do público da época, está presente desde Macedo até as primeiras obras de Machado de Assis.

No gênero romance, Alencar lançou *Cinco minutos*, que trata da vida civilizada e apresenta um esboço do que seria a narrativa psicológica; e as ficções que abordam de forma idealista os costumes das províncias: *O gaúcho*, de 1870, *O tronco do ipê*, de 1871, *O sertanejo*, de 1876. Tal tendência romântica e moralizante

²³ Na verdade, José de Alencar estreou como romancista em 1856, com *Cinco minutos*, no formato de folhetins pelo jornal *Diário do Rio de Janeiro*.

afetou também sua produção dramática, que compreende no total, sete peças, cinco comédias e dois dramas; cujo melhor é *O demônio familiar*, lançado no mesmo ano de *O guarani*, e a peça mais trabalhada é *O jesuíta*, de 1875. Além disso, o autor foi ainda crítico, publicista, orador parlamentar e jurisconsulto. Os seus opúsculos políticos estão nas *Cartas de Erasmo*, principal obra como publicista. Da atividade de crítico, destacam-se as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1856), considerada uma censura impressionista, de inspiração pessoal, dos problemas do poema de Magalhães (VERÍSSIMO, 1963:201-204).

Para Veríssimo, a produção romanesca alencariana organiza-se basicamente em duas fases, sendo a segunda inferior à primeira. Inclusive, o escritor passou a utilizar o pseudônimo de “Sênio”, declarando-se velho da alma em virtude das desilusões no campo da política, referindo-se à recusa do Imperador em escolhê-lo como senador. A primeira fase, anterior a esse período, compõe-se de *O guarani*, *As minas de prata*, *Lucíola*, *Senhora*, *Diva* e *Iracema*. As ficções publicadas depois pertencem à segunda fase, que são: *O gaúcho*, *Til*, *A pata da Gazela* e *O tronco do Ipê*. Na modalidade de narrativa histórica, *A guerra dos mascates*, de 1871, representa uma “sátira propositada”, que caracteriza determinados políticos contemporâneos do autor (VERÍSSIMO, 1963:204-206).

Em *A literatura no Brasil*, de Coutinho, o escritor está historiado no terceiro volume, “Era romântica”, e estudado no capítulo “José de Alencar e a ficção romântica”²⁴. Das informações biográficas já apresentadas por Veríssimo, Heron de Alencar acrescenta que o literato nasceu no bairro de Messejana, em Fortaleza, e, desde cedo, foi leitor de novelas nos saraus da família. Aos 13 anos escreveu um rascunho de romance histórico sobre o Exu, e quando partiu para estudar em São Paulo, tinha já diversos fragmentos de outros romances. No período do curso de Direito, interessou-se avidamente pelo gênero romanesco, lendo, mesmo com dificuldade na língua, os prosadores franceses. Além disso, apropriou-se dos romances marítimos de Scott e Cooper, os de Marryat, o que encontrou de Arlincourt, Soulié e Eugène Sue, e admirava Macedo: “só depois é que realizaria o primeiro esboço regular do romance *Os contrabandistas*, acidentalmente perdido” (ALENCAR, 2004:256).

²⁴ Capítulo escrito por Francisco Heron Felício de Alencar (1921-1972). Conhecido como Heron de Alencar, crítico literário.

Após formar-se na Universidade de São Paulo, no ano de 1851, tornou-se folhetinista no *Correio Mercantil*, em 1854, depois, colaborou para vários jornais, sendo diretor do *Diário do Rio de Janeiro*, periódico que divulgou seus primeiros romances. Por meio das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, de 1856, o escritor desentendeu-se permanentemente com o imperador D. Pedro II, que, posteriormente, não o escolheu para ser senador, mesmo Alencar estando na primeira posição para admissão do cargo (ALENCAR, 2004:249-250).

De acordo com Heron de Alencar, desde a publicação das críticas dirigidas ao poema de Magalhães, escritas aos 27 anos e assinadas sob o pseudônimo de “Ig”, Alencar destacou-se na época por apresentar, de forma lúcida, a necessidade de constituir uma literatura nacional, não apenas no plano de conteúdo, mas também no âmbito formal. Os escritores desse período ainda compartilhavam de uma formação literária classicista, baseada nos modelos do velho continente. Desse modo, “Alencar saiu a campo para criticar a *Confederação dos Tamoios* negando-lhe validade como expressão da nossa literatura e da nossa nacionalidade” (ALENCAR, 2004:253).

O cearense estudou de forma paciente e continuada o gênero que elegeu como preferencial, do mesmo modo que pesquisou os tratados de retórica e a história do Brasil para produzir, então, um romance que oferecesse tanto uma estrutura literária eficiente como a recém-instaurada nacionalidade. Depois da publicação de *Cinco minutos*, em 1856, e de parte de *A viuvinha*, em 1857, dá início à publicação de *O guarani*, em folhetins diários no jornal em que era redator-chefe. O historiador avalia que os dois primeiros romances constituem, na verdade, duas novelas bem escritas, já *O guarani* é uma obra mais sólida, que manifesta uma técnica literária que só seria ultrapassada por Machado de Assis (ALENCAR, 2004:254).

O autor organizou a sua produção romanesca em três fases, abrangendo todos os períodos do desenvolvimento histórico nacional. A primeira, compreende a época primitiva do aborígine, “a infância do nosso povo”, bem como “as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”; a esse período pertencem as narrativas *Iracema* e *Ubirajara*. A segunda, aborda questões históricas do povo invasor na terra americana e termina com a independência; essa fase compreende as obras *O guarani* e *As minas de prata*. Por último, a terceira fase inicia-se com a

independência política do Brasil; desse período em diante, Alencar ambicionava “flagrar a vida nacional em seu processo, captando o que nela se contivesse de mais característico e representativo”. O primeiro aspecto dessa última etapa está representado nas ficções *O tronco do ipê*, *Til*, *O gaúcho* e *O sertanejo*; o segundo está em *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela*, *Sonhos d’ouro* e *Senhora* (ALENCAR, 2004:256-257).

Por meio desse projeto literário nacional, o historiador classifica e analisa o romance alencariano em três grupos: 1) o romance histórico, que agrega as obras *As minas de prata*, *O garatuja*, *O ermitão da glória* e *A guerra dos mascates*; incluindo também as obras indianistas *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*; 2) o romance urbano, composto pelas ficções *Cinco minutos*, *A viuvinha*, *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela*, *Sonhos d’ouro*, *Senhora*, *Encarnação* e *Escabiosa*; e 3) o romance regionalista, representado pelas narrativas *O gaúcho*, *O tronco do ipê*, *Til* e *O sertanejo* (ALENCAR, 2004:258-264).

Em *Formação da literatura brasileira*, Alencar está enquadrado no capítulo treze, “O triunfo do romance”, e analisado no subcapítulo “Os três Alencares”. Candido reitera várias informações apresentadas pelos historiadores Veríssimo e Heron de Alencar; porém, na parte biográfica, acresce que o autor, a partir de 1870, estimulado pelo contrato com a Livraria Garnier, publicou durante seis anos doze romances e um drama. A propósito da obra em prosa, vinte e um romances, o sociólogo sublinha que três podem ser relidos à vontade, pois apresentam uma “força criadora”: *Lucíola*, *Iracema* e *Senhora*. Depois, em segunda linha, tem-se *O guarani* (CANDIDO, 2007:537).

Conforme sugere o título do subcapítulo, Candido organiza o estudo da ficção do autor em três tipos de “Alencar”. O primeiro, “o Alencar dos rapazes”, no Romantismo nacional, determinou o advento do herói que a poesia não conseguira conceber de forma consistente. Verifica-se que nos romances heroicos *O sertanejo*, *O gaúcho*, *Ubirajara*, *As minas de prata* e *O guarani*, a trama orbita em torno dos protagonistas masculinos, direcionando-se para uma constante apoteose. O segundo tipo de Alencar é o “das mocinhas”, representado por “moças cândidas” e “moços bons”, que passam por obstáculos que ameaçam a união plena do casal, tal como sucede em *Cinco minutos*, *A viuvinha*, *Diva*, *A pata da gazela*, *Sonhos d’ouro* e *O tronco do ipê*. Por sua vez, o terceiro Alencar, classificado como o “dos adultos”,

concebe perfis masculinos e femininos de modo mais humano, visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, na obra *Lucíola* (CANDIDO, 2007:537-540).

Na *História concisa da literatura brasileira*, o romancista está historiado no capítulo quatro, “O Romantismo”, e estudado no subcapítulo “Alencar”. No âmbito biográfico, Bosi acrescenta que o escritor, quando menino, mudou-se com a família para a Corte, recebendo educação primária e secundária. Na época em que cursava Direito, compôs uma novela histórica, *Os contrabandistas*, que foi queimada em uma brincadeira de um colega de quarto. Alencar exerceu a advocacia no Rio de Janeiro, mas inclinou-se para a atividade literária, primeiro, como cronista do *Correio Mercantil*; depois, redator do *Diário do Rio de Janeiro*. De 1857 a 1860, dedicou-se inteiramente ao teatro, escrevendo várias peças (BOSI, 2006:134).

Em 1877, o cearense viajou à Europa para tratar da tuberculose, que também teve quando jovem. Não surtindo efeito o tratamento, voltou para o Brasil e faleceu no mesmo ano, na cidade do Rio de Janeiro. Postumamente, foram publicados o romance *Encarnação*, em 1877, e a autobiografia *Como e por que sou romancista*, em 1893. O historiógrafo examina o literato tanto pela perspectiva biográfica/psicológica como pela estética, ressaltando as principais características do romance alencariano. Nesse aspecto, Bosi repete múltiplos dados dos historiadores precedentes. Porém, sublinha que

tanto nos romances nativistas (*O guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*) como naqueles em que o bom selvagem se desdobra em heróis regionais (*O gaúcho*, *O sertanejo*), o selo da nobreza é dado pelas forças do sangue que o autor reconhece e respeita igualmente na estirpe dos colonizadores brancos. Ao heroísmo de Peri não deixa de apor a sobrançeria de Dom Antônio de Mariz e sua esposa, os castelões impávidos de *O guarani* (BOSI, 2006:138).

Portanto, o crítico conclui que o Romantismo do autor é interpretado de modo “ressentido e regressivo como o de seus amados e imitados avatares”, Chateaubriand e Scott. Além disso, Bosi registra que, “a vaidade ferida”, que marcou as atitudes de Alencar no ambiente político e literário do Segundo Império, foi transposta para os seus romances citadinos (BOSI, 2006:139).

Em *De Anchieta a Euclides*, o romancista está analisado no subcapítulo “A literatura dos anos 1850-1860: Costumismo, Ultrarromantismo – José de Alencar”, parte que compõe o capítulo três, “O Romantismo (1836-c. 1875)”. Por meio do

esquema analítico de vida e obra, Merquior afirma que o escritor é o mais lido em todo o país, visto que *Iracema* tem mais de cem edições. Após reiterar quase todas as informações biográficas delineadas nas histórias da literatura anteriores, o historiógrafo registra que *O guarani* apresenta uma visão mitológica artificial de herói baseada nos modelos de Chateaubriand, que concebia os índios como personagens de Homero: “Alencar abraçou o bronzeado mancebo ‘medieval’, que consagra a sua vida à donzela branca” (MERQUIOR, 2014:145).

Desse modo, Merquior diverge dos pesquisadores prévios, pois sublinha que *Iracema* é a melhor obra do indianismo alencariano, uma vez que, nessa “lenda”, verificam-se tanto o vínculo eficiente entre mito e elementos da natureza como os múltiplos recursos líricos empregados (MERQUIOR, 2014:146). Após a apoteose alcançada com *O guarani*, Alencar dedicou-se ao teatro, sendo as comédias iniciais *Verso e reverso*, de 1857, e *O demônio familiar*, de 1858, suas melhores peças. Na casa dos trinta, conferiu novas ideias ao romance urbano, por meio dos “perfis de mulher”. Em *Lucíola*, constata-se uma densa história de amor, na qual “os diálogos se fazem mais firmes, e o conflito psicológico tem mais dimensões do que nas epopeias indianistas ou no romance histórico *As minas de prata*” (MERQUIOR, 2014:150).

Para o historiador, os romances regionalistas, apesar das ricas substâncias folclóricas, não apresentam um progresso em relação ao espaço psicológico e à técnica narrativa de *Lucíola*. Apenas com *Senhora*, que aborda o conflito entre a paixão nobre e a decadência moral do ser humano pelo dinheiro, Alencar retorna a uma prosa mais densa. Considerado o patriarca da literatura nacional, Merquior finaliza destacando que somente em *Iracema* e *Lucíola* aparece uma “língua literária inequivocamente brasileira” (2014:153-154).

Em *A literatura brasileira*, Castello dedica todo o capítulo “Produção literária do Romantismo de época – 2º – Autor-síntese: José de Alencar – seu projeto de literatura nacional e sua obra”, exclusivamente para a análise do romancista e sua produção ficcional. O historiador reproduz muito do conhecimento exposto pelos pesquisadores anteriores; porém, adiciona que Alencar começou a escrever uma poesia épica, *Os filhos de Tupã*, mas a interrompeu em virtude das dificuldades de exprimir-se em versos:

o que Alencar se propunha realizar em *Os filhos de Tupã*, nos limites do espaço americano nos remete ao “Gênesis”: sua visão partiria da criação do homem, ou melhor, o americano; atingiria o dilúvio universal e a seguir o repovoamento continental, até aqui conforme com as tradições indígenas das origens; finalmente, a presença do invasor europeu, o surgimento e definição da nacionalidade brasileira (CASTELLO, 2004:265).

Castello analisa o cearense, de um lado, pelo ângulo biográfico, registrando que a carreira do escritor foi marcada pela crítica de autodefesa na literatura e na política; por outro, pela perspectiva estética, examinando a produção alencariana com base no projeto literário esboçado pelo próprio autor no prefácio de *Sonhos d'ouro*, sistematizado anteriormente por Heron de Alencar em *A literatura no Brasil*. Além disso, o historiador sublinha que as observações feitas pelo ficcionista a propósito do universo do Rio de Janeiro nas crônicas *Ao correr da pena*, forneceram o suporte para a escrita dos romances urbanos, especialmente, *Senhora*. E, na conclusão, afirma que a obra alencariana fundamenta-se pela fórmula: “modelo romântico europeu equacionado com o passado e o presente da sociedade brasileira, subordinando-se tudo a uma visão lírica e ideal da vida” (CASTELLO, 2004:278).

A historiografia literária nacional configura José de Alencar como escritor, aristocrata, reservado, orgulhoso, político, misantropo, conservador, advogado, jornalista, crítico literário e leitor ávido da literatura inglesa, norte-americana e francesa. Consagrado patriarca do romance nacional, o cearense revolucionou o gênero no Brasil por meio de um projeto literário que abrangeu a nação tanto pelos seus aspectos físico-geográficos e sócio-culturais, quanto pelas suas origens históricas, lendárias e mitológicas. A produção indianista, iniciada com *O guarani*, apresentou uma resposta satisfatória à necessidade de origem dos brasileiros, ansiosamente esperada pelo país em formação após a independência.

Apesar de cada historiador organizar a produção romanesca do autor a seu modo, permanece ainda vigente a proposta de organização esboçada pelo próprio escritor no prefácio de *Sonhos d'ouro*, e a de Heron de Alencar, que classificou os romances em três grupos: 1) romances históricos, 2) romances regionalistas e 3) romances urbanos. De modo geral, a historiografia literária brasileira sublinha que as melhores obras do literato são: *O guarani*, *Iracema*, *Lucíola* e *Senhora*.

2.2.2.1 *Semíramis*

Em 2014, Ana Miranda publicou *Semíramis*, seu quinto romance histórico que ficcionaliza os escritores do cânone literário nacional. A obra narra, pelo ponto de vista da personagem ficcional Iriana, determinados fatos da história do Brasil em que estiveram envolvidos antepassados da família Alencar, tais como, a Revolução Pernambucana, ocorrida em 1817, e a Confederação do Equador, de 1824, das quais participaram Dona Bárbara de Alencar e seu filho José Martiniano de Alencar, respectivamente avó e pai do famoso escritor José de Alencar. Posteriormente, a narrativa centra-se na mimesis do romancista, cuja história de vida é narrada de forma episódica, desde o seu nascimento, em 1829, até o ano de 1873.

O romance apresenta uma dedicatória e uma epígrafe que antecedem a narrativa. Na primeira, observa-se que o livro é dedicado à escritora Rachel de Queiroz, uma vez que, em um evento na Universidade Federal do Ceará, Miranda afirmou que *Semíramis* constituía uma resposta para a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras que, em uma determinada ocasião, cobrou-lhe um romance a propósito do Estado do Ceará. Portanto, atendendo ao pedido da autora de *O quinze* (1930), Miranda lançou o romance em exame. Por sua vez, na epígrafe, tem-se o seguinte fragmento: “começarei pois sem começo, que é melhor [...]”, refere-se a um texto de José de Alencar, principal autor de romances do período estético do Romantismo nacional, ora revisitado ficcionalmente pela escritora.

A narrativa apresenta-se estruturada em torno de cinco capítulos: 1) “Parte um”, 2) “Parte dois”, 3) “Parte três”, 4) “Parte quatro” e 5) “Parte cinco”; compostos de múltiplos subcapítulos, que são formados por um parágrafo, cujas dimensões não ultrapassam duas páginas. De forma análoga à composição de *Dias e dias*, nessa ficção histórica, cada subcapítulo recebe também um título que se relaciona diretamente com o que está sendo narrado no texto ou alude às palavras do fragmento anterior, desenvolvendo, assim, um encadeamento semântico no percurso da trama. Do mesmo modo que sucede na narrativa sobre Gonçalves Dias, essa a respeito de José de Alencar começa igualmente pelo epílogo, que descreve o encontro da narradora Iriana com o escritor em Alagadiço Novo, bairro de Fortaleza, em 1873. Excetuando-se esse prólogo-epílogo, o romance apresenta a ação na ordem linear e cronológica dos acontecimentos.

Apesar de a obra receber o título de “Semíramis”, verifica-se que a narradora-protagonista é Iriana, irmã mais nova da personagem homônima ao título. Ambas são órfãs, pois perderam os pais nos conflitos políticos causados pelos republicanos na época do Brasil Império. O avô delas, republicano, é um político aliado a Dona Bárbara de Alencar, mulher influente na região e mãe de José Martiniano de Alencar, pai do futuro escritor José de Alencar. Nos primeiros capítulos, a obra enaltece a família Alencar pela voz do avô da narradora, que ressalta os motivos e inspirações que desencadearam as querelas políticas ocorridas, no primeiro quartel dos oitocentos, entre os Alencar republicanos e os adeptos do regime monárquico no Brasil:

Os Alencar eram uma família feita de fibra, destemor, obsessão pela justiça, dizia vovô, uma família para quem a política é uma religião, e não aquela política adaptada às ambições, aos despeitos, caprichos, às novas adesões. Uma gente brava, marcada pelo Iluminismo, pelo sofrimento, pelas perdas. Só em Vila do Sul, reduto de inimigos dos liberais republicanos, os imperiais fizeram mais de doze viúvas na família Alencar, diziam (MIRANDA, 2014:57).

A ação inicial da intriga, que sucede em 1829, descreve a personagem Iriana, de treze anos de idade, acompanhando o avô Manuel em uma viagem ao Alagadiço Novo, considerada terra dos Alencar. Nesse lugar, ela encontra Ana Josefina de Alencar, esposa do padre José Martiniano de Alencar, que está grávida de “Cazuzinha”, como era chamado o vindouro romancista pela sua família. Na sequência, o autor nasce e Iriana sente-se ligada ao personagem por meio de uma brincadeira arquitetada pela sua irmã, Semíramis, que lhe deu uma caixa contendo a mensagem de que se ela seguir as seguintes instruções: “quatro passos em frente, dois passos à direita e doze à esquerda”; o que encontrar será o seu destino. Portanto, ao seguir os referidos comandos a protagonista para diante do berço de Cazuzinha (MIRANDA, 2014:71).

Desse modo, no percurso da narrativa determinados episódios da vida de José de Alencar, personagem secundário na trama, são reconstituídos através da cosmovisão e impressões pessoais não só de Iriana, mas também de sua irmã Semíramis. Verifica-se no desenvolvimento da história que ambas foram concebidas como personagens femininas diametralmente opostas. Semíramis é descrita como uma mulher vaidosa, desinibida, manipuladora, maliciosa e lasciva, enquanto que a

sua irmã, Iriana, caracteriza-se por ser uma moça reprimida, tímida, simples, idealista e sonhadora. De modo implícito, depreende-se que tais personagens antagônicas aludem, sutilmente, ao projeto alencariano “perfis de mulher”, desenvolvido, sobretudo nas obras *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*.

Depois de conhecer o Cazuzinha, Iriana regressa a Vila do Crato para cuidar da avó cega e doente, de modo que permanece morando no Ceará, levando uma vida rotineira e monótona. Em contrapartida, Semíramis muda-se para o Rio de Janeiro, casa-se com o senador Calixto Bezerra e torna-se uma mulher da Corte, que, ambicionando ser atriz, frequenta assiduamente teatros e óperas no espaço carioca. Semíramis passa a escrever para a irmã, que vive a partir do que as cartas narram a propósito de José de Alencar. Desse modo, constata-se que a narração está na primeira pessoa do discurso, no modo “Eu” como protagonista, que emprega constantemente o discurso indireto livre, na qual Iriana enuncia para o narratário as suas interpretações acerca das referidas cartas mandadas por Semíramis.

A partir dessas epístolas desenvolve-se o processo de construção da mimesis do escritor, como se observa nessa passagem do subcapítulo “Colégio de instrução elementar”, que aborda a sua infância:

Eu sempre perguntava do Cazuzinha e Semíramis contava, o menino andava na escola, ia de carro, e já sabia ler, o *caturrinha*, Semíramis o via de fraque e boné, com livros sobraçados, mas continuava o menino *travado de fel*, era o leitor quando as mulheres da família se reuniam nos trabalhos de agulha, e tirava lágrimas delas, lendo com sua vozinha leve e firme (MIRANDA, 2014:123).

Adiante, na intriga romanesca, quando José de Alencar retorna de São Paulo, já formado em Direito, a narradora confere ao leitor as seguintes características físicas e psicológicas do escritor: “ele era já um rapaz, barba e bigode espessos, sempre atrás dos óculos de vidros grossos, e se tornava a cada dia mais calado, arredo, taciturno, metafísico” (MIRANDA, 2014:126). Além disso, a narrativa reitera que ele leu os autores Balzac, Dumas, Victor Hugo, Chateaubriand, Scott, Cooper, entre outros. O romancista é caracterizado como um personagem solitário, melancólico, que vive debruçado em livros, em bibliotecas, “buscando a altura das criações sublimes” (MIRANDA, 2014:128).

As atividades de Alencar como crítico literário e escritor iniciam-se no subcapítulo “A falha da couraça”; este narra que o cearense era assistente no

escritório de advogados, mas andava escrevendo folhetins que não assinava com o nome próprio. Desse modo, Semíramis passou a enviar para Iriana os textos de *Ao correr da pena*, crônicas publicadas pelo romancista no jornal *Correio Mercantil*, entre 1854 e 1855, e no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856. Nessa parte, Miranda tenta repetir o mesmo recurso — baseado na estética da recepção — que empregou no romance *Dias e dias* para sugerir uma história dos efeitos das crônicas de Alencar na leitora Iriana:

Eu li os folhetins de Cazuzinha, e mesmo não sendo dada a sentimentalismos, pois não me afeta a sensibilidade romanesca e nem me comovo com facilidade, mesmo assim senti os olhos a marejar, o coração a pisar, as mãos um pouco a tremer e a voz a engasgar (MIRANDA, 2014:149).

No entanto, o efeito aqui ressoa de modo ineficiente, visto que as leituras não alteram a visão de mundo, o comportamento e a personalidade da protagonista, cuja admiração pelo autor se sustenta mediante uma brincadeira pretérita enviada por Semíramis, personagem dissimulada e de caráter questionável em todo o desenvolvimento da intriga. Em relação à obra alencariana, aparece primeiro o romance *A viúvinha*, no subcapítulo “O folhetim *A viúvinha*”, a qual Semíramis sugere que a obra se refere à narradora, pois esta também tornara-se uma viúva. Além dessa ficção, a narrativa menciona, por meio das cartas destinadas à Iriana, as peças de teatro *Verso e reverso*, *O demônio familiar*, *As asas de um anjo* e *Mãe*, e os romances *Lucíola*, *Diva* e *Iracema*.

Perto do final, quando Iriana encontra-se com Alencar na cidade de Fortaleza, em 1873, o personagem é descrito pela narradora a partir das seguintes características físicas: “homem pequeno, magro e pálido demais, mirrado e cinzento como estivesse a fanar, de cabelos baços e barbas grisalhas, uma dolorosa visão, os olhos pareciam duas violetas dentro de vidros, as faces encovadas” (MIRANDA, 2014:256). Nota-se que, no transcorrer da trama, a característica fundamental do romancista, mencionada pela narradora em diversas partes do livro, é a “solidão do autor”, que, com efeito, contribuiu de forma indelével para o seu talento como literato: “recolhia-se, surgiu como homem altivo, triste, numa solidão que ele mesmo criava em torno de si, mas nessa solidão crescia o seu talento” (MIRANDA, 2014:178).

Portanto, constata-se que a mimesis que a ficção *Semíramis* concebe a respeito de José de Alencar não redimensiona as informações delineadas nas histórias da literatura nacional; na verdade, tão pouco as aproveita para compor a intriga histórica. Assim sendo, em oposição aos procedimentos narrativos executados de forma eficiente na ficcionalização dos autores Gregório de Matos, padre Antônio Vieira e Gonçalves Dias, respectivamente em *Boca do Inferno* e *Dias e dias*, Ana Miranda não consegue alcançar a mesma maestria intertextual e mimética nesse romance, que revisita de maneira precária a personalidade singular do escritor Alencar. O patriarca do romance brasileiro aparece como um personagem secundário, remoto e recriado parcialmente por dados históricos e literários.

Na estrutura discursiva, Miranda insere alguns textos de Alencar, tais como, cartas e passagens da sua produção romanesca. No entanto, durante a leitura, observa-se que tais citações, sinalizadas em *itálico*, são artificiais e absolutamente desnecessárias ao romance, pois não promovem nenhum efeito estético ao leitor, tão-só um estranhamento linguístico, além do que as frases não servem também à obra de forma orgânica, tal como ocorre na composição de *Boca do Inferno*. Em *Semíramis*, o recurso da intertextualidade, importante para os romances que ficcionalizam os escritores canônicos brasileiros, revela-se destituído de consistência estilística e temática.

O romance histórico em questão assume um tom juvenil do início ao fim da narrativa, visto que, diferente de *Semíramis*, a narradora Iriana não se desenvolve enquanto personagem, uma vez que a sua voz e cosmovisão permanecem a mesma de quando a protagonista tinha treze anos de idade. Além disso, a intriga apresenta, em excesso, múltiplos personagens secundários, até mesmo Machado de Assis, Gonçalves Dias e Castro Alves são ligeiramente mencionados. No entanto, são aludidos de forma artificial e desaparecem no próximo parágrafo, sendo, por conseguinte, dispensáveis à trama composta. Esta, além de ser digressiva em demasia, também não estabelece qual o seu núcleo narrativo, se é *Semíramis*, Iriana, a família Alencar nos fatos históricos, o Estado do Ceará ou o escritor José de Alencar.

No conjunto da produção romanesca de Ana Miranda, *Semíramis* mostra-se uma ficção distante da qualidade estética literária apresentada nas obras anteriores.

Portanto, da série de romances históricos que ficcionalizam os escritores do cânone nacional, em termos de qualidade romanesca, essa narrativa equivale-se *A dança da serpente*, de Sebastião Martins, analisado anteriormente.

2.2.3 Machado de Assis

Na *História da literatura brasileira*, Veríssimo dedica o último capítulo “Machado de Assis”, seu epílogo triunfal, para a análise exclusiva de Joaquim Maria Machado de Assis, considerado “a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura”. O autor nasceu em 1839, de pais humildes, no Livramento, bairro popular e pobre do Rio de Janeiro. Nessa cidade, de onde nunca saiu, veio a falecer em 1908. O historiador analisa o literato pelo ângulo biográfico/psicológico e estético da literatura, ressaltando que Machado de Assis apresenta uma índole literária adversa aos períodos estilísticos, “que tendo atravessado vários momentos e correntes literárias, a nenhuma realmente aderiu senão mui parcialmente, guardando sempre a isenção” (VERÍSSIMO, 1963:304).

O escritor tinha uma personalidade recatada, destituída de vaidade e de exibicionismo. De modo oposto aos escritores anteriores, ele não se desenvolveu em um ambiente doméstico privilegiado, pois frequentou apenas a escola primária. Porém, leu muito e em virtude da perda dos pais na puberdade, trabalhou como sacristão da igreja de Lampadosa, e depois foi caixeiro da livraria e tipografia de Paula Brito. Desse modo, desde 1856, encontram-se no periódico de Brito, *A Marmota Fluminense*, poemas machadianos. Posteriormente, publicou versos na *Revista Popular* e *Jornal das Famílias*, de Garnier; na *Biblioteca Brasileira*, de Quintino Bocaiúva; e no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1862. Nesse último, participou como subalterno na redação.

Após aprender inglês no meio jornalístico, a leitura da literatura inglesa contribuiu para o seu humor literário, bem como lhe deu um estranho “sentimento de decoro”, que marca sua obra ficcional. Machado de Assis foi também leitor assíduo das melhores obras em língua portuguesa, de modo que se associou ao Gabinete Português de Leitura para ter pleno acesso aos clássicos. Em 1863, da tipografia do *Diário do Rio de Janeiro* surgiu seu primeiro livro, *Teatro de Machado de Assis*, composto de duas comédias em um ato, “prefaciadas por Quintino Bocaiúva, que

parece ter sido, com Paula Brito, o seu introdutor na vida literária”. Apesar dessas peças, Veríssimo sublinha que é com a publicação de *Crisálidas*, em 1864, que o autor efetivamente iniciou a sua vida como escritor (1963:305-306).

Ainda no âmbito da poesia, Machado de Assis publicou as obras *Falenas* (1869), *Americanas* (1875) e *Ocidentais* (1902). Na perspectiva comparatista com outros autores nacionais, o historiador ressalta as seguintes características do autor:

Modesto por índole e por civilidade, tímido de temperamento, modéstia e timidez que encobriam grande energia moral e íntima consciência de sua capacidade, Machado de Assis, estranho a toda a petulância da juventude, estuda, observa, medita, lê e relê os clássicos da língua e as obras-primas das principais literaturas. Ao contrário de alguns notáveis escritores nossos que começaram pelas suas melhores obras e como que nelas se esgotaram, tem Machado de Assis uma marcha ascendente. Cada obra sua é um progresso sobre a anterior (VERÍSSIMO, 1963:308-309).

Tais observações analíticas contrastam com os autores estudados anteriormente, em especial, José de Alencar, que, na opinião de Veríssimo, não conseguiu produzir nenhum livro significativo após *O guarani* (1857). O historiador não resguarda elogios à Machado de Assis, sublinhando que a estética literária machadiana ocupa-se da “alma humana” e da “essência das coisas”. Além disso, foi um dos poetas mais importantes das nossas letras, o mais “insigne” prosador e o maior escritor da ficção romanesca brasileira (VERÍSSIMO, 1963:310-312).

A sua obra em prosa compreende romances, críticas, crônicas e contos. Estreou no gênero romanesco com *Ressurreição*, em 1872, apresentando uma forma inovadora de romance psicológico, que foi capaz de expressar as peculiaridades nacionais através das personagens. A seguir, publicou *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), que, apesar da “nativa ironia”, são narrativas inclinadas ao Romantismo, assim como os livros de contos *Histórias da meia noite* (1869) e *Contos fluminenses* (1873). Entretanto, em 1881, Machado de Assis lançou *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra máxima do seu engenho literário, rompendo definitivamente com o movimento romântico (VERÍSSIMO, 1963:314).

As obras de contos dos anos seguintes, quais sejam, *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884) e *Várias histórias* (1905), apresentam de forma análoga o tom realista, irônico e pessimista visto em *Brás Cubas*. Tais características são

também contempladas no romance *Quincas Borba* (1891), que mostra um “remoto influxo dos humoristas ingleses”, conjugado com os processos formais particulares do romancista. Em contrapartida, nas ficções *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) desaparecem os traços estrangeiros e Machado de Assis expressa plenamente sua índole literária. No final, Veríssimo aborda a produção do autor como crítico, classificando-o como impressionista que tinha “dons de psicólogo” e “rara sensibilidade estética”; sendo o intelectual que melhor refletiu sobre a questão do indianismo na literatura brasileira, por meio do famoso ensaio “Instinto de nacionalidade” (VERÍSSIMO, 1963:315-319).

Em *A literatura no Brasil*, de Coutinho, o escritor está historiado no volume quatro, que se divide em dois momentos temporais: “Era realista” e “Era de transição”. O autor está enquadrado no primeiro período estético, e analisado no capítulo homônimo “Machado de Assis”²⁵. Das informações biográficas já apresentadas por Veríssimo, José Barreto Filho acresce que o pai de Machado de Assis, pintor de paredes, tinha alguma instrução, e sua mãe, portuguesa, era da Ilha de São Miguel. Ao perdê-la aos dez anos de idade, o pai esposou Maria Inês, que criou o menino, até mesmo depois da morte paterna, em 1851. Ele começou a trabalhar como aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional, depois revisor na loja de Paula Brito e no *Correio Mercantil*; a seguir, tornou-se redator no *Diário do Rio de Janeiro*.

Em 1869, casou-se com Carolina Augusta de Novais, moça educada e procedente de família de intelectuais. Machado de Assis ingressou na carreira do funcionalismo público, ocupando sucessivamente todos os cargos, desde amanuense até diretor-geral de Contabilidade, em 1902, no Ministério da Viação. A vida conjugal não lhe deu nenhum filho e a esposa faleceu em 1904. Conforme o historiador, o escritor representa “o primeiro e o mais acabado modelo do homem de letras autêntico” (BARRETO FILHO, 2004:151). A sua importância literária não encontra paralelo na vida intelectual brasileira, especialmente

pela qualidade e abundância da obra e pelo caráter inconfundível do escritor, que atravessou incólume todos os movimentos e escolas, constituindo um mundo a parte, um estilo composto de técnicas precisas e eficazes, e uma galeria de tipos absolutamente realizados e convincentes (BARRETO FILHO, 2004:152).

²⁵ Capítulo redigido por José Barreto Filho (1908-1983), escritor e crítico literário.

Tal como Veríssimo sugeriu, Barreto Filho também divide a literatura machadiana em duas fases. Entretanto, o pesquisador argumenta a passagem do Romantismo para o Realismo pela perspectiva biográfica/psicológica, ressaltando dois incidentes na vida do autor: “a brusca mutação do romancista, como resultado da crise espiritual dos 40 anos e da ocorrência de grave moléstia que o deslocou para Friburgo” (BARRETO FILHO, 2004:154). As características do escritor são delineadas em paralelo à época da publicação de *Ressurreição*, em 1872:

Fase calma em que a vida corre sem incidentes, consolidando-se sob o ponto de vista material, depois de seu ingresso na carreira burocrática, em 1873, como oficial da Secretaria da Agricultura. Tem o futuro garantido, liberto da preocupação da subsistência. A esposa Carolina e a casa do Cosme Velho completam o sóbrio e digno ambiente para o escritor. Vida calma em regular, o mesmo trajeto diário, para a repartição, as mesmas horas de trabalho intelectual, os jogos familiares à noite, o gamão ou o xadrez, um pouco de vida social, alguns amigos seletos (BARRETO FILHO, 2004:156).

O historiador também analisa a produção de Machado de Assis pelo ângulo estético, assim sendo, de modo oposto a Veríssimo, Barreto Filho registra que a lírica machadiana é “fraca” e “medíocre”. Por sua vez, as peças de teatro só chamam atenção pelo que anunciam do romancista futuro. Já nas obras em que desponta o seu lado de contista, *Contos fluminenses*, de 1870, e *Histórias da meia-noite*, de 1873, ocorre eventuais acertos, dos quais sinalizam o desejo de ir à alma da personagem mediante a análise psicológica; do mesmo modo, constata-se um “humor de má qualidade, mas que serve para retificar os excessos de sentimentalismo” (BARRETO FILHO, 2004:156).

Em relação à produção romanesca, Barreto Filho sublinha que *Ressurreição* é uma tentativa de romance psicológico. Em contrapartida, as obras posteriores, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, são meras imitações narrativas dos moldes da época romântica. Dessa primeira fase, apenas em *Ressurreição* encontra-se o espírito de análise que aparecerá de forma plena na sua fase definitiva. Portanto, excetuando-se esse primeiro romance, os livros restantes da fase inicial apresentam uma “ausência de tensão” e um “ritmo frouxo”, que seguem as regras da arte narrativa em voga no Romantismo.

Contudo, durante os anos de 1878 a 1879, momento em que o escritor adoeceu e atingiu a “idade crítica dos quarenta anos”, preparou-se pacientemente para publicar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1881. O romance revela não só a influência dos humoristas ingleses, mas também a originalidade e a vocação literária de Machado de Assis, isto é, “contar a essência do homem, em sua precariedade existencial” (BARRETO FILHO, 2004:159). Na sequência, apareceram os livros de contos *Papéis avulsos* (1882) e *Histórias sem data* (1884), cujos destaques são as narrativas “O alienista”, “Teoria do medalhão”, “A chinela turca” e “Dona Benedita”.

Em 1891, publicou *Quincas Borba*, obra que apresenta a melhor dramatização do herói trágico. De 1896 a 1899, lançou os livros de contos *Várias histórias* e *Páginas recolhidas*: “são algumas obras-primas e numerosas narrativas excelentes, indicativas do alto domínio do gênero que o escritor havia alcançado” (BARRETO FILHO, 2004:163). Da segunda obra, o historiógrafo ressalta o célebre conto “Missa do galo”. Dando seguimento à análise dos romances machadianos, Barreto Filho considera *Dom Casmurro*, de 1900, a obra-prima do autor:

O domínio dos processos artísticos chegou, nesse livro, a uma alta classe, de modo que eles não perturbam a pureza da narração, como acontece em *Brás Cubas*. A verdadeira história é um veio oculto, que vai correndo fora da nossa percepção imediata, mas em contato estreito com os nossos pressentimentos. O essencial é apenas induzido e se passa discretamente [...]. A utilização de um sistema de infiltrações na consciência do leitor, a atmosfera de insinuação constante e discreta, mantém o interesse suspenso até às últimas páginas, quando se produz subitamente a revelação de um segredo que podíamos ter descoberto antes (BARRETO FILHO, 2004:166).

Em *Esaú e Jacó*, de 1904, o historiador destaca a figura do Conselheiro Aires, idoso, viúvo e diplomata aposentado, tal como Machado de Assis será nesse mesmo ano em que falece sua esposa Carolina. O seu último romance, *Memorial de Aires* (1908), apresenta um tom melancólico, mas também é uma apologia da vida privada, do mesmo modo que o escritor teve ao lado da companheira. Por fim, Barreto Filho registra que Machado de Assis temia o sofrimento físico e, nos últimos dias, doente, cercou-se do carinho de amigos, falecendo no dia 29 de setembro de 1908, no seu modesto chalé.

Na *História concisa da literatura brasileira*, o autor está historiado no capítulo cinco, “O Realismo”, e analisado no subcapítulo “Machado de Assis”. A respeito da biografia do escritor, Bosi acrescenta que a epilepsia e a gaguez, aparecidas na infância, acometeram Machado de Assis durante toda a vida, determinando-lhe um comportamento reservado e tímido. Após aprender as primeiras letras, recebeu aulas de francês e latim do padre Silveira Sarmiento. Aos dezesseis anos, tornou-se tipógrafo-aprendiz na Imprensa Nacional e, dois anos depois, na editora de Paula Brito, compôs seus primeiros versos em *A Marmota Fluminense*.

A seguir, foi admitido para a redação do *Correio Mercantil*, tendo contato com os escritores românticos Casimiro de Abreu, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, Pedro Luís e Quintino Bocaiúva. Este o alocou no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1860. Estabelecido na carreira burocrática, primeiro no Diário Oficial (1867-73) e, no ano seguinte, na Secretaria da Agricultura, o escritor afirmou-se como ficcionista. Conceituado, no final do século XIX, como o maior romancista nacional, foi um dos fundadores e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras, relacionando-se com intelectuais da época, tais como, Veríssimo, Joaquim Nabuco, Visconde de Taunay, Graça Aranha, e promovendo os poetas parnasianos. Machado de Assis faleceu em virtude de uma úlcera cancerosa, aos sessenta e nove anos de idade.

De acordo com o historiador, a ficção machadiana “é o ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira” (BOSI, 2006:174). Apesar de Bosi examinar a obra do escritor exclusivamente pelo ângulo intraliterário, ainda assim reproduz muitas das informações delineadas nas histórias da literatura de Veríssimo e Coutinho. Todavia, adiciona que, na primeira fase, *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia* ampliaram a perspectiva do Alencar urbano; na segunda, considera *Memórias póstumas de Brás Cubas* como o romance “divisor de águas” e principal livro do autor, tal como Veríssimo o avaliou.

Posteriormente, surgiram duas obras-primas, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. Para o historiador, os romances de Machado de Assis não devem ser resumidos, pois o que neles importa não é o fato em si, mas sim o conjunto de intenções e ressonâncias que envolvem os acontecimentos da narrativa. Em relação aos contos, Bosi ressalta “O alienista”, novela que discute a fronteira entre a normalidade e a loucura; “O espelho”, que mostra a importância do papel social e

seus símbolos materiais para a construção da subjetividade; “A sereníssima república”, alegoria política que trata da distância entre o povo e o poder; e “O segredo do Bonzo”, uma apologia da ilusão a que aspiram as pessoas. Além desses, têm-se ainda as narrativas de desenho psicológico, “Dona Beneditina”, “A causa secreta” e “Trio em lá menor”; e de sugestão de atmosfera, “Missa do galo” e “Entre santos” (BOSI, 2006:182).

No percurso da historiografia literária brasileira, constata-se que o estudo mais alentado a propósito de Machado de Assis e sua obra encontra-se em *De Anchieta a Euclides*, de Merquior. O autor está analisado no subcapítulo “Machado de Assis e a prosa impressionista”, parte que compõe o capítulo quatro, “O segundo oitocentos (1877-1902)”. O historiador dedica cinquenta e três páginas para examinar densamente o maior romancista da literatura brasileira, e não só reitera o conhecimento exposto nas histórias da literatura brasileira prévias como também introduz várias informações novas acerca de Machado de Assis e sua obra.

De acordo com Merquior, a literatura impressionista, a qual Machado de Assis se vinculou, caracteriza-se principalmente por ser uma “pintura refinada das impressões subjetivas, dos estados d’alma dos personagens” (2014:243). Esse tipo de narrativa privilegia a análise psicológica em detrimento das peripécias exteriores. Além disso, o impressionismo é uma corrente estilística autônoma que não dialoga com a mentalidade romântica simbolista e nem com as experiências linguísticas de vanguarda desencadeadas por Mallarmé e Rimbaud. Porém, os prosadores impressionistas empregam algumas características do Simbolismo, tais como, o símbolo, o mito e a metáfora, mesmo sem ter tido contato com essa escola: “este é precisamente, aliás, o caso dos impressionistas brasileiros como Machado de Assis, Raul Pompeia ou Euclides da Cunha” (MERQUIOR, 2014:245).

A ficção impressionista, tal como a poesia de Baudelaire, expressa uma aguda denúncia do estilo existencial moderno, bem como manifesta artisticamente a crise dos valores que conferem sentido à modernidade. Para Merquior, a literatura machadiana introduziu essa orientação problematizadora da existência nas letras nacionais, de modo que engendrou um diálogo com as principais obras da Europa:

A grandeza de Machado foi ter posto os instrumentos de expressão forjados no primeiro Oitocentos – a língua literária elaborada por Alencar – a serviço do aprofundamento filosófico da nossa visão poética, em sintonia com a vocação mais íntima de toda a literatura

do Ocidente. Foi com Machado de Assis que a literatura brasileira entrou em diálogo com as vozes decisivas da literatura ocidental (MERQUIOR, 2014:249).

Em relação à história de vida do literato, o historiador adiciona que quando seu pai faleceu, Maria Inês, a madrasta, empregou-se como doceira em um colégio e Machado de Assis, aos doze anos, foi encarregado de vender os doces. Do mesmo modo que Veríssimo e Barreto Filho, Merquior também analisa a transformação da ficção de Machado de Assis, da primeira para a segunda fase, por meio de incidentes biográficos, ou seja, determinados fatos da vida do autor tornam-se peremptórios para a compreensão de sua obra:

Às vésperas dos 40, porém, o escritor, desde a infância sujeito a crises epilépticas, é obrigado a retirar-se a Friburgo. A superação dessa crise, que parece ter precipitado uma vigorosa evolução espiritual, lança Machado no apogeu de suas forças criadoras, de que são fruto os contos da maturidade (dos *Papéis avulsos* a *Páginas recolhidas*) e a tetralogia romanesca formada por *Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó* (MERQUIOR, 2014:251).

O historiógrafo sublinha que o literato primeiro se dedicou ao gênero poético, cujo auge do seu lirismo romântico é as *Americanas* (1875). Porém, são as peças teatrais, compostas no decênio de 1860, quando tinha entre 22 e 26 anos, que merecem destaque: *Desencantos*, *O caminho da porta*, *O protocolo*, *Quase ministro* e *Os deuses de casaca*. A propósito dos contos do Bruxo do Cosme Velho, Merquior ressalta os livros da segunda fase, destacando “O alienista”, pois as narrativas publicadas em *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, são consideradas anedotas permeadas de convenções românticas. Entretanto, sobretudo na última, tem-se um humorismo que prenuncia a fase madura, esta situa Machado de Assis entre os cinco maiores contistas da literatura latina.

Os romances da primeira fase, *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, revisitam os temas e a esfera social urbana de Alencar. Em contrapartida, na segunda fase, Machado de Assis mostrou a sua “visão problematizadora” com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, narrativa realista que adota a “forma livre” de Laurence Sterne. Por apresentar um humorismo filosófico e um tom sobrenatural, a obra tornou-se uma representação moderna do gênero cômico-

fantástico, conhecido também por literatura menipeia. A chave dessa filosofia está expressa no delírio do narrador, descrito no capítulo VII.

Para Merquior, o que singulariza o pessimismo na obra machadiana é a sua posição antagônica em relação ao evolucionismo oitocentista, ao culto do progresso e da ciência. Em *Quincas Borba*, o escritor apresenta um romance de características grotescas e o narrador no modo clássico, na terceira pessoa do discurso. Por sua vez, em *Dom Casmurro*, retorna a análise psicológica com o narrador na primeira pessoa, mais intimista e subjetivo. Do ponto de vista da homogeneidade de tom, essa ficção é a obra-prima de Machado de Assis. Posteriormente, lançou *Esaú e Jacó*, narrativa mais abstrata da segunda fase, e por último, *Memorial de Aires*. O historiador analisa os romances machadianos pelo ângulo intraliterário, comparando os aspectos formais e temáticos.

Em *A literatura brasileira*, o escritor aparece historiado no volume I, e analisado no subcapítulo “Machado de Assis, autor-síntese”, parte integrante do capítulo “O último quartel do século XIX - 3º - A narrativa ficcional”. Castello assinala que, assim como José de Alencar, Machado de Assis foi igualmente figura síntese do século XIX, uma vez que contribuiu para o desenvolvimento do gênero romanesco no Brasil com a sobreposição do individual ao social e pelo aproveitamento equilibrado dos estilos literários da época. Do mesmo modo, ressalta a sua atividade de cronista, que constituiu em um exercício fundamental para a reflexão existencial presente nos seus futuros contos e romances.

O historiador reitera que a carreira do literato foi “sabidamente” dividida em duas fases: a romântica e a realista. Entretanto, por meio da análise interna das transformações temáticas, do aperfeiçoamento formal e das coordenadas propostas pelas crônicas e críticas, tudo mostra que o autor apresenta uma coerência e unidade em todas as fases da sua produção. Castello registra que Machado de Assis buscou o “sentido da existência” por meio do dualismo “amor” e “glória”, e as tensões inconciliáveis entre ambos. Assim sendo, denomina período de “formação” a primeira fase, composta por obras ainda comprometidas com o Romantismo, sobretudo, a primeira narrativa (CASTELLO, 2004:381).

Em *Ressurreição* e *A mão e a luva*, Machado de Assis esboçou a harmonia do amor e da glória, por sua vez, em *Helena* e *Iaiá Garcia*, investigou a tensão entre ambos no contexto social. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*,

o romancista nos apresentou a perspectiva da supremacia da glória em detrimento do amor. Entretanto, nos romances *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* propôs uma aproximação conciliadora entre a glória e o amor, sendo este preponderante nas duas narrativas. Já em *Esaú e Jacó*, retoma a visão trágica de *Helena*, ambos estabelecem um traço de união entres os romances iniciais e finais de cada fase. O historiógrafo concentra a análise no gênero romanesco e nas crônicas, não comentando a produção poética, nem os contos, tão-somente menciona “O alienista”.

A historiografia literária nacional configura Machado de Assis como autodidata, leitor assíduo, espírito crítico, gênio, modesto, tímido, gago, epiléptico, escritor clássico, funcionário público, fundador e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras. Os historiadores registram que a literatura machadiana se divide em duas fases. A primeira, entre 1860 a 1880, apresenta um conjunto de obras comprometidas com a estética do Romantismo, são os romances: *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*; e os livros *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*. Nesse período, há também a produção de peças teatrais e poemas.

Na segunda fase, de 1881 a 1908, Machado de Assis rompeu com a perspectiva romântica, uma vez que introduziu na literatura brasileira a problematização da existência humana com a publicação do romance impressionista, realista e cômico-fantástico *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Para elucidar a transição da primeira para a segunda fase, os historiógrafos utilizam tanto a abordagem biográfica/psicológica como o ângulo estético de exame da literatura. Desse modo, Veríssimo sublinha que o escritor desenvolveu uma marcha literária ascendente, cujo auge é *Brás Cubas*, sua principal obra. Já Barreto Filho assinala que a brusca mutação do romancista foi resultado da crise espiritual dos 40 anos e da ocorrência de grave moléstia, e destaca ser *Dom Casmurro* a obra-prima.

Por sua vez, Bosi reitera a perspectiva intraliterária e realoca *Memórias póstumas* como a ficção mais importante, desconsiderando os dados biográficos nesse processo. O subsequente, Merquior, conjuga as duas perspectivas de análise, a biográfica/psicológica e a estética, reafirmando a tese da crise dos 40 anos e a doença como incidentes que catalisaram a evolução espiritual presente no romance *Brás Cubas* e nas obras da segunda fase. Por último, Castello registra que a

primeira e a segunda fase apresentam uma unidade, cujo objetivo é buscar o sentido da existência humana por meio da representação da dualidade entre o amor e a glória no desenvolvimento das personagens.

Veríssimo é o único que considera a poesia de Machado de Assis como uma das mais importantes das nossas letras. Os críticos posteriores a avaliam como medíocre e menor em relação à obra em prosa. Os historiadores destacam os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e o conto/novela “O alienista”. Além disso, todos sublinham que a literatura machadiana se ocupa da alma humana, da essência das coisas, por meio de uma linguagem irônica, pessimista e humorada, e, sobretudo, pela análise psicológica vertical que o escritor faz das personagens.

2.2.3.1 *Memorial do fim*

No intento de recriar ficcionalmente os últimos dias de vida do Bruxo do Cosme Velho, Haroldo Maranhão²⁶, em 1991, publicou o romance *Memorial do fim*: a morte de Machado de Assis. A obra organiza-se em torno de cinquenta e três capítulos de dimensões concisas, que não ultrapassam quatro páginas cada um. Verifica-se que o sumário e os capítulos aludem à maneira como Machado de Assis estruturava suas obras ficcionais. Assim sendo, o escritor tenta reproduzir estilisticamente a linguagem literária machadiana, porém, como veremos a seguir, essa experiência estilística de pastiche resulta em uma narrativa fragmentada, elíptica e digressiva em várias passagens para o leitor.

Na composição discursiva proposta por Maranhão, encontram-se capítulos em que não há uma palavra de sua autoria, apenas excertos redimensionados dos principais romances machadianos. Desse modo, o escritor elimina palavras e períodos do trecho original e, em seguida, une-os a outras partes da narrativa. A título de exemplo, o capítulo quatro, “Um salto, dois saltos, alguns bons saltos”, é um conjunto de citações do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*; o dezessete, “O meu vizinho de Matacavalos”, remete-se ao *Quincas Borba*; o vinte e seis, “Saltemos por cima de tudo”, refere-se à *Esaú e Jacó*; e o trinta e cinco, “Pulo pequeno e velhusco”, é uma montagem a partir do *Memorial de Aires*.

²⁶ Haroldo Maranhão (1927-2004), advogado, jornalista e escritor.

Nota-se que a arquitetura do romance revela-se bastante complexa estilisticamente para o leitor entender a ação da narrativa, visto que os múltiplos textos citados são uma espécie de bricolagem formada pela intertextualidade. Conforme o autor, no texto “*Post scriptum*”, tais referências constituem uma homenagem ao maior romancista brasileiro (MARANHÃO, 2004:198). No entanto, os procedimentos retóricos-formais de pastiche e paródia elaborados por Maranhão, com efeito, não estão à altura da técnica e do estilo literário do homenageado. Portanto, a narrativa não é eficaz em propor uma articulação entre a mimesis do escritor e a sua produção literária para os leitores.

Depreende-se que a ação se passa no modesto chalé de Machado de Assis, no Rio de Janeiro, em 1908, ano do seu óbito, entre os meses de abril e setembro. O escritor está doente em casa, desse modo, tosse, geme, ora a roupa está “enxovalhada do suor noturno”, ora parece um “ancião nuamente entremostrado” (MARANHÃO, 2004:12). A obra inicia-se com a visita de José Veríssimo ao amigo enfermo que, ao conhecer a personagem Marcela Valongo, na entrada do chalé, supõe que ela está tendo um relacionamento afetivo com Machado de Assis, na época, viúvo de Carolina Xavier de Novais, que faleceu em 1904, portanto, há quatro anos.

No capítulo três, “Uma carta”, datada de “Rio, 25-09-1908”, Veríssimo descreve o estado de saúde do escritor pela seguinte epístola:

Meu querido Medeiros,

Deixei nosso mestre indisputado nem pior nem melhor. A doença não estagnou, e nem vejo como possa estagnar. Deus? Medeiros: Deus existe? Qual de nós acredita? O Mário? O Graça? O Lúcio? O Rodrigo? O Nabuco acredita, mas está em Washington, e além do mais Deus não fala inglês. A doença avança devagar; mas sempre avança, e quem saberá se mais devagar realmente? Que sabemos dos organismos vivos e esfaimados que nos roem internamente? A medicina foi além do impossível. O Couto, pobre dele, ignora como proceder para lhe aplacar os padecimentos. Tenho meditado sobre como o querido enfermo resiste aos ataques dolorosos, com que armas. No xadrez e no gamão perde-se em cóleras, segundo me revelou um sobrinho do Smith Vasconcelos, cuja casa frequentou com a Dona Carmo. Não aparenta, mas é homem de explosões ainda que ocasionais. E a ira, te pergunto, não valerá, nas dores que o Couto diz serem cruéis, como elmo ou carapaça de ferro? Em dados momentos acredito que desfaleça. Será a ausência, agravando-lhe o fim? Doença sobre doença, o mal maior sobre o

menor; e nem saberá qual o menor e qual o maior, que um, enfim, humilha, mas não mata. (MARANHÃO, 1991:19-20)

No desenvolvimento da intriga, além de Veríssimo, várias personalidades históricas da época, amigos e conhecidos do autor, aparecem para visitá-lo, tais como, Joaquim Nabuco, Mário de Alencar, Medeiros de Albuquerque, Euclides da Cunha, Raimundo Correia e Miguel Couto, médico que tratava do literato nos últimos momentos de vida. Além dessas personagens referenciais citadas, transitam também na fábula múltiplos seres ficcionais da literatura machadiana, em especial, a referida Marcela Valongo, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Posteriormente, ela é mencionada como Virgília, Fidélia e Leonora; todas figuras das histórias de Machado. Assim sendo, constata-se nas páginas do romance uma transvariação dos nomes das personagens centrais, aspecto que prejudica a leitura e o entendimento da obra.

No transcorrer da trama, Machado de Assis adquire igualmente outras denominações, sendo chamado de Conselheiro Aires, Brás Cubas e Aguiar, todos também personagens de suas ficções. Contudo, verifica-se que a sua essência não se altera: “o Conselheiro estava ferido de morte; mas escutava, mesmo as vozes mais veladas. [...] a inteligência mantinha-se bem esperta e apurada” (MARANHÃO, 2004:27). A falecida esposa do escritor, Carolina, é também denominada, nos diálogos, de Maria do Carmo, personagem feminina procedente do *Memorial de Aires*: “há quatro anos D. Carmo fora-se; e deixara perdido no *chalet*, mais vazio e mais aumentado sem ela, o velho e derreado companheiro” (MARANHÃO, 2004:13).

O mesmo procedimento de transvariação sucede no narrador, que na maior parte é onisciente e na terceira pessoa do discurso; porém, em outras, aparece na primeira, revestindo-se de Brás Cubas, Conselheiro Aires e/ou do próprio Machado de Assis. Na estrutura discursiva de *Memorial do fim*, há uma série de textos que alude à memória e a aspectos pessoais de Machado de Assis, dentre os quais se destacam a utilização de cartas dos amigos e fragmentos de um diário assinado por Leonora. Desse modo, o romance apresenta múltiplas vozes de obras e correspondências a propósito de Machado, que dialogam com os outros narradores, tais como, José Veríssimo, Mário de Alencar, Joaquim Nabuco, Leonora, etc.

No percurso da narrativa, a mimesis do escritor moribundo desenvolve-se de maneira dúbia, da mesma forma que as personagens machadianas: “Aires era

cavalheiro de modos apurados. Jamais se deu a arroubos impolidos, salvantes situações muito extremas que o levaram a perder-se sobre si” (MARANHÃO, 2004:31). Na intriga, o protagonista está consciente de que vai perecer, então, decide deixar seus bens para Marcela Valongo, personagem de quem parece apreciar afetosamente a companhia e amizade. No entanto, para realizar esse intento eles precisam se casar, mas isso não se concretiza na história.

Nesse sentido, Antônio Esteves sublinha que a obra sugere uma possível amante na vida de Machado de Assis, uma vez que o tema da fidelidade conjugal, tão presente nos seus principais romances, *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*,

reaparece no romance de Maranhão não apenas como mero jogo intertextual, mas também como forma de fazer o Machado canônico, idealizado pela historiografia nacional, descer de seu pedestal, humanizando-o. A possibilidade de que o casto e conservador funcionário público escritor, que sempre jurava fidelidade à possessiva esposa, pudesse ter tido uma relação extraconjugal causa certa inquietação entre os personagens e traz uma hipótese plausível que coloca em discussão uma questão tão contemporânea quanto o conceito de fidelidade em um relacionamento amoroso (ESTEVES, 2010:155-156).

Os visitantes ficam aflitos com a informação de Veríssimo, ou seja, de que há uma moça relacionando-se afetivamente com o Bruxo em sua casa. No capítulo quarenta e oito, “Pinga-se o ponto final”, a carta de Mário de Alencar destinada a Medeiros de Albuquerque não só dá outro sentido à narrativa, como também levanta a hipótese de que a personagem Marcela existia somente na mente de José Veríssimo: “a Marcela Valongo, do Veríssimo, jamais houve. Só ele explicará as fantasias que andou a incorrer e nos fez incorrer” (MARANHÃO, 2004:180). Conforme a epístola, a moça chamava-se Leonora, jovem leitora e admiradora do romancista, que quis voluntariamente cuidar dos afazeres domésticos no chalé, tornando-se íntima das criadas e do próprio escritor.

Nas últimas horas de vida, os amigos e conhecidos que estão presentes no chalé, no dia 28/09/1908, escutam Machado de Assis chamar por Leonora, mas alguns acreditam que seja um delírio, logo, a existência dessa personagem passa a ser questionada no final da intriga. A seguir, o escritor morre e um narrador onisciente na terceira pessoa relata o fato para o leitor no último capítulo, “O

repelão”: “eram 3 horas e quarenta e cinco minutos de 29 de setembro quando o Conselheiro Aires enfim cessou de respirar. Os olhos exorbitaram-se, e assim estagnaram” (MARANHÃO, 2004:194).

O tom fatídico que perpassa todo o romance, isto é, de Machado de Assis estar prestes a finar-se e, nesse processo, definhar a cada capítulo, estabelece uma relação semântica com a sua principal obra, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que, evidentemente, assume também um teor fúnebre, conforme está posto na célebre dedicatória: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”. Em *Memorial do fim*, o protagonista vê-se especialmente como o personagem Brás Cubas, que constitui um dos *alter ego* do romancista no discurso da narrativa:

O moribundo via-se a si mesmo, como ficara, na comoção mostrada pelos outros; sentia que as carnes minguavam, que os vermes se alvoroçavam pelo roer as carnes do defunto que não se fizera ainda defunto, porém na iminência dele, já no estado de esqueleto, que um nada de nada se mexia; mas se mexia (MARANHÃO, 2004:27-28).

Portanto, constata-se que Machado de Assis é configurado na obra como personagem escritor, famoso, respeitado, idoso, doente, inteligente e querido pelos amigos e conhecidos. Contudo, tal mimesis não modifica substancialmente o que já se sabe a seu respeito, pois nessa narrativa ele é apenas representado de modo mais humano, como qualquer doente terminal prestes a perecer. Assim sendo, conclui-se que essa ficção histórica, de difícil leitura e concepção, reitera as principais características configuradas a propósito do romancista nas histórias da literatura brasileira, mediante os procedimentos retórico-formais de pastiche, paródia e intertextualidade, que aludem, de maneira precária, ao estilo literário das obras machadianas.

Por fim, trata-se de um personagem transposto de modelos anteriores, da qual Haroldo Maranhão reconstruiu ficcionalmente os últimos dias de vida, tendo por base documentação histórica e excertos redimensionados da literatura, sobretudo, romanesca machadiana. Porém, as citações e suas respectivas alterações textuais, em demasia, que pouco servem à narrativa, só são identificadas pelos leitores e pesquisadores que conhecem profundamente a escrita e a obra de Machado de Assis. Na verdade, trata-se de um livro confuso e que não marca o leitor, pois se

aproveita tão-somente do episódio da morte do maior romancista brasileiro como chamariz da narrativa.

2.2.4 Qorpo-Santo

Das seis histórias da literatura brasileira investigadas nesta tese, José Joaquim de Campos Leão, alcunhado por si mesmo de “Qorpo-Santo”, aparece historiado somente em duas: 1) *História concisa da literatura brasileira*, de Bosi; e 2) *De Anchieta a Euclides*, de Merquior; por razões históricas esclarecidas a seguir. Na primeira, o dramaturgo é analisado, de forma breve, no subcapítulo “Qorpo-Santo, um corpo estranho”, parte do capítulo cinco, “O Realismo”. De acordo com Bosi, o escritor nasceu em 1829, na Vila do Triunfo, então Província de São Pedro, e faleceu em Porto Alegre, em 1883, aos cinquenta e quatro anos. Após tornar-se órfão de pai, aos onze anos de idade, foi estudar na capital da província, onde exerceu o cargo de professor primário em diversas escolas públicas.

A partir de 1862, suspeitando da sanidade mental do educador, as autoridades o internaram mais de uma vez. Nesse período, iniciou a “compósita” e “desnorteante” *Enciclopédia ou Seis meses de enfermidade*, constituída por nove tomos, dos quais se conhecem apenas seis: I, II, IV, VII, VIII e IX. Em 1868, foi julgado inapto pela justiça para lecionar, administrar família e bens. Posteriormente, o dramaturgo criticou tal decisão jurídica no seu jornal *A Justiça*. No ano de 1877, Qorpo-Santo editou a referida *Enciclopédia* na tipografia que tinha em casa.

Da obra teatral do autor, o historiador ressalta o volume IV, que contém as seguintes comédias curtas, produzidas em 1866: *Mateus e Mateusa*, *As relações naturais*, *Hoje sou um; amanhã outro*, *Eu sou vida: eu não sou morte*, *A separação de dois esposos*, *O marido extremoso ou pai cuidadoso*, *Um credor da Fazenda Nacional*, *Certa entidade em busca de outra*, *Uma pitada de rapé*, *Um assovio*, *Lanterna de fogo*, *Um parto*, *O hóspede atrevido ou o brilhante escondido*, *A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada*, *O marinheiro escritor*, *Duas páginas em branco*, *Dois irmãos* (BOSI, 2006:244).

Partindo, inconscientemente, de uma das propostas de Jauss, ou seja, de se averiguar os efeitos e as interpretações formadas pelos leitores em diferentes épocas a propósito de uma obra literária, Bosi sublinha que a produção teatral de

Qorpo-Santo foi descoberta apenas cem anos depois da sua escrita original. Desse modo, tais comédias, lidas somente na segunda metade do século XX, beneficiaram-se de uma perspectiva moderna, pois o “nonsense” e o “absurdo” foram interpretados não só como “fenômenos ideológicos e estéticos válidos em si”, mas também como “testemunhos de resistência à lógica da dominação burguesa” (BOSI, 2006:244). Já no contexto histórico de produção, Qorpo-Santo apresentou uma ideologia corrosiva e subversiva aos valores vigentes no teatro brasileiro dos oitocentos. Para o historiógrafo, no autor da *Enciclopédia*, a sátira e a paródia produzem um efeito ambíguo, visto que a “agressão da palavra ou do gesto não se separa de uma pungente obsessão moralista cujo centro é o instinto ao mesmo tempo sancionado e regrado pela instituição do matrimônio” (BOSI, 2006:245).

Em *De Anchieta a Euclides*, o dramaturgo aparece no capítulo quatro, “O segundo oitocentismo (1877-1802)”, e analisado, de maneira igualmente sucinta, no subcapítulo “O Naturalismo”. Merquior assinala que a obra de Qorpo-Santo foi descoberta pelo crítico Guilhermino César, e que as peças escritas só foram encenadas em 1966. Segundo o historiador, o escritor era um “abastado comerciante” e “mestre de escola”, que aos 35 anos mostrou-se “psicopata”, recebendo escárnio dos seus contemporâneos. No processo, foi considerado incurável pelos médicos da província; porém, avaliado como sadio pelos psiquiatras da corte. Após ser submetido a um curador por sentença judicial, o “louco manso” fundou uma tipografia particular, por meio da qual imprimiu suas peças, versos e artigos (MERQUIOR, 2014:200).

Apesar de utilizar uma ortografia excêntrica, como, por exemplo, o seu codinome, o literato redigiu com “incrível rapidez” várias comédias curtas, entre as quais destacam-se quatro: *Mateus e Mateusa*, *As relações naturais*, *Hoje sou um; amanhã outro*, *Eu sou vida: eu não sou a morte*. Estas obras dramáticas revelam que a temática central de Qorpo-Santo é o tópico das “relações naturais”, ou seja, “o mundo do desejo, por ele abordado com insólita franqueza, capaz de pintar cruamente até o vício (prostituição) e a perversão (homossexualismo)” (MERQUIOR, 2014:200). Merquior conclui que o autor, marginalizado em sua época, renunciou as construções não lineares, antirromânticas e não realistas do teatro moderno (2014:201).

Portanto, as duas histórias da literatura nacional configuram Qorpo-Santo como professor, escritor, tipógrafo, dramaturgo, comerciante abastado, excêntrico, psicopata e “louco manso”. Os historiadores sublinham que o literato revolucionou o teatro brasileiro do século XIX, uma vez que antecipou as características do que viria a ser conceituado, no século seguinte, de “teatro do absurdo”. Todavia, a sua obra dramática foi somente descoberta, analisada, encenada e reconhecida pelos acadêmicos da segunda metade do século XX, que a divulgaram tanto para o público especializado como para o geral.

2.2.4.1 *Cães da província*

Dentro da proposta de releitura da história literária brasileira, nos termos da metaficção historiográfica, em 1987, Luiz Antonio de Assis Brasil²⁷ publicou o romance histórico *Cães da província*, escrito sob a forma de tese para obtenção do grau de Doutor em Letras pela PUCRS. A obra organiza-se em torno de três arcos narrativos que se entrelaçam no desenvolvimento da intriga. O primeiro, aborda a história de vida do teatrólogo Qorpo-Santo, especialmente no período em que foi interdito judicialmente a pedido da cônjuge. O segundo arco, histórico, recria ficcionalmente os famosos crimes da Rua do Arvoredo; o terceiro, inteiramente fictício, é o drama afetivo do comerciante Eusébio Gomes Cavalcante, amigo do teatrólogo, com sua esposa.

Além dos três arcos narrativos citados, o romance estrutura-se também em três capítulos, compostos respectivamente de oito, sete e dez subcapítulos de dimensões variáveis. Desse modo, constata-se um paralelismo esboçado pelo número três, pois tal estrutura lembra os três atos de uma peça teatral: 1) exposição, 2) clímax e 3) desenlace; gênero literário o qual Qorpo-Santo dedicou-se assiduamente. Os capítulos possuem títulos que se relacionam com o conteúdo narrado nos subcapítulos, mas essas partes menores não possuem títulos, apenas numerações, exceto o primeiro, intitulado de “Cronista”, que apresenta e descreve o cronotopo da trama: “Porto Alegre, neste século XIX, das luzes” (ASSIS BRASIL, 2010:13). Embora não se encontre nenhuma marcação temporal específica nas

²⁷ Luiz Antonio de Assis Brasil (1945-), escritor e professor.

páginas da obra, depreende-se pelos fatos históricos narrados que a ação se passa entre os anos de 1864 e 1868.

Antes do primeiro capítulo, o romance traz a seguinte dedicatória: “Homenagem a Anibal Dasmaceno Ferreira, que revelou Qorpo-Santo a todos nós”. O homenageado era cineasta e professor na Faculdade de Comunicação da PUCRS, que por iniciativa própria, na década de 1950, encarregou-se de encontrar os volumes da obra do escritor por meio do contato com colecionadores e, na sequência, passou a divulgá-la entre os intelectuais porto-alegrenses. Na página seguinte, Assis Brasil apresenta, em forma de epígrafe, um fragmento do teatro de Qorpo-Santo, datado de 1877, antecipando para o leitor o procedimento intertextual que o romance faz com a obra do autor ora ficcionalizado.

No capítulo um, “...Divinizemo-nos antes, se pudermos”, o narrador, no modo onisciente intruso na terceira pessoa, apresenta o protagonista mediante um discurso enaltecedor, que não só descreve múltiplos atributos literários positivos, mas também ressalta suas principais características psicológicas e sociais, como pode ser visto na seguinte passagem: “as pessoas acusando-o de lunático e desmiolado, quando na verdade é apenas o homem mais inteligente de toda a Terra, de todo o imenso Universo, destinado a grandes feitos literários e dramáticos” (ASSIS BRASIL, 2010:19). Apesar da ironia, nota-se que o narrador redimensiona a posição canônica do escritor, visto que valoriza as suas realizações literárias e critica a sociedade da época que o marginalizou.

Nessa primeira parte, Eusébio, personagem complacente e preocupado com a sua honra na cidade, dado que a esposa, Lucrecia, o trai constantemente com Raimundo, fornecedor de queijo para o comércio do marido, procura Qorpo-Santo para conversar sobre a situação na qual se encontra. O teatrólogo contesta o amigo com escárnio: “- Ah, a honra, Eusébio, quanta preocupação com a honra! Afinal, o que é a honra? Em que lugar do corpo se esconde? Na cabeça? No coração, onde?” (ASSIS BRASIL, 2010:24). Por meio das cenas dialógicas entre ambos, ora dramáticas, ora humorísticas, verifica-se que Assis Brasil concebeu Qorpo-Santo e Eusébio como personagens análogos aos pares Dom Quixote e Sancho Pança e/ou Sherlock Holmes e Dr. Watson:

Apesar dessas alterações, os dois homens não se desentendiam, nunca. Se era verdade que Eusébio reclamava, Qorpo-Santo via-lhe

muito nítida uma certa fascinação pelas argumentações estapafúrdias, pelo lado avesso da vida. Mesmo quando parecia agastar-se, na verdade e no fundo dos olhos mostrava uma queda por ouvir aquelas coisas tão diferentes da voz do povo. A atração das coisas diversas. Caso contrário, não se explicava que continuasse amigo de Qorpo Santo, sempre querendo tê-lo ao lado, ouvi-lo, pedir conselho. Decerto rendia-se à evidente superioridade intelectual do outro, considerando-o não um louco, mas um ser superior, como de fato era (ASSIS BRASIL, 2010:25).

O narrador desenvolve a mimesis do protagonista pela contextualização e descrição dos fatos que o envolveram na década de 1860, bem como acentua as suas principais características psicológicas. Além disso, revela para o leitor atento o título da obra principal do autor, composta de nove volumes:

Depois Qorpo-Santo tinha mais em que pensar, suas aulas de primeiras letras tornavam-se cada mais pobres, os alunos debandavam, os pais, pouco a pouco, tiravam os filhos; sua fama de louco corria como penas ao vento. Por sorte era professor público, tinha seu ganho assegurado depois da falência de sua própria casa de comércio. Não deixava de dar razão aos pais, andava displicente, mais envolvido com suas elucubrações do que com a vida prática. Sabia que dentro de si palpitava o gênio, mas não conhecia a direção em que sua genialidade iria se exercitar. Talvez escrevesse uma enciclopédia, ou um feixe de dramas, ou uma grande epopeia (ASSIS BRASIL, 2010:25-26).

Na ocasião, o dramaturgo está separado da esposa, Inácia, com quem teve três filhas. Nessa conjuntura histórica, aparecem os célebres crimes da Rua do Arvoredo, executados pelas personagens referenciais José Ramos e Catarina Palsen: “desaparecimentos repentinos de pessoas, ninguém sabe o que na verdade ocorre, suspeitas macabras, um certo açougueiro que transforma carne humana em linguiça” (ASSIS BRASIL, 2010:38). Em virtude de a mulher de Eusébio fugir para Viamão com o amante, Raimundo, Qorpo-Santo auxilia o amigo a dissimular o desaparecimento da esposa, declarando ao delegado, Dr. Dario Calado, que ela desapareceu ou que talvez foi para São Leopoldo, pois Eusébio preocupava-se com a honra e temia que o seu comércio falisse com a revelação do adultério. Assim sendo, após a polícia encontrar os corpos dos desaparecidos na casa de Ramos e sua mulher, o escritor diz para Eusébio reconhecer o corpo de uma com a cabeça amputada como se fosse o de Lucrecia. A seguir, a escolhida é enterrada e ele torna-se, aparentemente, viúvo para a sociedade porto-alegrense.

Concomitante à ideia executada, Qorpo-Santo ficcionaliza as ações do amigo, de modo que produz, na estrutura do discurso narrativo, uma metaficção historiográfica em abismo, *mise en abyme*, uma vez que Assis Brasil está também recriando ficcionalmente algumas circunstâncias da vida do dramaturgo. Portanto, constata-se no romance um exercício denso de fabulação no interior de outra atividade de criação ficcional:

Sobre o papel virgem lança um título: O HOMEM QUE ENGANOU A PROVÍNCIA. Precisa, quase como numa compulsão, escrever esta peça que ficará inédita para todo o sempre. Personagens: *Eusébio*, comerciante; *Lucrecia*, sua mulher; *Um fornecedor de queijos*; *Doutor Calado*, chefe de polícia; *José Ramos e sua mulher Catarina Palsen*, criminosa. *Povo, policiais*. Por um invencível pudor, não se inclui a si mesmo. Afinal, Deus nunca pertenceu à Criação (ASSIS BRASIL, 2010:85).

Em relação à intertextualidade que a narrativa promove com a obra teatral de Qorpo-Santo, ainda no primeiro capítulo, em uma cena dialógica entre o protagonista e Eusébio, a propósito do “gênio” de sua esposa, o primeiro argumenta que as únicas e verdadeiras “relações naturais são as do matrimônio, e o casamento é a solução para esses casos. Tinha até uma comédia imaginada com esse nome, justamente: *As relações naturais*, em que iria tratar melhor do assunto” (ASSIS BRASIL, 2010:21). Evidentemente, a passagem citada refere-se não só à peça dramática, mas também ao núcleo temático principal abordado pelo teatrólogo ao longo de sua obra, ou seja, a possibilidade de o instinto e o comportamento humano ser regrado pela instituição matrimonial, pois o desejo constantemente rompe com a referida união, tal como aconteceu no arco narrativo de Eusébio e sua esposa, Lucrecia, que o traiu. No discurso da narrativa histórica, além de *As relações naturais*, averiguam-se os títulos e excertos das peças *Um credor da fazenda nacional* e *Hoje sou um; amanhã sou outro*, entre outras passagens da *Enciclopédia*, como por exemplo, o título do primeiro capítulo, “Divinizemo-nos antes, se pudermos”.

No segundo capítulo, “Como pode um homem provar que não é louco?”, Inácia, esposa de Qorpo-Santo, entra em contato com o juiz para interditá-lo, afirmando que ele desperdiçava os bens e não sustentava as filhas. Desse modo, dois psiquiatras, Dr. Landell e Dr. Joaquim Pedro, são designados para avaliar a sanidade ou insanidade do protagonista. Em debate, os alienistas posicionam-se de

maneira divergente a propósito do escritor; mas, de início, concluem que ele não é louco, apenas “a sua afetividade pode estar um pouco alterada, mas não ao ponto de superar a razão. Porque, quanto ao resto, ele não apresenta maiores problemas” (ASSIS BRASIL, 2010:93).

O exercício metaficcional e a mimesis de Qorpo-Santo acentuam-se no percurso da narrativa, especialmente, na ocasião em que o dramaturgo conversa com Napoleão III, personagem imaginado pelo autor. Nesse colóquio, várias características sociais e ideológicas são mencionadas a respeito do literato, como por exemplo, escritos poéticos, enciclopédias, pensamentos soltos, artigos políticos; enfim, o protagonista assinala que a literatura é a sua vida, e que imprimiu alguns “voluminhos” por conta própria, tudo de modo “muito caseiro”. Além disso, ambos os personagens debatem a respeito do não reconhecimento literário das obras de Qorpo-Santo na época retratada:

- E você já obteve o reconhecimento dos seus compatriotas?
- Infelizmente ainda não, Majestade.
Napoleão assume um ar divagante.
- Pois quer saber? Isso é assim mesmo. Eu também não sou reconhecido em minha própria terra. É o destino dos grandes” (ASSIS BRASIL, 2010:109).

Na terceira parte, “Onde termina a mentira, começa o sonho...”, Lucrecia retorna para Eusébio e passa a viver presa dentro de casa, dado que a viuvez do personagem não poderia ser questionada pela sociedade. Para resolver o problema, ele a mata e sepulta o cadáver da esposa no túmulo em que jazia a escolhida decapitada. O Dr. Landell e o Dr. Joaquim Pedro divergem a propósito da sanidade de Qorpo-Santo, visto que, o primeiro, é adepto à internação; já o segundo, a considera desnecessária. Finalmente, o juiz delibera internar o escritor, tal como está posto na historiografia literária brasileira. O dramaturgo é deportado para o Rio de Janeiro, tendo alucinações e delírios durante a viagem em alto mar.

Portanto, o romance histórico *Cães da província* configura Qorpo-Santo como um personagem complexo e multidimensional, que foi situado à margem da sociedade porto-alegrense por apresentar um comportamento excêntrico e incomum para os padrões da época. Nota-se que o narrador concebe a representação do protagonista de maneira ambígua para leitor, visto que, por um lado, ele é caracterizado como escritor, crítico e gênio; no entanto, por outro, ostenta patologias

mentais, especialmente, nas partes em que dialoga com personalidades referenciais ausentes do cronotopo de ação da narrativa histórica. Assim sendo, a ficção em pauta não só reitera as principais informações apresentadas pela historiografia literária nacional, mas também redimensiona a representação de Qorpo-Santo na medida em que enaltece a sua genialidade, colocando em evidência nacional o sulino que revolucionou o teatro brasileiro oitocentista e novecentista.

2.3 Século XX

Este subcapítulo aborda os autores e obras dos períodos estéticos Parnasianismo, Simbolismo, Pré-Modernismo e Modernismo (Segunda e Terceira fase) no Brasil. Analisa-se como os escritores Augusto dos Anjos, Olavo Bilac, Cruz e Sousa²⁸, Lima Barreto, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, e suas principais produções literárias, estão caracterizados na historiografia literária brasileira. Em seguida, examina-se de que maneira os romances históricos *A última quimera*, de Ana Miranda; *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio; *O passeador*, de Luciana Hidalgo; *Claros sussurros de celestes ventos*, de Joel Rufino dos Santos; e *Em liberdade*, de Silviano Santiago, reiteram ou redimensionam a mimesis dos autores e suas obras registradas nas histórias da literatura nacional.

2.3.1 Augusto dos Anjos e Olavo Bilac

Das seis histórias da literatura brasileira pesquisadas nesta tese, Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos aparece analisado em três: 1) *A literatura no Brasil V.4*, de Afrânio Coutinho; 2) *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi; e 3) *A literatura brasileira*, de José Castello. Na primeira, o escritor está ligeiramente historiado na segunda parte do volume quatro, “Era de transição”, e examinado no capítulo “Sincretismo e transição: o neoparnasianismo”²⁹. Por meio da análise estética e temática da literatura, Darci Damasceno sublinha que Augusto dos Anjos foi o maior explorador de temas científicos na poesia brasileira:

Assenhorando-se de um vocabulário pertencente às ciências e às técnicas, incorporando a temática do macabro, imbuindo-se de filosofia materialista, Augusto dos Anjos caldeou tudo isso em argamassa de extremado pessimismo e fez do lado sórdido, negativo ou carcomido da vida a fonte de seu canto. A obsessão do próprio eu, a penetração a fundo na própria consciência da morte, ou melhor, do aniquilamento absoluto era a soturna voz que lhe perpassava poema a poema (DAMASCENO, 2004:605).

²⁸ Na verdade, Cruz e Sousa é um poeta do século XIX, mas em virtude de estar ficcionalizado junto a Lima Barreto no romance *Claros sussurros de celestes ventos*, de Joel Rufino dos Santos, optou-se, para fins de análise, enquadrá-lo neste subcapítulo.

²⁹ Capítulo escrito por Darci Damasceno (1922-1988), poeta, crítico e tradutor.

Além disso, verifica-se a influência de Charles Baudelaire no poeta a partir dos seguintes tópicos: 1) aversão pelo cotidiano, 2) descrença no amor, 3) revolta contra o mundo, e 4) a podridão que via em tudo, representada por um vocabulário deletério. Para concluir, o historiador cita as composições “Ricordanza della mia gioventú”, saudosa lembrança de sua ama; “Vandalismo”, que aborda o amor e a paixão; e “A meu Pai doente” e “A meu Pai morto”, sonetos destinados à figura paterna (DAMASCENO, 2004:606).

Na *História concisa da literatura brasileira*, o autor está examinado no capítulo seis, “O Simbolismo”. Bosi afirma que entre Cruz e Sousa e os modernistas, Augusto dos Anjos desponta como o mais original dos poetas. Nascido em 1884, no Engenho Pau D’Arco (município de Sapé), na Paraíba, aprendeu as primeiras letras com o pai, a seguir, estudou no Liceu Paraibano. Os testemunhos da época o caracterizam como enfermiço e nervoso. Em 1903, ingressou na Faculdade do Recife, bacharelando-se em Direito, quatro anos depois; porém, nunca exerceu a advocacia, dado que sobreviveu lecionando Língua Portuguesa, primeiro no seu Estado, depois no Rio de Janeiro, onde se casou em 1910. Nos últimos meses de vida, foi diretor de um grupo escolar em Leopoldina-MG, vindo a falecer nessa cidade em 1914, de pneumonia, aos trinta anos de idade (BOSI, 2006:288).

O historiador adverte que Augusto dos Anjos publicou apenas um livro em vida, *Eu*, de 1912. A popularidade da obra, até os dias atuais, deve-se a sua linguagem original, composta de palavras esdrúxulas, rebuscadas, que orbitam em torno de três temas principais: 1) a cientificidade, 2) a dimensão cósmica e 3) a angústia moral. O poeta centrou-se no ser humano, no mistério da vida, no “eu” diante da vastidão do universo, como pode ser visto nos poemas “Psicologia de um vencido” e “A ideia”. Já na composição “O lamento das coisas”, nota-se que Augusto dos Anjos compartilhou também da cosmovisão pessimista de Schopenhauer. Na perspectiva comparatista, o historiógrafo sublinha que o escritor cantou a miséria da carne em decomposição, tal como fez Baudelaire, ainda que, evidentemente, sob outra forma de lirismo.

Para o poeta brasileiro, a matéria em todos os seres vivos, sobretudo, nos humanos, conduz ao mal e ao niilismo, cujo símbolo é o verme, representado no poema “O deus-verme”. Segundo Bosi, encontra-se em “Queixas noturnas” a concepção que Augusto dos Anjos tinha a propósito do amor e do prazer. O

primeiro, o considera inútil e não realizado; já o segundo, o caracteriza como “monstro”. O pesquisador registra que o escritor do *Eu* é um poeta eloquente, que encontrou a forma ideal em quartetos de decassílabos cadenciados, de versos sáficos, rimas ricas e palavras raras. Na referida obra, “as realidades cósmicas e vitais acham-se vinculadas a qualificações depressivas; ou, vice-versa, a substantivos que indicam o mal e a morte estão apostos adjetivos que lhes dão dimensões universais” (BOSI, 2006:291). O historiador sintetiza que a originalidade do literato resulta de duas assimilações: primeiro, da retórica científica dos anos de 1870; segundo, das inflexões simbolistas do início do século XX. Em *A literatura brasileira*, de Castello, Augusto dos Anjos aparece no texto de abertura do segundo volume, em dois longos parágrafos elogiosos.

As três histórias da literatura brasileira configuram Augusto dos Anjos como poeta, enfermiço, nervoso, depressivo, pessimista, niilista, formado em Direito e professor. Em relação à obra poética, publicou apenas um livro em vida, *Eu*, de 1912. Considerado poeta eloquente, foi também o maior explorador de temas científicos na poesia brasileira, que fez das experiências sórdidas da vida a fonte da sua produção lírica. Os historiadores destacam os poemas “Ricordanza della mia gioventú”, “Vandalismo”, “A meu Pai doente”, “A meu Pai morto”, “Psicologia de um vencido”, “A ideia”, “O lamento das coisas” e “Queixas noturnas”.

Por sua vez, contemporâneo de Augusto dos Anjos, Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac é analisado em quase todas as histórias da literatura brasileira selecionadas nesta tese, exceto na obra de Veríssimo. Isso não só evidencia a posição canônica que o poeta assume no período estético do Parnasianismo, como também estabelece um contraste de vida em relação a carreira literária do autor anterior. Tal fato é compreensível, uma vez que no início do século XX Bilac já é um poeta consagrado. Em *A literatura no Brasil*, de Coutinho, o escritor está também historiado no volume quatro, mas na parte “Era Realista”, e estudado no capítulo “A renovação parnasiana na poesia”³⁰.

Conforme Péricles da Silva Ramos, Olavo Bilac estreou em 1888, com *Poesias*, obra reconhecida e prestigiada na época pelos parnasianos Alberto de Oliveira e Raimundo Correia. Nesse livro, Bilac anunciou o trabalho formal e o culto do estilo, destacando-se as composições “Profissão de fé”, “Imania verba” e “A um

³⁰ Capítulo redigido por Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), poeta, tradutor, crítico literário e professor.

poeta”. Além da poesia sensual, que derivava de Baudelaire e do Realismo brasileiro, nos poemas “Panópias” e “Sarças de fogo” cultuou a objetividade, e em “Via Láctea”, entregou-se ao lirismo. O historiador examina o poeta exclusivamente pela perspectiva estética da poesia, apontando as características parnasianas na primeira obra citada:

No volume de estreia de Bilac, de modo geral, já se encontram todas as preocupações do Parnasianismo brasileiro e um roteiro de sua evolução da objetividade para o subjetivismo; a preocupação da riqueza métrica, patente na adoção de formas fixas importadas, como o *pantum* e o *rondel*; o uso do *mot juste*, isto é, do termo preciso; a arte pela arte; a correção da língua (embora houvesse enganos de acentuação) e do verso, embora este pecasse de quando em quando pela dureza e raramente pela cacofonia; a firme economia do poema, com a rigorosa adequação das partes ao todo (RAMOS, 2004:128-129).

Em 1898, o autor publicou o poemeto *Sagres* e, em 1902, lançou a segunda edição de suas *Poesias*, acrescida dos poemas “Alma inquieta”, o qual aborda os temas da vida gasta, da velhice e da saudade; “As viagens” e “O caçador de esmeraldas”, que suscitam evocações históricas, sendo este último um épico sobre a desilusão e falecimento do bandeirante Fernão Dias. Em *Tarde*, publicada postumamente em 1919, Bilac ocupou-se da morte e do sentido da existência com “Sperate, creperi!”, “As árvores”, “Introibo!”, “Os sinos”, “O tear” e “O vale”. Em outros sonetos, como “As estrelas”, abrangeu “matizes bucolicamente encantatórias” e, em “As ondas”, demonstrou a “plenitude de sua capacidade vocabular”. Ramos conclui que Bilac não só é “o mais equilibrado dos parnasianos nacionais”, como também “o mais representativo deles” (RAMOS, 2004:130-131).

Na *História concisa da literatura brasileira*, o vate está historiado no capítulo “O Realismo”, e analisado no subcapítulo homônimo “Olavo Bilac”. Bosi afirma que, além de herdar o coro dos louvores acadêmicos, Bilac é “o mais antológico dos nossos poetas”. Diferente do historiador anterior, este examina o autor pelo ângulo biográfico/psicológico e estético. Desse modo, adiciona que ele nasceu no Rio de Janeiro, em 1865, e faleceu igualmente nessa cidade, em 1918. Estudou Medicina na terra natal e Direito em São Paulo; porém, não concluiu nenhum curso, dado que foi atraído para o jornalismo e a boemia, destacando-se em ambos pela sua capacidade de “engenho verbal”. Em virtude da Revolta da Armada, em 1893, sendo

antiflorianista, o parnasiano mudou-se para Minas Gerais, onde escreveu *Crônicas e novelas*. Posteriormente, já estimado como o maior poeta nacional vivo, foi honrado com múltiplas missões públicas, desde jornalista em viagens internacionais, a secretário do prefeito do Distrito Federal. Em 1907, foi eleito como o primeiro “Príncipe dos Poetas Brasileiros” e, nos últimos anos, assumiu o papel de literato cívico e social, defendendo o serviço militar obrigatório (BOSI, 2006:226-227).

O pesquisador sublinha que Bilac não é um grande escritor, mas um poeta eloquente, capaz de dizer com fluência os conceitos mais desiguais. Em relação à obra lírica, Bosi cita também o poema que abre o livro de *Poesias*, “Profissão de fé”, e, em seguida, menciona “A morte de Tapir”, que aborda o índio; e “Guerreira”, composição que trata da guerra. Do mesmo modo, registra uma série de poesias de temática greco-romana e assinala que nos trinta e cinco sonetos de “Via Láctea”, o autor expressou o amor sensual em fugaz exaltação. Finalizando, o historiógrafo conclui que Bilac ajustou múltiplos temas dentro de traços líricos exteriores e retóricos a seu modo de ser poeta. Além disso, posteriormente, tais atributos conquistaram um público leitor resistente aos influxos modernistas (BOSI, 2006:228).

Em *De Anchieta a Euclides*, o escritor está analisado no subcapítulo “O Parnasianismo”, parte que compõe o capítulo “O segundo oitocentismo (1877-1902)”. Da mesma forma que Bosi, Merquior examina o poeta pela perspectiva biográfica/psicológica e estilística, no tradicional esquema vida e obra. Das informações biográficas já delineadas, o historiador acresce que Bilac, aos dezoito anos, fez amizade com Alberto de Oliveira e se apaixonou pela irmã do amigo, Amélia, de quem tornou-se noivo. Após ser colaborador do periódico *A Semana*, de Valentim Magalhães, entrou no grupo intelectual dos literatos Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Raul Pompeia, Lúcio de Mendonça, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia.

No mesmo ano da publicação de *Poesias*, em 1888, o poeta desfez o noivado, que era malvisto pela família da moça, e transformou Amélia em a musa do amor não realizado. De acordo com o pesquisador, Bilac foi afligido por uma “secreta perturbação nervosa”, que o condenou a permanecer solteiro e com a fama de boêmio e dissoluto. Tais características impediram-no de vencer as oposições familiares que desejavam a não consumação do seu casamento com a ex-noiva. De

qualquer modo, essas dificuldades não evitaram sua ascendente marcha triunfal na carreira, tanto nas letras como na vida pública. Em 1907, eleito “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, no discurso de posse, Bilac defendeu a profissionalização da escrita da literatura no Brasil (MERQUIOR, 2014:208).

No estudo da obra lírica, Merquior reitera várias informações apresentadas pelos historiadores anteriores, todavia, adiciona que Bilac expressou uma poética à sensualidade, de traços antirromânticos pela carne e pelo prazer em “A sesta de Nero”, “Beijo eterno” e “Virgens mortas”. Toda a sua poesia obedece aos ditames parnasianos, os quais são evidenciados na intensa correção versificatória e no manejo rigoroso do verso alexandrino. Finalizando, o historiógrafo sublinha que em “O vale”, poema do livro *Tarde*, de 1919, as imagens da natureza são ressaltadas através das alegorias dos estados de espíritos dos humanos (MERQUIOR, 2014:212). Por fim, em *A literatura brasileira*, Castello não apresenta nenhuma informação ou interpretação nova a propósito do poeta.

A historiografia literária nacional configura Olavo Bilac como jornalista, boêmio, poeta, eloquente, exímio orador, atormentado por perturbações nervosas, antiflorianista, eleito “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, artista cívico e social, e o mais representativo autor do parnasiano brasileiro. Reconhecido e prestigiado pelos poetas da época, em especial, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia, Bilac promoveu os preceitos da estética parnasiana, por meio do culto ao estilo e trabalho formal com a palavra poética. Os historiadores destacam as composições “Profissão de fé”, “A um poeta”, “Sarças de fogo”, “Via Láctea”, “O caçador de esmeraldas”, “O vale” e “As ondas”. Além disso, há um conjunto de poesias sensuais, tais como “A sesta de Nero”, “Beijo eterno” e “Virgens mortas”.

2.3.1.1 *A última quimera*

Publicado em 1995, o romance histórico *A última quimera*, o segundo de Ana Miranda a ficcionalizar os escritores do cânone nacional, narra as ações de um personagem-narrador em torno das circunstâncias que envolveram a morte e o enterro de Augusto dos Anjos. Nesse processo, a narrativa recria, por meio de *flashbacks*, determinados momentos da existência do poeta e, adicionalmente, traça um panorama dos costumes e principais acontecimentos da época, tais como, os

conflitos políticos da primeira República, a Revolta da Chibata, a modernização do Rio de Janeiro, o convívio e as disputas entre os escritores do período da *belle époque*, classificado na historiografia literária brasileira de “Pré-Modernismo”, “Sincretismo das tendências estéticas parnasianas e simbolistas”, ou ainda, “Era de Transição”.

A narrativa apresenta-se estruturada em cinco partes, de dimensões variadas, subdivididas em múltiplos capítulos e subcapítulos: 1) Parte Um – Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1914. A plenitude da existência, Eu, A luz lasciva do luar, A triste dama das camélias, O morcego tísico; 2) Parte Dois – A viagem. O terror como *leitmotiv*, Uma simplicidade campesina; 3) Parte três – Leopoldina, MG. Lagarta negra, Esther em negro, A lua provinciana, Os tristes vidros violeta, O rosto da morte, Um urubu pousou na minha sorte, *Et perdezvous encore le temps avec les femmes*; 4) Parte quatro – De volta ao Rio de Janeiro. Marca de fogo, Um mundo infinito; por último, a 5) Parte cinco – Epílogo. A roda da vida.

Os capítulos e subcapítulos que compõem as partes aludidas são sucintos, visto que cada um jamais ultrapassa duas páginas, alguns são constituídos apenas por parágrafos pequenos, de poucas linhas. Os títulos dos capítulos relacionam-se semanticamente com o conteúdo narrado nos subsequentes subcapítulos numerados. Tal disposição textual confere um ritmo ágil de leitura, bem como oferece vários momentos de pausas para o leitor. O título do romance, *A última quimera*, evidentemente, refere-se ao segundo verso do célebre poema “Versos íntimos” de Augusto dos Anjos, citado na íntegra pelo narrador no segundo subcapítulo da primeira parte (MIRANDA, 2011:13).

Entretanto, antes da narrativa, observa-se o verso onze desse poema na forma de epígrafe: “A mão que afaga é a mesma que apedreja”. A seguir, há o texto “La quimera”, cuja referência é o *Manual de zoologia fantástica*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero. A citação, que ocupa duas páginas, discorre sobre o significado da palavra “quimera”, desde um ser divino, com cabeça de leão, ventre de cabra e rabo de serpente, citado na *Ilíada*, passando por múltiplas variantes, até significar, atualmente, o impossível, a utopia, a ilusão fantasiosa, a imaginação inútil. Depreende-se, pela escolha do título da obra e da epígrafe, uma referência acentuada ao poema “Versos íntimos”, de Augusto dos Anjos, que, com efeito, não apenas alude à cosmovisão depressiva do autor, mas também, sobretudo, a

primeira estrofe, relaciona-se semanticamente com o núcleo da intriga romanesca: “Vês! Ninguém assistiu ao formidável / Enterro de tua última quimera. / Somente a Ingratidão – esta pantera – / Foi tua companheira inseparável”.

A ação inicia-se exibindo o seguinte cronotopo: “Rio de Janeiro, dia 12 de novembro de 1914”, data em que faleceu Augusto dos Anjos na cidade de Leopoldina, em Minas Gerais. A obra apresenta a intriga organizada de forma cronológica e linear, mas a estrutura discursiva é permeada de digressões e *flashbacks*, tendo seguidos recuos no tempo para narrar alguns momentos da trajetória do poeta que, apesar de finado, ganha constantemente a vida pela voz do narrador. Este se apresenta na primeira pessoa do discurso e no modo “eu como protagonista”, ainda que não seja identificado no romance. No desenvolvimento da trama, sabe-se que esse narrador enigmático é amigo, desde a infância, de Augusto dos Anjos, inclusive, cresceram juntos no Engenho Pau D’Arco, na Paraíba; do mesmo modo, é também um poeta desconhecido.

O protagonista deixa Camila, sua esposa, doente em casa, no Rio de Janeiro, para dirigir-se ao velório e funeral do amigo de infância, em Leopoldina. No entanto, o narrador não esclarece de fato quais são as suas reais intenções nessa viagem, visto que além da amizade e admiração que mostra de maneira espontânea pelo poeta, há também uma paixão velada por Esther, confessada no seguinte fluxo de consciência: “Esther é novamente uma mulher livre. Ao pensar nisso me sinto sem ar. Percebo que estou no Passeio Público e saio em busca de um banco para sentar-me e me refazer” (MIRANDA, 2011:15).

Em virtude de o narrador assumir traços memorialísticos e testemunhais nas páginas do romance, constata-se que o modo de narrar sumário prevalece sobre a cena dialógica. Entretanto, isso não faz a narrativa ser inteiramente monológica, pois verifica-se determinados intertextos poéticos da obra de Augusto dos Anjos e a voz de personagens secundários no conteúdo da narração. Excetuando-se o referido poeta, outro escritor ficcionalizado na trama é Olavo Bilac, personagem secundário, cujas características físicas, sociais e literárias são introduzidas no início da narrativa:

Na madrugada da morte de Augusto dos Anjos caminho pela rua, pensativo, quando avisto Olavo Bilac saindo de uma confeitaria, de fraque e calça xadrez, com bigodes encerados de pontas para cima e pincenê de ouro se equilibrando nas abas do nariz. Embora esteja

perto dos cinquenta anos, o poeta do amor carnal ainda tem aquele olhar que tanto agrada às burguesas e às prostitutas ou, para citar ele mesmo, às lavadeiras e às condessas.

Sinto pudor de dirigir-me a este homem ereto, famoso, rutilante, recém-chegado de Paris, em seu tom de poeta supremo [...] (MIRANDA, 2011:11).

No colóquio entre ambos os poetas, isto é, o protagonista e Bilac, são mencionadas as referências literárias da época, tais como, Théophile Gautier, Banville e Baudelaire; inclusive, Bilac ressalta a “arte pela arte”, preceito da estética parnasiana, para o narrador. Este relata ao “Príncipe dos Poetas Brasileiros” que Augusto dos Anjos faleceu, mas o interlocutor afirma desconhecer o escritor paraibano, uma vez que tem permanecido mais em Paris que no Rio de Janeiro. Por meio do fluxo de consciência, o protagonista critica os textos da atual fase literária de Bilac: “seus últimos poemas não são mais voluptuosos como no ‘Sarça de fogo’, porém melancólicos e reflexivos; e, como cronista, não é mais tão irônico e fescenino”. Em contrapartida, elogia verbalmente a temática principal da obra de Augusto dos Anjos e assinala os efeitos dela no leitor: “foi um grande poeta filosofante, cientificista, sim, mas com um abismo dentro da alma que leva o leitor de seus poemas às mais profundas esferas da triste humanidade” (MIRANDA, 2011:12).

De maneira análoga ao romance *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, a narrativa em exame se desenvolve também em um tom fúnebre, macabro, uma vez que o narrador evoca constantemente a presença da doença e da morte na estrutura discursiva romanesca. A título de exemplo, tal atmosfera sombria se evidencia, principalmente, na construção da trajetória existencial de Augusto dos Anjos, referida como uma “melancólica peregrinação” de empregos e cidades; e na esposa do protagonista, Camila, caracterizada de tísica.

Além dessas passagens, constata-se igualmente esse clima mortuário na descrição da morte prematura do primeiro filho de Augusto dos Anjos e Esther, ocorrida em 1911, ou seja, três anos antes de o escritor falecer; e ainda na ocasião em que a figura do vate é associada a um pássaro agonizando: “a visão deste animal ainda mal emplumado, que morre sem jamais ter podido experimentar a plenitude da existência, que é o ato de voar, me leva novamente a pensar em Augusto” (MIRANDA, 2011:16). No passado, quando o protagonista visita o poeta em sua casa no Rio de Janeiro, são delineadas, de forma dialógica, as principais

características psicológicas e ideológicas de Augusto dos Anjos, na passagem, talvez, mais memorável do romance:

“Pobre de minha esposa”, disse Augusto. “Errou ao se casar comigo”.

Perguntei-lhe por que dizia isso.

“Há em mim, não sei por que sortilégio de divindades malvadas, uma tara negativa irremediável para o desempenho de umas tantas funções específicas da ladinagem humana. O que eu encontro dentro de mim é uma coisa sem fundo, uma espécie aberratória de buraco na alma, e uma noite muito grande e muito horrível em que ando, a todo instante, a topar comigo mesmo, espantado dos ângulos de meu corpo e da pertinácia perseguidora de minha sombra” (MIRANDA, 2011:23-24).

Na época, o escritor sobrevivia da parca comissão de corretor de seguros, das aulas particulares que dava e do mísero salário de professor. Além disso, Augusto dos Anjos estava desiludido da vida como literato em virtude das dificuldades iniciais que teve para lançar seu livro no Rio de Janeiro. Todavia, em 1911, conseguiu publicar o célebre *Eu*, e a partir desse momento, o narrador apresenta não só comentários críticos, pela voz de múltiplos personagens secundários, a respeito do livro citado, mas também proporciona uma história dos efeitos da obra no leitor que, neste caso, é o narrador-protagonista:

Corri até a Garnier e comprei um exemplar do *Eu*. Conhecia de antemão alguns de seus poemas, mas quando me entreguei à leitura, ah, que cadência majestosa, que êxtase, a que elevadas esferas me levou o poeta, enquanto me jogava sem piedade nos precipícios dos sentimentos mais verdadeiros, nos enigmas do universo; que total negação da existência material, que mortificação moral, que inteligência capaz de grandes cometimentos! (MIRANDA, 2011:43).

Nesse sentido, em um colóquio entre o irmão de Augusto dos Anjos, Odilon dos Anjos, e o protagonista, a história dos efeitos amplia-se para narrar a repercussão que a obra desencadeou no meio social carioca da época. Além disso, tal diálogo apresenta tanto os principais temas abordados pelo autor quanto a base filosófica e ideológica de sua produção poética:

“O livro de Augusto escandalizou o superficialíssimo meio intelectual desta cidade”, eu disse, espirrando. “Apreciações surgiram em quase todos os jornais”.

“Discutiram-no na Câmara dos Deputados. A própria Academia Nacional de Medicina o incluiu em sua biblioteca”.

“Como se fosse um tratado sobre a patologia da alma humana!... Isso não se justifica”!

“Oh, o livro aborda o haeckelianismo e o evolucionismo spenceriano, compreendo que os doutores da medicina o queiram ter em mãos. Você sabe como é Augusto. Só pensa em Haeckel, Spencer, Darwin. Devia ter se dedicado às ciências. De que lhe vale ser bacharel, ou poeta? A Academia Brasileira de Letras ignorou completamente o livro de meu irmão” (MIRANDA, 2011:46).

Em alusão ainda à obra de Augusto dos Anjos, nota-se que o narrador emprega constantemente o vocabulário esdrúxulo e científico na estrutura discursiva do romance, trazendo para o leitor a singularidade estética e temática do autor mimetizado. No tempo presente da ação, em 1914, na ocasião em que Bilac ouve o poema “Versos Íntimos”, declamado pelo narrador, sublinha em tons de desprezo o seguinte: “pois se quem morreu é o poeta que escreveu esses versos, [...] então não se perdeu grande coisa” (MIRANDA, 2011:14). Porém, após comprar um exemplar e lê-lo na íntegra, o parnasiano retrata-se com o protagonista e reconhece o talento do escritor recém-falecido: “o senhor Augusto dos Anjos foi um magnífico poeta. Misterioso, sombrio” (MIRANDA, 2011:52).

Em relação à mimesis de Bilac, o narrador apresenta as seguintes características psicológicas, que, de certo modo, reiteram a “secreta perturbação nervosa” registrada por Merquior:

Em torno dele paira uma aura de mistério. Sua dipsomania, suas obscenidades escritas nas folhas, suas sátiras, seu interesse por mulheres, túmulos, catedrais, suas viagens a Paris, seus discursos irreverentes nos saraus literários [...].

Dizem que Olavo Bilac sofre de necrofilia; também de patofobia e tem pavor de tuberculose, como se a desejasse; sofre de abulia, é incapaz de persistir em algo; tem antropofobia, pois foge dos seres humanos e cultiva uma celafobia, pavor das algazarras (MIRANDA, 2011:77).

Constata-se que nos capítulos “A plenitude da existência” e “Eu”, o romance histórico ocupa-se do desenvolvimento da mimesis de Augusto dos Anjos, relatando aspectos da sua infância e exaltando a única obra publicada, *Eu*. Em contrapartida, no capítulo “A luz lasciva do luar” e no epílogo “A roda vida”, a narrativa centra-se na representação de Olavo Bilac. Desse modo, observa-se que, enquanto o narrador

enaltece o primeiro poeta e seu livro, em oposição, questiona o prestígio literário adquirido pelo segundo:

“[...] ele seria mesmo o grande poeta finissecular ou apenas um equívoco causado pela excitação que sua poesia ousada, repleta de amor e sexo, provoca nos peitos dos leitores, acompanhada do mito de sua vida boêmia com casos de amores impossíveis, prisões políticas, disputas literárias através dos jornais, duelos a florete, como o sensacional episódio quando, por alguma futilidade, Bilac e Mallet decidiram se bater. [...] Houve também o duelo com Raul Pompeia, do qual Bilac saiu glorificado como um herói” (MIRANDA, 2011:65).

Portanto, a narrativa intencionalmente inverte o juízo de valor registrado pela historiografia literária nacional a propósito dos dois poetas. Além disso, no desenvolvimento da intriga, o protagonista ressalta as diferenças entre Augusto dos Anjos e Bilac em diversas ocasiões. Nota-se que, o primeiro, apresenta dificuldades em se adaptar à realidade que o cerca, estando sempre à margem da vida social, deprimido diante das injustiças que incidem em sua vida. Por sua vez, o segundo experimenta uma existência de prazeres, junto a amigos, festas e prostitutas, viajando constantemente para a Europa, especialmente, a Paris. Assim sendo, tais diferenças entre ambos estão não apenas no cerne do romance como também na configuração da personalidade de cada literato, como pode ser visto na seguinte passagem:

“Como explicar a alma de Augusto? Mesmo sua própria alma, a do senhor Bilac, tão mais luminosa, visível, que produz uma poesia voltada para o amor e as estrelas, contém um enigma. Além disso, o senhor Bilac é um homem nascido numa cidade e assim, talvez, jamais possa entender o que é alguém vindo de uma várzea úmida por cujo fundo passa um rio de águas negras, de coloração quase tão escura quanto a noite e, como ela, de uma sombra densa, profunda, mas, paradoxalmente, repleta de mil matizes; um rio tão misterioso que parece carregar em suas águas a própria morte” (MIRANDA, 2011:55).

Contudo, no término da obra, conclui-se que Augusto dos Anjos viveu de forma humilde, sempre se mudando para sobreviver; por fim, morreu na penúria, em Leopoldina, junto a esposa, e no convívio de poucos amigos que fez em uma escola da cidade, da qual recém tinha se tornado diretor. E Bilac, após conseguir o título de “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, com o passar dos anos, enfermou-se e distanciou-

se dos amigos boêmios e da vida social de prestígio que tinha, tornando-se solitário, e falecendo em sua casa. Portanto, a morte, um dos principais temas do romance, acomete igualmente os dois personagens, que eram tão distintos em vida. Porém, como vimos, Bilac obteve mais importância poética que Augusto dos Anjos na historiografia literária brasileira. Contudo, a narrativa centra-se nesse último autor, apresentando-o na condição de um escritor injustiçado e não reconhecido plenamente na época em que lançou sua obra, considerada genial pelo narrador.

De Augusto dos Anjos, a ficção histórica intertextualiza somente três poemas: 1) “Versos Íntimos”, 2) “Ao meu primeiro filho nascido morto com 7 meses incompletos. 2 de fevereiro 1911” e 3) “As cismas do destino”. Todavia, há inserida em toda a estrutura discursiva do romance os principais temas da obra do poeta, até mesmo comentários críticos a respeito do seu único livro, que foi reconhecido pela Academia de Medicina e ignorado pela Academia Brasileira de Letras. Por sua vez, de Olavo Bilac, encontra-se menção ao livro de estreia, *Poesias*, de 1888, e aos poemas “Sarças de fogo”, “Via Láctea” e “A sesta de Nero”. Afora os dois autores ficcionalizados, a narrativa menciona também diversos escritores e personalidades históricas da *belle époque* do Rio de Janeiro, tais como, Raul Pompeia, Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Rui Barbosa, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Aníbal Tavares, João do Rio, Pardal Mallet, Paula Ney e José do Patrocínio e os presidentes militares Deodoro e Floriano.

Portanto, *A última quimera* redimensiona, de um lado, o valor estético da obra de Augusto dos Anjos, desprestigiada na época, reposicionando-a como uma obra-prima genial, mas que não foi reconhecida pelos leitores e escritores do período. Por outro, questiona o prestígio e os atributos que Olavo Bilac adquiriu no percurso da sua carreira artística, estabelecidos pela historiografia literária nacional, tais como, “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, artista cívico e social, o mais representativo autor do Parnasianismo brasileiro. Logo, todas essas qualidades apontadas pelos historiadores, com efeito, não são sublinhadas no discurso do narrador do romance.

2.3.2 Cruz e Sousa e Lima Barreto

Em *A literatura no Brasil*, de Coutinho, João da Cruz e Sousa está historiado no volume quatro. Como vimos, este se divide em duas eras temporais: “Era realista”

e “Era de transição”. O poeta está alocado no segundo período, e estudado no capítulo “Presença do Simbolismo”³¹. Conforme José Muricy, Cruz e Sousa nasceu em Nossa Senhora do Desterro (Florianópolis), em 1861, e faleceu no Sítio, no ano de 1898, em Minas Gerais. Apesar de ser filho de escravos alforriados, foi educado na casa do Marechal Guilherme Xavier de Sousa e sua esposa, antigos senhores dos seus pais. A seguir, foi aluno do biólogo alemão Fritz Müller, e na maturidade, tornou-se professor e jornalista. Vítima do preconceito de cor, Cruz e Sousa não assumiu o cargo de promotor público de Laguna. Após percorrer o país como secretário-ponto de uma companhia dramática, fixou-se, em 1890, no Rio de Janeiro, onde trabalhou para diversos jornais e como arquivista na Estrada de Ferro Central do Brasil; três anos depois, casou-se com Gavita Rosa Gonçalves.

Muricy assinala que a estreia de Cruz e Sousa, com *Missal*, em 1893, causou alvoroço entre os poetas que buscavam algo além dos preceitos estabelecidos pelo Parnasianismo. No mesmo ano, tal impacto repetiu-se com *Broquéis* e, rapidamente, o autor foi classificado de mero parnasiano, esdrúxulo e irregular; porém, logo perceberam o equívoco, visto que, nessa última obra, contemplava-se o Impressionismo na poesia brasileira:

Havia em *Broquéis* um sentido virginal; do melhor daquela originalidade essencial do indivíduo dentro da espécie, que nenhuma paternidade pode explicar, milagre da “personalidade”. Arte sem mescla, a da “Antífona”, liminar do livro. Essa peça é uma verdadeira “abertura”, no sentido musical e formal da expressão, uma abertura-sinfônica para a obra inteira de Cruz e Sousa, e para a obra inteira do Simbolismo brasileiro. O seu alcance vai atingir, para além ainda, os chamados “Penumbrietas”, que precederam imediatamente o Modernismo, e ao depois quase todos nele se incorporaram (MURICY, 2004:402).

Nos anos anteriores, quando Cruz e Sousa chegou ao Rio de Janeiro, em 1890, a sua lírica era descaracterizada, influenciada por Baudelaire e outros poetas nacionais. Verifica-se que o autor compôs seus cinco livros principais em sete anos, pois sua morte ocorreu em 1898. Excetuando-se as duas obras citadas de 1893, e *Evocações*, do ano de óbito, todas as demais são póstumas. Em relação à morte prematura e história de vida, Muricy compara o “Cisne Negro” a Baudelaire, uma vez que, no poeta francês, a “pressão interior foi mais cruel, destruiu primeiro a

³¹ Capítulo escrito por José Cândido de Andrade Muricy (1895-1984), crítico literário e escritor.

personalidade: a morte já o encontrou mergulhado num limbo de inconsciência. Cruz e Sousa sofreu lúcido até o fim” (2004:403).

O historiador vale-se do ângulo biográfico/psicológico para explicar determinadas peculiaridades da produção do poeta, como por exemplo, a presença constante da cor branca em seus versos:

Consciência ancestral, torturante, atuava com força no seu espírito. Não em estado de fusão ou amálgama, porém flexível e intimamente entretecidos, repontam ritmos e retumbos primordiais da África, um vertiginoso feticismo. Nunca repudiou a sua raça, que tantas vezes esse filho de escravos evoca altivamente. Quis, porém, ir além dela: pousou o olhar amoroso em geleiras e rosas. Casou, entretanto, e não somente por princípio, com uma mulher de cor, Gavita, depois de ter amando uma “Vênus loira”, nórdica, que realmente existiu, e que era uma pianista. A ela se refere em *Missal* e na sua correspondência. Negro, teve o deslumbramento da cor branca, dominando-a, porém, como nenhum outro criador conseguiu tanto (MURICY, 2004:403).

Para concluir, novamente por meio da abordagem comparatista, Muricy sublinha que o vate, alcunhado por jovens entusiastas de “Dante Negro”, é considerado um dos maiores poetas da noite, ao lado de Novalis, Baudelaire e Antero de Quental.

Em *História concisa da literatura brasileira*, o “Poeta Negro” está enquadrado no capítulo seis, “O Simbolismo”, junto a Alphonsus Guimaraens, Augusto dos Anjos e Farias Brito; e analisado no subcapítulo homônimo “Cruz e Sousa”. Das informações biográficas já apresentadas, Bosi adiciona que com a morte do Marechal Xavier de Sousa, o escritor teve que abandonar os estudos, pois o falecido era seu tutor. Na imprensa catarinense, escreveu crônicas e, em 1885, junto a Virgílio Várzea, produziu *Tropos e fantasias*, obra em prosa, de teor sentimental e de crítica severa aos escravistas. Todo o período em que o autor morou em Santa Catarina foi marcado pela luta contra o preconceito racial.

Em 1890, o poeta transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde colaborou na *Folha Popular*, formando com B. Lopes e Oscar Rosas o primeiro grupo simbolista no Brasil. Do casamento com Gavita, esposa de saúde mental comprometida, teve quatro filhos, todavia, dois faleceram. Vitimado pela tuberculose, em 1897, Cruz e Sousa mudou-se para Estação do Sítio, em Minas Gerais, falecendo, no ano seguinte, aos trinta e seis anos de idade. Em relação à sua obra, nada se compara

em força e originalidade ao lançamento de *Broquéis*, livro que renova a poesia em língua portuguesa por apresentar traços parnasianos integrados a um código verbal novo. Além disso, em Cruz e Sousa a angústia sexual recebeu tratamento platônico, abrindo caminho para o processo psicológico de sublimação do autor via poesia.

Em *Últimos sonetos*, de 1905, obra madura e complexa, o poeta expõe questões pessoais de humilhação pela cor negra, a pobreza, o isolamento, a doença, a loucura da mulher e a morte prematura dos filhos. Cruz e Sousa, sentindo-se dilacerado entre matéria e espírito, deu “à palavra a tarefa de reproduzir a sua própria tensão” (BOSI, 2006:272). Em *Faróis*, de 1900, transformou também algumas de suas matérias biográficas em vigoroso exercício poético:

“Recolta de Estrelas”, poema dedicado ao filho; “Pandemonium”, onde a angústia do escravo se projeta em repetições alucinatórias; “Tédio”, invento onírico que se presta a uma sondagem psicanalítica de motivações; “Ressurreição”, canto a Gavita que voltava do hospício após meses de reclusão (BOSI, 2006:275).

Bosi compara o poema “Litania dos pobres”, do livro citado, não só com as motivações literárias de Baudelaire, mas também identifica um acento sombrio de protesto, que lembra o simbolista russo Alexandre Blok. Conforme o historiógrafo, a cosmovisão poética de Cruz e Sousa provém da religião, do Cristianismo, sobretudo o “amor”, tido como princípio e fim do comportamento humano. Concluindo, registra que “o tom de confiança absoluta na salvação pelo exercício da ‘vida obscura’ e pelo percurso da ‘vida dolorosa’ está presente nos mais belos sonetos de Cruz e Sousa” (BOSI, 2006:277).

Em *De Anchieta a Euclides*, Merquior analisa o poeta no subcapítulo “A poesia ‘decadente’ e simbolista”, parte do capítulo quatro, “O segundo oitocentismo (1877-1902)”. O historiador afirma que Cruz e Sousa inaugurou o Simbolismo no Brasil, por meio da publicação de *Missal* e *Broquéis*, ambos em 1893. Antes disso, dos 20 aos 22 anos, viajou pelo país através de uma companhia teatral, proferindo conferências abolicionistas em várias cidades. Em 1881, lançou um jornal sob sua direção, *O Moleque*, cujo objetivo era combater o preconceito de cor e a escravidão no país. Nove anos depois, fixou-se na corte do Rio de Janeiro, onde conheceu os escritores Luís Delfino, B. Lopes e Nestor Vítor, leitores como ele, que descobriram os modelos da poesia decadentista. Após Emiliano Pernetta arranjar-lhe emprego, o

poeta, casado com uma negra de condição e instrução modestas, tornou-se arquivista da Central do Brasil.

Todavia, o “Cisne Negro” viveu na penúria, mas a sua reputação literária afirmou-se em pequenos círculos marginais, de modo que Alphonsus de Guimaraens saiu de Mariana, cidade ao norte do Rio de Janeiro, para visitar e conhecer pessoalmente Cruz e Sousa. No entanto, tal encontro não se concretizou por causa do falecimento do poeta em Minas Gerais. O corpo foi transferido para o Rio de Janeiro e o abolicionista José do Patrocínio financiou o enterro. O pesquisador compara a biografia do “Poeta Maldito” com a de Machado de Assis, sublinhando que este obteve aceitação social em vida, carreira glorificada, já aquele viveu o inverso (MERQUIOR, 2014:231).

No transcorrer da década de 1890, em virtude do preconceito de cor, o autor evitava os cafés elegantes da boemia carioca, que eram frequentados por amigos seus, a fim de prevenir qualquer humilhação por parte dos clientes e/ou proprietários do local. Além da análise estética dos poemas, o historiador parte também das características sociais e ideológicas de Cruz e Sousa para interpretar as motivações que estão na base de sua produção lírica:

O poeta negro, que lutou com bravura, no plano consciente, contra a opressão racial, teria, no plano inconsciente da criação artística, assimilado ao preto a dor e o vício, investindo a cor branca de todas as virtudes e qualidades do Ideal... Tudo se passa como se em Cruz e Sousa operasse um curioso mecanismo de ‘censura’ e de – conforme bem notou Alfredo Bosi – sublimação (MERQUIOR, 2014:233-234).

Merquior sublinha que o “Dante Negro” atingiu a maturidade em *Últimos sonetos*, uma vez que “a espiritualização sublimatória da experiência dos sentidos se mostra aí em toda a sua plenitude, pois o *pathos* do livro sobrepuja o dos volumes anteriores” (2014:234). Trata-se de obra póstuma, publicada em 1905, assim como *Faróis*, de 1900, ambas organizadas e analisadas por Nestor Vitor, principal crítico do Simbolismo brasileiro. O historiador finaliza o estudo a partir de uma análise comparatista, configurando a personalidade do poeta pelas seguintes características:

Cruz e Sousa – a mais robusta organização poética do nosso Oitocentos – foi um Blake sem aparato mitológico, mas nem por isso

menor lírico. Um sensual que, como Wagner – esse outro perito em sublimações – erotizou o ideal do nirvana contemplado por Schopenhauer. Sensualidade libertina (no sentido não pejorativo da palavra) e libertária, intensamente agônica, visionária e idealizatória, e incapaz – romanticamente incapaz – de impassibilidade impessoal. Profeta, e não sacerdote-artífice, do verso, Cruz e Sousa não foi, afinal, um simbolista neorromântico; foi, isso sim, como seu querido Antero, um romântico... simbolista, digno dos primeiros grandes vates do romantismo alemão e inglês (MERQUIOR, 2014:237).

Em *A literatura brasileira*, Castello não apresenta nenhuma informação ou interpretação nova a respeito do poeta. Portanto, a historiografia literária brasileira configura Cruz e Sousa, conhecido pelos epítetos de “Dante Negro”, “Cisne Negro”, “Poeta Negro” e “Poeta Maldito”, como descendente de escravos alforriados, professor, jornalista, abolicionista, funcionário público e vítima do preconceito de cor. Na esfera literária, inaugurou a estética do Simbolismo no Brasil, por meio de *Missal* e *Broquéis*, obras impressionistas que se deslumbram com a obsessão pela cor branca. Atingiu a maturidade lírica em *Últimos sonetos*, livro de tom mais biográfico, assim como *Faróis*, ambas publicadas postumamente. Os historiadores destacam as composições “Antífona”, “Siderações”, “Ressurreição”, “Litania dos pobres” e “Sorriso interior”.

Por sua vez, Afonso Henriques de Lima Barreto aparece também historiado no volume quatro de *A literatura no Brasil*, de Coutinho, mas na parte “Era realista”, e analisado no capítulo par “Lima Barreto – Coelho Neto”³². Eugênio Gomes registra que Lima absorveu algumas reivindicações sociais herdadas do Naturalismo. Desse modo, a sua literatura tinha como objetivo central a crítica social, vinculando-se à uma função jornalística, em última instância, panfletária. O historiador analisa a ficção barretiana pela perspectiva biográfica/psicológica, ressaltando determinadas características da personalidade do autor em sua obra:

Seus escritos, em geral, contêm os resquícios de suas amarguras, de suas decepções e de suas revoltas, quase sempre de maneira ostensiva, o que concorreu para tumultuar sua obra de ficção, infiltrando-lhe elementos estranhos e prejudiciais à realidade do romance. Seus extravasamentos de ressentido não obedeciam a nenhuma conveniência, certamente por efeito de uma neurose, exacerbada após a alucinação de seu pai e, mais tarde, pela dipsomania, tão responsável por seus desregramentos de vida (GOMES, 2004:218).

³² Capítulo escrito por Eugênio Gomes (1897-1972), escritor e crítico literário.

Barreto atraiu para si o inconsciente coletivo das pessoas de cor, apesar de, paradoxalmente, constatar-se que outros mestiços, tais como ele, ocupavam cargos proeminentes nas letras e na política do país. Convertendo a literatura em uma espécie de veículo de desvelamento das questões sociais, o escritor criticou a sociedade por meio da sátira, ridicularizando a todos. Além disso, o autor sentia-se desconfortável e incomodado em alguns lugares da cidade, sobretudo, com a ostentação exercida pelas classes privilegiadas. Gomes registra que os conflitos internos do romancista estão, de certa forma, presentes em sua linguagem literária, uma vez que

sua luta com a forma foi a grande luta interior de sua vida desordenada e irregular, menos pela ânsia de imprimir-lhe apurado refinamento artístico do que para a tornar maleável às solicitações de seu vago mas exaltado idealismo redencionista (GOMES, 2004:219).

No percurso dos vinte anos de atividade como ficcionista notam-se indícios de conclusões precipitadas em quase todos os seus trabalhos, possivelmente, em virtude da necessidade de ganho financeiro imediato com a literatura. Os distúrbios de ordem emocional, vinculados a questões estéticas e ao seu espírito revolucionário, revelam “os desconcertantes contrastes e desníveis de toda a sua obra de ficção” (GOMES, 2004:219).

Conforme vimos nos subcapítulos anteriores, de modo geral, nas histórias da literatura tem-se, ocasionalmente, o estudo de determinado escritor nacional pela perspectiva comparatista com outro, que pode ser compatriota ou, como sucede na maioria dos casos, a referência principal é um autor estrangeiro. Aqui a situação não é díspar, uma vez que Gomes compara Lima com os russos, em especial, a Dostoievski. Além disso, o historiógrafo apresenta dados que reitera a perspectiva biográfica/psicológica, analisando os motivos que catalisaram a produção do autor:

“Leia sempre os russos”, recomendava, em carta, a um escritor estreante, em 1919. “Dostoievski, Tolstói, Turgueneff, um pouco de Gorki – mas, sobretudo o Dostoievski da *Casa dos mortos* e do *Crime e castigo*”. Quando emitiu esse conselho, já havia realizado quase toda sua obra, mas sua impregnação de literatura eslava, especialmente de Dostoievski, vinha de longe, como se pode inferir da atmosfera espiritual e, concretamente, de algumas passagens do romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Essa

impregnação nunca se processava apenas literariamente àquela época e, com o correr dos anos, Lima Barreto evoluiu até o socialismo radical. Em sua condição humana, de humilhado e ofendido, os resíduos de indignação e revolta acumulados longamente constituíam o *humus* favorável à germinação fácil de teorias e doutrinas que mais profundamente pudessem determinar a transformação social com que sonhava (GOMES, 2004:219).

Apesar de não apresentar uma formação filosófica sistematizada, as intenções de reforma social para com o Brasil o impulsionaram para a produção de romances. Nesse sentido, a sua primeira experiência literária, talvez, tenha sido *Clara dos Anjos*, iniciada em 1904. Em diário, Barreto confessa que a referida obra tinha o objetivo de tratar o tema da escravidão no país. Por meio dessa novela conhece-se a humanidade mais típica do autor, constituída, na sua maioria, de mestiços e pessoas simples. Depreende-se que no personagem Leonardo Flores, “o romancista pôs muito de si mesmo, quando lhe resumiu o drama de vida nesta frase: ‘Nasci pobre, nasci mulato’” (GOMES, 2004:220).

Tudo que orbitava em torno de sua inconformidade com o mundo, tornou-se mote para sua criação ficcional. No romance de estreia *Recordações do escrivo Isaias Caminha*, de 1909, encontra-se o mesmo sentimento de teor racial de *Clara dos Anjos*. Mas, nas *Recordações*, a vítima do mundo social é um homem, o mestiço homônimo ao título, o qual Lima assemelha-se em vários aspectos, sobretudo, na filosofia fatalista e na percepção dos fatos cotidianos. A obra promove a retaliação de “humilhações e contrariedades sofridas”, por meio da sátira de personalidades influentes da época, que pertenciam às letras e/ou à imprensa. Em *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, de 1919, verifica-se a mesma similaridade entre autor e personagem do título: burocrata, excêntrico, satírico, cético, regalista, voltariano e passeador da cidade.

Gomes conclui que, na literatura barretiana, encontram-se os seguintes temas e motivações: 1) aversão ao esnobismo e a títulos de doutor, 2) jacobinismo e xenofobia, 3) nacionalismo e identificação com as raças do Brasil: tamoios, negros e mulatos, 4) aversão à índole que desarma o personagem para enfrentar os preconceitos, 5) crítica aos burocratas, 6) percepção da vida como conto do vigário, pois os mecanismos da sociedade desfavoreciam os mestiços desprovidos da fortuna (2004:223). Tais características estão presentes em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de 1911, cujo protagonista é também um burocrata letrado, assim como

Lima Barreto e Gonzaga de Sá. Nesse romance, a sátira contra o militarismo tem por alvo o presidente Floriano Peixoto, o Marechal de Ferro, representado com exageros caricaturais. Na novela *Numa e a Ninfa*, de 1915, observa-se igualmente a crítica a tipos característicos da época.

Em *História concisa da literatura brasileira*, Barreto está enquadrado no capítulo sete, “Pré-Modernismo e Modernismo”, e analisado no subcapítulo “O romance social: Lima Barreto”. Bosi registra que o escritor nasceu em 1881, no Rio de Janeiro, filho de pais mestiços, ficou órfão de mãe aos sete anos. Em virtude da proclamação da república, seu pai, tipógrafo, foi demitido da Imprensa Nacional, emprego que tinha conseguido com o Visconde de Ouro Preto. Desse modo, filho e pai mudaram-se para a Ilha do Governador, momento em que o último empregou-se como almoxarife na Colônia dos Alienados. O referido Visconde, padrinho de Lima, garantiu que o menino completasse o curso secundário e, depois, o matriculou na Escola Politécnica, em 1897.

O pai enlouqueceu e foi recolhido pela Colônia em que trabalhava, e Barreto abandonou a Escola em 1903, um ano antes de se formar. Passou a viver como funcionário público na Secretária da Guerra e como colaborador na imprensa. Entretanto, tendo constantes crises de depressão, entregou-se à bebida e ao alcoolismo, sendo internado duas vezes no Hospital Nacional; a primeira, em 1914, e a segunda, em 1919, vindo a falecer três anos depois de colapso cardíaco, aos quarenta e um anos de idade. Bosi parte também da perspectiva de análise biográfica/psicológica para explicar a ideologia que está por trás da obra barretiana:

A biografia de Lima Barreto explica o *humus* ideológico da sua obra: a origem humilde, a cor, a vida penosa de jornalista pobre e de pobre amanuense, aliadas à viva consciência da própria situação social, motivaram aquele seu socialismo maximalista, tão emotivo nas raízes quanto penetrante nas análises (BOSI, 2006: 316).

Lima procedia da pequena classe média suburbana. A sua xenofobia decorria de um natural instinto de defesa étnica, e a sua ojeriza pelos homens e processos da República Velha deve-se à aversão que tinha às oligarquias que assumiram o poder a partir de 1889. Por isso, o escritor detestou a modernização pela qual passou o Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XX. O historiador identifica no

autor a influência literária não só dos escritores russos, mas também dos europeus oitocentistas:

Pelas datas dos prefácios infere-se que foi nessa difícil quadra dos vinte anos que planejou quase todos os seus romances. Lendo avidamente literatura de ficção europeia do século XIX, Lima Barreto familiarizou-se com a melhor tradição realista e social e foi dos raros intelectuais brasileiros que conheceram, na época, os grandes romancistas russos (BOSI, 2006:316-317).

A personalidade literária de Barreto atuou em dois planos: 1) no narrativo, pelo relato dos percalços do brasileiro em sua pátria; e 2) no enfoque crítico, desvelando os limites da ideologia nacional nesse processo. Na linguagem, o escritor insurgiu-se contra o estilo literário parnasiano, representado na época por Olavo Bilac, Coelho Neto e Rui Barbosa. Desse modo, no romancista, encontra-se uma linguagem simples, mas que deixa transparecer a paisagem, os objetos e os tipos humanos. Tal estilo realista lembra os moldes da crônica, gênero obtido com a prática do jornalismo (BOSI, 2006:318).

Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, depreende-se um tom autobiográfico, uma vez que Lima inseriu suas características no protagonista, sobretudo, as frustrações em relação ao preconceito de cor presente na sociedade da *belle époque*. A observação social e a ressonância afetiva definiram com “propriedade o estilo realista-memorialista de Lima Barreto”. Já em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, encontra-se um esforço literário mais elaborado, visto que o escritor criou um personagem que não era mera projeção das “amarguras pessoais como o amanuense Isaías Caminha, nem um tipo pré-formado, nos moldes das figuras secundárias que pululam em todas as suas obras” (BOSI, 2006:319).

A singularidade dessa narrativa está no personagem-título, quixotesco, que, apesar de suas ações produzirem efeitos cômicos no leitor, é a representação do desencontro “entre ‘um’ ideal e ‘o’ real” do Brasil. Por sua vez, *Numa e a Ninfa* é uma sátira política, caricatural, que apresenta algumas mazelas da sociedade nacional. Tal aspecto aparece de maneira similar em *Vida e morte de M. J. Gonzaga*, livro que constitui “a mais curiosa síntese de documentário e ideologia que conheceu o romance brasileiro antes do Modernismo” (BOSI, 2006:320).

A pobreza e o preconceito racial estão também na intriga de *Clara dos Anjos*, cuja produção se deu na mesma época que as memórias de Isaías Caminha. As

semelhanças entre tais obras definiram a necessidade de expressão autobiográfica de Barreto. Nesse romance inacabado, as humilhações do mulato são transpostas para a personagem Clara, moça pobre do subúrbio, seduzida e desprezada por um rapaz da classe burguesa. Outro livro incompleto é o *Cemitério dos vivos*, narrativa que organiza as memórias e reflexões do autor quando foi internado, em 1919, por motivos de alcoolismo, no Hospício Nacional. Nessas páginas, tem-se um “pensamento discursivo cujo foco é o próprio mistério da vida humana lançada às mais degradantes condições de miséria, da humilhação e da loucura” (BOSI, 2006:322).

Em *Os Bruzandangas*, de 1922, o escritor construiu outra sátira ao narrar um estrangeiro visitando e descrevendo a terra de Bruzandanga, que se refere, evidentemente, ao Brasil do início do século XX. Produzida já nos últimos anos de vida, o romance revela o quanto Lima transcendeu as próprias frustrações e se transformou em um literato crítico das estruturas que definiam a sociedade brasileira da época. Na ficção citada, ele critica os costumes literários do período, que valorizava as vertentes simbolistas e parnasianas da Europa. Além disso, percebeu a fragilidade da economia do país posta sobre a exportação de um só produto, o café, e repreendeu o culto ao “Doutor” e a ostentação fútil dos diplomados. Bosi conclui que “a obra de Lima Barreto significa um desdobramento do Realismo no contexto da I Guerra Mundial e das primeiras crises da República Velha” (2006:323-324).

Em *De Anchieta a Euclides*, Merquior dedica poucas linhas sobre Barreto no subcapítulo “Literatura e civilização no Brasil do fim do Império e no início da República Velha”, parte do capítulo quatro, “O segundo oitocentismo (1877-1902)”. O historiador sublinha que o autor era de uma classe social bem inferior à de seus contemporâneos, tais como, Joaquim Nabuco e Graça Aranha. Os escritores pós-românticos muniram-se de dados filosóficos e científicos, conferindo sentido universalista a nossa ótica literária. Porém, no período do Sincretismo (1900-1922), esse universalismo impossibilitou a apreensão da realidade nacional pela literatura, assim sendo, apenas Lima Barreto e Augusto dos Anjos conseguiram escapar à “desnacionalização da literatura” (MERQUIOR, 2014:184-185).

Em *A literatura brasileira*, o escritor está no volume II, inserido no capítulo “Antecedentes imediatos do Modernismo – 1º – Persistências e renovações

literárias”, e examinado no subcapítulo “A prosa – persistência e continuidade”. Para Castello, Lima está entre os melhores escritores do primeiro quartel do século XX que seguiu uma tendência da narrativa nacional, a de representar o Brasil pelo ângulo de visão da corte do Rio de Janeiro, vinda desde o Romantismo até o final da República Velha. Nesse processo,

a vida atormentada e de frustrações foi responsável pela acentuada presença do romancista na sua obra de ficção e também pelo caráter às vezes panfletário, que ela apresenta. Mas isso pode mesmo ser considerado um aspecto positivo, à medida que conduziu o escritor à crítica caricaturesca e desmascaradora da visão bovarista e ufanista do Brasil (CASTELLO, 2004:32).

O historiador só analisa *Triste fim de Policarpo Quaresma*, ressaltando que apesar do caráter panfletário, caricaturesco e da displicência da linguagem despojada, a denúncia é plausível pela criação magistral do protagonista do romance. No âmbito estético, o autor mostrou-se independente diante dos estilos literários da época e que, mesmo sem o sucesso em vida, foi reconhecido pelos modernistas. Finalizando, Castello sublinha novamente que Barreto é o último romancista a representar o Brasil pelo Rio de Janeiro: “cidade paradigma, centralizadora de nossa vida política, econômica, administrativa e intelectual durante mais de um século, a contar da Independência” (2004:33).

A historiografia literária nacional configura Lima Barreto como escritor de origem humilde, mestiço, funcionário público, jornalista, xenófobo, excêntrico, neurótico, dipsomaníaco, fatalista, revolucionário, de vida desregrada, desejou transformações sociais, contemplou o cotidiano ao ar livre e criticou pessoas influentes da época. Além de ser internado no hospício por alcoolismo, desprezou a República Velha e os oligarcas no poder, sendo avesso aos processos de modernização urbana pela qual passou o Rio de Janeiro no início do século XX. Comparado a Dostoievski, o autor produziu uma literatura de função social, jornalística, panfletária, satírica, impregnada pelo modelo da ficção russa e europeia. Os historiadores destacam as obras *Clara dos Anjos*, *Vida e morte de M.J. Gonzaga*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Numa e a Ninfa* e *O cemitério dos vivos*.

2.3.2.1 *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto, O passeador e Claros sussurros de celestes ventos*

Em 1977, João Antônio³³ publicou o primeiro romance histórico, pós-década de 1970, a ficcionalizar um autor do cânone nacional, *Calvário e porres do pingente Afonso Henrique de Lima Barreto*, descrito como uma homenagem ao escritor homônimo do título, que tanto o influenciou. Conforme está posto na contracapa, a obra apresenta o “itinerário arqui-poético das andanças, pensares e fazeres de Lima Barreto, o pensamento vivo desse artista, que foi um dos mais sensíveis e mais brasileiros dos nossos escritores”. A narrativa organiza-se em torno de três partes: 1) “Lima Barreto, pingente”, 2) “Nota prévia”, e 3) “Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto”. Antes da primeira, tem-se a seguinte dedicatória³⁴ para o homenageado: “Consagro ao talento e ao caráter e (humildemente) à atualidade do pioneiro aqui reverenciado Afonso Henriques de Lima Barreto” (ANTÔNIO, 1977:7).

O texto introdutório prévio ao romance, “Lima Barreto, pingente”, registra não só fatos biográficos do escritor, mas também uma crítica da condição póstuma em que se encontra a obra barretiana, na década de 1970, no cânone da literatura nacional. Para Antônio, Lima Barreto é “uma espécie de pingente no quadro geral dos nossos valores literários”, ou seja, um objeto pequeno, mas brilhante, visto que tudo dele é atual, e de uma “atualidade alarmante”; porém, essa contemporaneidade permanece esquecida (1977:13). Na verdade, essa afirmação é refutável, pois a historiografia literária considera a ficção barretiana como uma das mais importantes da literatura brasileira, sendo pesquisada a cada geração.

Antônio menciona quatro romances, considerados fundamentais, do autor: 1) *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, 2) *Triste fim de Policarpo Quaresma*, 3) *Numa e a Ninfa*, e 4) *Clara dos Anjos*; e aponta que alguns contos são essenciais para quem ambiciona conhecer a literatura brasileira. Além disso, sublinha que a

³³ João Antônio Ferreira Filho (1937-1996), jornalista e escritor.

³⁴ A partir de 1974, ano que marca a publicação da segunda edição do premiado *Malagueta, perus e bacanaço*, o autor escreveu em todos os seus livros uma dedicatória para Lima Barreto. A mais extensa ocorre em *Ô Copacabana* (1978): “A Afonso Henriques de Lima Barreto, nunca bastante lembrado, pioneiro captador de bandalheiras e denunciador desconcertante, consagro com a devida humildade”.

produção ficcional de Lima Barreto abrange tanto temas nacionais quanto universais, dado que

o homem era desconcertante, um desses instantes raros. Entendam. Já pelos primeiros vinte anos deste século, Lima escrevia sobre coisas como: a necessidade de se levantar uma verdadeira história da escravidão negra no Brasil; os entalados estados de sítio brasileiros; a falta de grandeza, de solenidade e de misticismo (tão da nossa paisagem brasileira) da nossa arquitetura urbana; os nossos gurus e sabichões, a quem dava o nome de joãos das regras; os nossos grandes impostores e picaretas que em sua obra chegaram a secretários de Estado e até ministros; o absurdo da nossa cultura à francesa, a nossa *chinoiserie* que se basta com um fraseado importado e golpes de estilo; a nossa exploração cínica e demagógica dos mais fracos, que lá vivem naquilo que ele chamou de “refúgio dos infelizes”, o eterno subúrbio carioca; a nossa gula, o nosso amor desbragado e a gana pelo dinheiro, e só pelo dinheiro, que ele nos pilhou em *A Nova Califórnia*; os quixotes da terra, como Policarpo Quaresma, que terminaram fuzilados ou mofando nas cadeias (ANTÔNIO, 1977:15).

O ensaio em análise, aponta três objetivos que estão correlacionados entre si. O primeiro, é de apresentar o escritor, protagonista do romance que se segue, para os leitores. Nesse sentido, o público adquire conhecimento de algumas qualidades literárias barretianas, tais como, a sagaz observação, valorização do subúrbio carioca e a crítica às instituições. O segundo objetivo, consiste em reivindicar uma posição relevante para Lima Barreto no âmbito da crítica e historiografia literária brasileira. Como vimos, Antônio indica até uma seleção das melhores narrativas romanescas do autor. O terceiro propósito, é de apresentar, subjacente à sua escrita, já na primeira parte do livro, o conceito de literatura como função social.

Por sua vez, em “Nota prévia”, inicia-se o pacto ficcional a partir do seguinte texto:

Este roteiro dos bares urbanos frequentados pelo amanuense Afonso Henriques de Lima Barreto, me foi passado no Sanatório da Muda da Tijuca, entre maio e junho de 1970, pelo professor Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, homem tido e havido como caduco, maníaco e esclerosado. Na mocidade, diretor político do *Diário de Notícias*, depois subsecretário de *O Jornal*. Conheceu Lima Barreto em vida e tinha setenta e dois anos quando me deu o depoimento. Os textos em destaque são de e em torno de Lima. Assim, não há aqui uma palavra minha. Como um montador de cinema, tesoura em punho, dei ritmo e respiração ao trabalho alheio. Participei, se muito, na linguagem da versão final do depoimento (ANTÔNIO, 1977:17).

A passagem apresenta comentários metaficcionais do autor-narrador-editor Antônio sobre o processo de criação do romance. Desse modo, constata-se um plano narrativo que tem como base a voz de Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, redimensionada ficcionalmente por Antônio. O roteiro de Cunha tornou-se uma fonte primária oral, a partir do qual o autor se apropriou para configurar a narrativa. Inclusive, o editor faz um paralelo entre a montagem cinematográfica, realizada por cenas e quadros, e a composição desse romance, que foi constituído por recortes e citações da prosa barretiana.

A terceira parte, de título homônimo ao livro, compõe-se de noventa e sete partes de dimensões variáveis, sendo que, oitenta e nove são elementos textuais, e oito constituem dados não textuais. A obra apresenta múltiplos textos de diferentes gêneros, tais como, romances, diários, correspondências, ilustrações, caricaturas, ensaios, fotos, charges e até uma observação médica do Instituto de Psiquiatria do Brasil. Todas seguem uma regra geral de disposição no romance: primeiro, a narrativa de Cunha, na sequência, uma citação entre aspas de um determinado texto barretiano ou, então, algum de crítica literária sobre sua ficção; depois, um documento, foto e/ou charge a respeito do escritor; a seguir, novamente um fragmento de Cunha, e assim sucessivamente.

As partes intertextuais, que na sua maioria são citações das obras de Lima Barreto, apresentam-se intercaladas com o depoimento de Cunha que, com efeito, é a narrativa central de *Calvário e porres do pingente Afonso Henrique de Lima Barreto*. Os trinta e seis excertos desse narrador, dispostos no modo “eu como testemunha”, entrelaçam os demais fragmentos, textuais e não textuais, e conferem a unidade de sentido entre e com os outros narradores da literatura barretiana. Tal disposição dos textos, por um lado, tenta promover um arco narrativo homogêneo, cujo sentido ressoa simultaneamente como uma espécie de bricolagem constituída pela intertextualidade. Por outro, fornece passagens marcantes da obra de Lima em consonância com a narração de Cunha. Nesse aspecto, o romance é eficaz na proposta de articular a mimesis do escritor e sua produção literária para os leitores.

No entanto, a única voz que apresenta um fio condutor coeso é a do depoente. Portanto, essa voz pode ser lida isolada das demais partes, sem que fique comprometido o seu sentido intrínseco. As citações das obras e dos documentos

personais de Lima Barreto completam a estrutura estilística do romance em vários aspectos, pois funcionam como digressões que acrescentam ao entrelaçar-se com o seu itinerário arqui-poético. As passagens citadas de *Diário íntimo*, *O cemitério dos vivos*, *A vida de Lima Barreto*, de Francisco de Assis Barbosa, e as correspondências contribuem para o leitor conhecer aspectos pessoais da vida do escritor, que, de certo modo, estão presentes na sua produção poética.

Do ponto de vista da narratividade, constata-se no romance dois planos narrativos, que estão em harmonia na estrutura da obra: primeiro, há o relato de Cunha sobre o itinerário de Lima. Essa voz apresenta o escritor pré-modernista, a intriga, os personagens secundários e o núcleo da ação; segundo, tem-se a literatura barretiana dentro do romance de Antônio, complementando o primeiro plano. Além disso, tais citações possibilitam uma história da literatura de Barreto; assim sendo, tem-se uma ficção histórica que conta outras ficções na mesma estrutura discursiva.

O romance não segue uma ordem cronológica dos eventos expostos, ocorrem avanços, recuos e há digressões a propósito do escritor ou de algum dos seus companheiros no desenvolvimento da intriga. A temporalidade da narrativa se expressa em dois momentos específicos: primeiro, pelo narrador-personagem Cunha, que diz: “conheci-o por volta de 1916”, que estabelece o primeiro marco temporal (ANTÔNIO, 1977:21). Perto do final, ele registra o segundo ao informar que “no ano de 1920 houve menor número de reuniões” entre Lima Barreto e seus companheiros (ANTÔNIO, 1977:80). Portanto, a obra abrange cerca de quatro anos da vida do literato.

O relato de Cunha apresenta cerca de treze lugares visitados por Lima no espaço carioca, em especial, bares e livrarias. Nesses ambientes, o autor pôde “adquirir a cultura larguíssima e sólida que através de suas páginas, como de suas conversas, encantava os ouvintes” (ANTÔNIO, 1977:29). No convívio das rodas, havia conversação, assuntos comuns, piadas e comentários sobre matéria literária. Um dos principais bares visitados pelo romancista situava-se na lateral da Estação Dom Pedro II. Neste, ele “se demorava e muito porque encontrava funcionários da Central, do Ministério da Guerra, companheiros antigos que faziam do bar um ponto de encontro depois do expediente” (ANTÔNIO, 1977:48).

A primeira metade do relato centra-se no espaço do Rio de Janeiro, descrevendo bares, ruas, bebidas solicitadas, companheiros de Barreto e personalidades históricas da época. Por sua vez, da metade para o final, a narrativa foca-se no desenvolvimento da mimesis do protagonista. Após o término do itinerário, o narrador sublinha as seguintes características psicológicas e sociais do autor:

Dizem agora mulato genial e beberrão. Não concordo com o beberrão. Lima jamais tomou um porre. Nunca perdia a linha, o equilíbrio, não chamava ninguém para ir lá fora, discutir. Jamais gritava, nem nunca o ouvi dizer um palavrão ou um desaforo. Bebia tristemente, tanto que o seu estado era sorumbático, ficava recolhido, olhando vagamente, respondendo quando se lhe perguntavam e, lá uma vez ou outra, dava um aparte. Mas tudo sério, limpo e sensato. E dito o que tinha a dizer entrava na situação sorumbática. Não era brilhante, mas muito sensato. E em estado normal, se fosse a uma tribuna, seria brilhante. Mas brilhante assim com brilho e humor. Não era espirituoso, não perdoava os trocadilhos e, no entanto, era amigo dos profissionais do trocadilho – Calixto, Raul Pederneiras, Luiz Peixoto e os caricaturistas em geral. Era um bem-humorado, no fundo (ANTÔNIO, 1977:50).

Depreende-se, por meio dessa citação, que o título do romance *Calvário e porres do pingente Afonso Henrique de Lima Barreto* sugere um efeito de hipérbole a propósito do escritor. O depoente informa que Lima vivia na Zona Norte e voltava todos os dias para casa, sempre de madrugada, depois das duas ou três e, às vezes, durante o amanhecer. Da casa para o centro, a sua condução era o bonde “Inhaúma - Todos os Santos”, e “em seu roteiro de andanças, dificilmente passava da Zona Centro do Rio” (ANTÔNIO, 1977:51-52). O autor jamais foi visto beber a crédito, não gerava dívidas. Nas rodas, ou os amigos pagavam ou ele pagava. Alguns, inclusive, ficavam o aguardando para lhe extrair algumas doses.

Cunha estabelece a representação do escritor definindo-o da seguinte forma:

A minha definição de Lima: visto em qualquer lugar, ou sentado ou em pé ou passando no meio do grupo, ninguém veria em Lima um homem fora do comum. Era mesmo, à primeira vista, o tipo do mulato comum brasileiro, de situação modesta e, deveria presumir-se senão um inculto, um indivíduo de instrução elementar. A única nota marcante de sua identidade era o olhar: olhos alongados, de um verde sujo com fundo amarelo e embaciados, digo, baços. Eram olhos tristes (ANTÔNIO, 1977:70).

A propósito das características físicas e psicológicas, o narrador aponta que Barreto tinha as “mãos e pés pequenos, cabeça média”, e que o conheceu ainda “sem a protuberância no ventre, magro (mais para magro do que para gordo) e ainda escurrito”. Não usava bengala, às vezes, levava um guarda-chuva. Nas rodas sempre foi tratado como irmão, só não gostava de trocadilhos: “ele se ressentia do preconceito, a prova é que jamais frequentou os salões da sociedade” (ANTÔNIO, 1977:72-73). O romancista possuía várias qualidades intelectuais, embora quem o visse na rua ou em um salão, ou não o conhecesse pessoalmente, não perceberia o grande pensador que era. Ainda que não fosse um cientista, um filósofo, um sociólogo, entretanto, era um erudito bem informado a respeito das grandes doutrinas, manipulando-as no decorrer da conversa tão adequadamente que, para muitas pessoas, “uma ou duas horas de contato valiam por lições facilmente compreendidas” (ANTÔNIO, 1977:74-75).

Novamente a respeito dos atributos físicos, o narrador descreve que Lima usava roupas modestas, casimiras comuns, geralmente em tons de cinza. Vestia paletó e calça desajeitados, pois não eram feitos sob medidas, mas comprados em lojas. Usava sempre ao sair de casa um chapéu de palha e, às vezes, um de feltro. Como todo intelectual, tinha sempre os bolsos cheios de papéis e no bolso externo do paletó guardava o dinheiro, as notas enroladas formavam um cilindro, sendo este “o traço mais curioso de seu comportamento”. Os sapatos eram pretos, comuns da época. Fumava muito a marca “Elite 18, ovais, da Sousa Cruz”, não usava piteira e nem isqueiro, apenas uma caixa de fósforo. Em relacionamentos afetivos, jamais contou vantagens, e “uma única vez me confessou um caso, graças a uma pergunta muito concreta que lhe fiz” (ANTÔNIO, 1977:76-78).

Por fim, a narrativa relata um encontro específico que o narrador teve com o escritor. Na ocasião, Cunha questiona sobre os motivos que levaram o autor a abandonar os estudos e a abdicar do modesto emprego na secretaria do Ministério da Guerra. “Formulada a pergunta, ele não se recusou a falar com franqueza. E disse, em resumo, o seguinte: tudo foi apenas o resultado de uma paixão” (ANTÔNIO, 1977:87). Depreende-se que tal entusiasmo, provavelmente, tenha sido a dedicação que tinha pela literatura, não só como leitor, mas também como ficcionista. Ao término do depoimento de Cunha, a obra termina citando o prefácio de *Histórias e sonhos*:

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação de almas individuais e do que elas têm em comum e dependente entre si.

...assim como querem todos os mestres, eu tento também executar esse ideal em uma língua inteligível, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias. No mundo não há certezas, nem mesmo em geometria (*Amplius*, in *Histórias e sonhos*, 31/8/1916) (ANTÔNIO, 1977:89-90).

O epílogo reatualiza a crítica que Barreto registrou sobre a estética parnasiana. Antônio, ao recuperar essa passagem, assinala para os leitores que, na produção literária, a forma não deve ser mais importante que o conteúdo. Isso reitera o fato de a escrita barretiana se aproximar da linguagem coloquial, prosaica, que, com efeito, despreza a estilística literária sofisticada. Desse modo, ambos os escritores chamam a atenção para o papel da literatura na sociedade, que em tese, deve reumanizar os indivíduos, descortinar as discrepâncias sociais e promover possíveis mudanças históricas no modo de agir dos leitores, tal como, propôs Ricoeur no conceito de mimesis III.

Constata-se, nessa configuração mimética, que o protagonista Lima Barreto é revestido de atributos exclusivamente positivos, sem transparecer nenhuma falha em sua constituição moral. Tal mimesis denota uma idealização por parte de João Antônio a respeito da personalidade do autor, que, além de admirar, evidentemente, identifica-se com a literatura barretiana que aborda o subúrbio carioca. O narrador enfatiza que o romancista encantava os ouvintes, jamais tomou um porre, não gerou dívidas, possuía várias qualidades intelectuais, foi grande pensador e um erudito bem informado. Portanto, a narrativa redimensiona a representação do escritor estabelecida pela historiografia literária nacional, visto que não menciona sua excessiva xenofobia e os sérios problemas pessoais que teve em virtude do alcoolismo.

Dando sequência ao estudo da representação de Lima Barreto nos romances históricos brasileiros, em 2011, Luciana Hidalgo³⁵ lançou sua primeira narrativa ficcional, *O passeador*. A obra ficcionaliza parte da vida do escritor durante o processo de modernização pela qual passou a cidade do Rio de Janeiro, que foi transformada em uma “Paris tropical”. Antes do primeiro capítulo, tem-se a seguinte epígrafe: “Para o escritor Afonso Henriques de Lima Barreto, essa ficção, um tributo”. Assim sendo, o romance é mais uma homenagem ao autor pré-modernista, preito que lembra o mote de *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio.

A propósito da estrutura narrativa, a obra compõe-se de onze capítulos numerados, cujas dimensões são variadas. A ação organiza-se em dois momentos temporais distintos, porém, ambos estão no mesmo espaço físico, o Rio de Janeiro. O primeiro cronotopo, em 1904, constitui os dez capítulos iniciais, tendo Lima Barreto vinte e três anos de idade. No entanto, entre os capítulos dez e onze (o último) sucede uma elipse de dezessete anos. Portanto, o segundo cronotopo de ação, composto apenas pelo capítulo onze, sucede em 1921, momento em que o escritor está com quarenta anos, ou seja, um ano antes de falecer.

Os dois períodos históricos estão articulados de forma encadeada no romance, de modo que o segundo explica os eventos narrados no primeiro, por meio de uma reviravolta que surpreende (ou não) o leitor. Nos onze capítulos que compõem a obra, observa-se a presença de um narrador onisciente intruso na terceira pessoa do discurso. O protagonista é o jovem Afonso Henriques de Lima Barreto, que trabalha como funcionário público no Ministério da Guerra. Na intriga, têm-se ainda as personagens Sofia, par romântico do escritor que o segue à noite; Tiago, proprietário de um sebo; Carolina, dona de um prostíbulo; entre outros.

O passeador, construído em estilo homogêneo, trata-se de um romance monológico, que emprega a linguagem metafórica em várias passagens. Da mesma forma, nota-se o uso constante de *flashbacks* e digressões para traçar e apresentar as características físicas e psicossociais das personagens. No entanto, a narrativa carece de uma intriga coesa e orgânica, de modo que alguns personagens secundários não possuem uma função essencial para o enredo, tais como, Pierre, amigo de Sofia, e Miguel, colega de Afonso na escola. Além disso, há momentos em

³⁵ Luciana Hidalgo (1965-), Jornalista, professora e escritora.

que o romance se direciona para os aspectos históricos do Rio de Janeiro, promovendo uma crítica à modernidade, em outros, centra-se na mimesis da personalidade de Lima Barreto; adiante, o enfoque está em descobrir quem é a mãe de Sofia; depois, quem assassinou Carolina. Em virtude de a maior parte das ações narradas serem ficções projetadas pelo protagonista, não há no conjunto uma unidade de intriga bem definida, ou seja, uma lógica interna coerente que sustente de modo eficaz as ações das personagens.

Assim como vimos nas ficções analisadas anteriormente, essa narrativa também apresenta na trama ambientes e personalidades históricas da época, tais como, a Confeitaria Colombo; as livrarias Garnier, Laemmert e Quaresma; o prefeito Pereira Passos; nomes de ruas e fatos referentes a iluminação pública do Rio de Janeiro. Além disso, o romance descreve os costumes da sociedade carioca do início do século XX, mediante o comportamento das figuras centrais. A título de exemplo, no aniversário de Sofia, as personagens representam suas classes socioeconômicas. De cima para baixo, tem-se Pierre, o aristocrata bem-nascido; depois, Tiago, o pequeno burguês, com seu comércio de livros; Carolina, classe de pessoas que obtém lucro explorando a necessidade das mulheres não bem-nascidas; Sofia é a jovem que está na iminência de casar, por isso frequenta os salões; Lima Barreto, o funcionário público suburbano; e Luísa é a criada/doméstica, modo de sobrevivência das mulheres afrodescendentes que viveram no período do fim da escravidão no Brasil.

No desenvolvimento da intriga, Lima começa a ter a impressão de cruzar com Sofia algumas vezes na cidade, e a sonhar seguidamente com a moça. No entanto, a existência dela passa a ser questionada pelo narrador e protagonista na seguinte passagem: “Afonso levanta uma dúvida, a de tê-la inventado, essa companhia incansável, em todo o seu volume, forma e textura” (HIDALGO, 2011:74). Conflituoso em relação ao desejo que tem por Sofia, Barreto escreve no seu diário: “a musa, por mais arisca, dá menos desgostos do que a mulher. Não posso conciliar uma com a outra” (HIDALGO, 2011:75). Trata-se de uma passagem da carta de Flaubert para George Sand.

Para saciar seus desejos libidinosos, o autor visita o prostíbulo de Carolina, na Rua Senhor dos Passos. Na saída, tem a impressão de ter visto Sofia, e “mais uma vez desconfia de si”, jurando “parar de ter essas visões fantásticas” (HIDALGO,

2011:82). A partir desse momento, instala-se uma ambiguidade na narrativa sobre a existência ou não da garota. Ou, ainda, ela pode existir como personagem do enredo, mas Afonso ficcionaliza suas ações por admirá-la e desejá-la em demasia. No último capítulo, descobre-se que as situações entre Sofia e as personagens da trama eram inteiramente imaginadas. A jovem era a protagonista de um romance escrito na imaginação de Lima. De acordo com o narrador, seguindo o conselho lido de Flaubert, entre a mulher e a musa, Afonso escolheu esta última e sendo “incapaz de conciliá-las, converteu uma na outra” (HIDALGO, 2011:189).

Portanto, a maioria dos fatos narrados no romance são, na verdade, exercícios ficcionais que Barreto fez a respeito das personagens, tal como Luciana Hidalgo o está ficcionalizando. Assim sendo, ficção e metaficção estão imbricadas no plano de construção dessa narrativa histórica. A metaficção está presente pelo recurso de *myse en abyme*, ou seja, há uma narrativa dentro de outra narrativa, isto é, uma estrutura em abismo. Tem-se a história de Lima em plena modernização do Rio de Janeiro, e também a ficcionalização das ações da personagem Sofia, que configura a segunda trama; ambas interpostas na estrutura discursiva.

Barreto registra que ela o seguia quase todos os dias a partir da sete da noite, do mesmo modo, imagina que a jovem tinha uma paixão contida e que o esperava ansiosamente no sebo, para observá-lo procurando livros ou conversando com Tiago. Na verdade, a situação é exatamente oposta, visto que no último capítulo constata-se que o autor é quem admira Sofia e ambiciona cortejá-la, tal como faz Aluísio. Por isso o protagonista frequentava assiduamente o sebo de Tiago. Afonso é representado na obra como um personagem quixotesco, assim como Policarpo, uma vez que a sua imaginação diminui a desordem e a tensão entre o indivíduo e a sociedade carioca da *belle époque*.

A ficção histórica de Hidalgo apresenta-se ao mesmo tempo como um “romance de tese”, dado que o narrador não só conta a história, mas também é o principal intérprete do conteúdo narrado, impossibilitando que a obra receba outras interpretações. A tese exposta pela escritora a propósito da imaginação de Afonso pode ser sintetizada na seguinte passagem: “talvez para não ser massacrado pela violência da realidade, ele tenha se imposto o mundo das ficções, e só assim consegue trafegar, lúcido, pelo real” (HIDALGO, 2011:187). Por conseguinte, o

romance reitera o conceito da autora de “literatura da urgência”³⁶, que constitui as narrativas criadas por autores em situações-limite. Nesse sentido, o narrador sublinha que, Lima Barreto, aos dez anos, já era uma criança partida entre a semana passada no colégio particular e os sábados-domingos na morada paterna, a saber, domínios do manicômio:

Obrigado na época a passar os fins de semana no próprio hospício, Afonso desde então perde o prumo na tensão entre os mundos, o privado, mais pobre, alucinado, e o coletivo que pouco faziam para atenuar diferenças. De tão conflituosos os mundos, inauguraram uma divisória interna de difícil ultrapassagem. O auxílio financeiro para os estudos e as recomendações de seu padrinho, um visconde abastado, deram-lhe uma grande vantagem, uma vida que não a sua, jogando-o numa zona exclusiva, quase impermeável ao vaivém entre os dois lados (HIDALGO, 2011:38-39).

Adiante, o romance assinala que o livro favorito do período da infância do protagonista era *Vinte mil léguas submarinas*, de Júlio Verne. Desde então, as obras literárias substituem as angústias de Afonso, uma vez que “preenchem lacunas e ajudam a permeabilizar os mundos” (HIDALGO, 2011:39). Nesse aspecto, em outra passagem, Sofia descreve as seguintes características físicas e psicossociais do escritor:

(Afonso segundo Sofia) Por trás da simplicidade de suas roupas, da aparente humildade, ele se deixa guiar por uma ambição desmedida. É sem dúvida a pessoa mais inteligente e culta que conhece [...]. Afonso guarda uma desconfiança radical da humanidade que o cerca, evitando contágios íntimos e olhares cruzados. Reservado suspeita de homens e teme mulheres. O sequestro de sua juventude custou-lhe a inocência e a alegria, que só retornam no exercício intelectual. Com a leitura, recupera um meio sorriso e pensa se defender do mundo (HIDALGO, 2011:109-110).

Na obra, Lima aparece dedicando-se à escrita de um esboço de romance, que, possivelmente, seja *O subterrâneo do morro do castelo*, de 1906, ou *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de 1909, uma vez que são essas as suas

³⁶ Em 2008, Hidalgo publicou *Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*, livro que analisa a relação entre a loucura e a arte na obra barretiana *Diário do hospício*, e apresenta o conceito de “literatura da urgência”, para designar as narrativas inventadas por autores em situações-limite. Sabe-se que o diário deu origem ao romance autobiográfico inacabado *O cemitério dos vivos*, cujo título é um epíteto do Hospital Nacional dos Alienados no Rio de Janeiro, onde o autor foi internado em 1919.

primeiras publicações. Na ocasião, o narrador sublinha que desde pequeno Afonso transita mentalmente entre as fronteiras da realidade e ficção. Assim sendo, isso tornou-se um dos triunfos do escritor; do mesmo modo, ele “acredita que a literatura deve repercutir na realidade, promover transformações políticas, revoluções sociais” (HIDALGO, 2011:52). Desse modo, de maneira análoga a *Calvário e porres do pingente Afonso Henrique de Lima Barreto*, analisado anteriormente, a narrativa em exame reitera o conceito de literatura como função social.

Em relação ao preconceito racial, há uma passagem em que Barreto não entra na famosa Confeitaria Colombo, considerada um “grande reduto dos notáveis da Academia Brasileira de Letras, quartel-general dos imortais engalanados que em geral ele evita”. Nessa parte, o protagonista observa os escritores Olavo Bilac e Coelho Neto, autores ilustres e populares da época. No entanto, o narrador assinala que “tudo neles soa exagerado, a começar pela escrita metida a garbosa, tão inflada de arabescos e floreios quanto o cenário que os ambienta e o figurino que os veste”. Depois, em um bar, Lima ao beber o último gole da garrafa, tira um papel do bolso e escreve “como desabafo: *É triste não ser branco*. Dobra a frase e a recolhe” (HIDALGO, 2011:43). Além dos referidos escritores que moravam e publicavam, de maneira especial, no Rio de Janeiro, a narrativa menciona também o padre jesuíta José de Anchieta e os títulos de algumas ficções canônicas da época, que permaneceram para a posteridade: *O alienista* (1882) e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; *Canaã* (1902), de Graça Aranha; e *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

No capítulo onze, o principal da obra, o autor imagina os três personagens mais marcantes de suas ficções. Desse modo, aparece o nacionalista xenófobo Policarpo Quaresma, de *Triste fim de Policarpo Quaresma*; o jovem mulato do interior Isaías Caminha, de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*; e o funcionário público aposentado Gonzaga de Sá, de *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*. Isaías Caminha comenta “que a questão racial está na origem de toda a angústia” de Lima Barreto. Já Policarpo lamenta no seu criador “o excesso de utopia, o mesmo idealismo que o levou, no romance, a ser internado no hospício”. Por sua vez, Gonzaga questiona a opção pelo celibato, o sacrifício pela literatura e se toda essa solidão lhe trouxe algo de bom, “senão a melancolia, um vazio sem fundo” (HIDALGO, 2011:186-187). Nesse diálogo entre o autor e seus personagens

mais emblemáticos, o leitor toma conhecimento do enredo e da mensagem dos referidos romances. Além disso, como vimos, tais personagens expressam também aspectos da personalidade de Barreto.

Diferente do romance *Calvário e porres do pingente Afonso Henrique de Lima Barreto*, a intertextualidade é a marca menos presente na obra de Hidalgo. Há no romance apenas uma passagem da carta de Flaubert para George Sand e uma estrofe citada do poema “Ao leitor” de *As flores do mal*, de Baudelaire, declamado por Sofia quando acompanha Alúcio no salão literário. Em *O passeador*, Lima é configurado como um personagem que passa parte de seus dias entre escritos e leituras, faz anotações num bloco tirado do bolso do paletó, tímido perante as mulheres e um *flâneur* das ruas do Rio de Janeiro, imaginando personagens fictícios e criticando o influxo cultural francês que dominava a capital do Brasil. Da mesma forma, despreza a produção poética que segue os princípios da estética parnasiana. Portanto, constata-se que o romance histórico reitera a representação estabelecida pela historiografia literária nacional a respeito de Lima Barreto e sua produção literária, ainda que ressalte os traços quixotescos e patológicos do escritor.

Em 2012, Lima Barreto aparece novamente ficcionalizado, pela terceira vez, em *Claros sussurros de celestes ventos*, romance histórico de estreia do autor Joel Santos³⁷. Além do referido escritor pré-modernista, tem-se também o poeta Cruz e Sousa na condição de personagem da intriga. A obra de Santos aborda a temática do preconceito de cor, assunto lugar-comum na história da literatura brasileira, na qual múltiplos personagens, sendo os principais, Lima Barreto e Cruz e Sousa, são vítimas da discriminação racial. Em virtude de o autor ser igualmente negro, a ficção em exame assume um caráter panfletário, aspecto que lembra não só determinadas narrativas barretianas, sobretudo, *Clara dos Anjos*, mas também os romances históricos feministas *Os rios turvos* e *A dança da serpente*, analisados previamente.

A obra organiza-se em torno de dez capítulos, de dimensões variáveis, sendo que cada um apresenta uma narrativa própria, fechada e independente, como se fosse um “conto”, podendo ser lidos individualmente e fora da ordem estabelecida pelo sumário: 1) “O visitante numa tarde chuvosa”, 2) “Flores vagas de amores vãos”, 3) “O fabricante de diamantes”, 4) “Claros sussurros de celestes ventos”, 5)

³⁷ Joel Rufino dos Santos (1941-), professor e escritor.

“Oblivium”, 6) “A fugitiva”, 7) “A coluna de nuvem”, 8) “Esses moços, pobres moços”, 9) “Os combatentes” e o epílogo 10) “Fim”. No processo de leitura, verifica-se que essas partes se articulam entre si de maneira sutil para o leitor, ora retomando personagens já apresentados, ora reiterando a questão do preconceito de cor em períodos históricos distintos, que abrangem os anos de 1850 a 2000.

Os títulos dos capítulos relacionam-se semanticamente com o conteúdo narrado. Além dessas partes, há um prólogo, sem título, que, pelo recurso da metaficção, o narrador insere o romance no acervo das grandes histórias inventadas pela humanidade, uma vez que “a de Afonso e a de João da Cruz” também constituem uma (SANTOS, 2012:10). A obra não apresenta uma intriga cronologicamente linear, tão pouco uma ordem sequencial dos fatos; ao contrário, caracteriza-se por ser episódica, fragmentária e elíptica, tendo constantes avanços e recuos na trama. Entretanto, constata-se um equilíbrio entre os modos de narrar sumário e cena nas páginas do romance, e o narrador está no modo onisciente intruso na terceira pessoa.

A análise, a seguir, evidentemente, concentra-se nos “contos” que desenvolvem a mimesis dos escritores mencionados, que são, essencialmente, as cinco primeiras histórias do livro. Desse modo, na ordem cronológica da ação, a narrativa inicia-se em 1870, no Desterro, onde nos é apresentado o personagem Cruz e Sousa, ainda menino, estudante do liceu, aluno do biólogo alemão Fritz Müller. O vindouro vate é configurado a partir das seguintes características físicas e psicológicas:

Era simpático, testa alta e espaçosa, olhos vivos, lábios finos, dentes bons, o segundo ou terceiro em aplicação geral, em humanidades ninguém o superava, nos exercícios físicos, corrida de fundo, haltere, natação, não fazia feio. No terceiro ano, lia com poucos tropeços o francês e o inglês. Mathias Engehold começou, em particular, a lhe fortalecer o alemão (SANTOS, 2012:30).

No desenvolvimento da intriga, o personagem ficcional professor Mathias Engehold passa a admirar Cruz e Sousa, de modo que, em pensamento, pressagia o futuro do aluno: “você de fato vai ser um poeta. Será então apropriado que o apelidem de cisne negro” (SANTOS, 2012:31). Na sequência, Engehold entrega para o aprendiz dois manuscritos, o primeiro, era um diário de Roldão Gonçalo Rabelo a respeito da Revolução Pernambucana, de 1817; o segundo, era um texto

ficcional intitulado *A trama*, de 1835, que constituía, sobretudo, no desfecho, um escárnio a propósito do primeiro manuscrito. Ambos os textos marcaram a vida do catarinense, pois tratava-se de duas revoluções fracassadas, uma histórica, a outra ficcional.

Conforme o narrador, Cruz e Sousa, aos vinte anos de idade, deixou a cidade pela primeira vez, e realizou uma breve excursão ao norte do país como secretário-ponto de uma companhia de teatro. No Recife e na Bahia, visitou os locais descritos por Rabelo e pelo narrador anônimo de *A trama*. Apesar de já ter lido Blake e Rimbaud, o texto mais importante de sua vida eram os dois manuscritos recebidos de presente pelo seu professor. Por volta de 1885, ainda no Desterro, aos vinte e quatro anos, já produzia versos à Castro Alves, e imprimia textos literários de caráter abolicionista. A sua primeira musa inspiradora foi Anita do Prado, moça de cabelos claros, pertencente a outra companhia teatral, que Cruz e Sousa dedicou-lhe vários “poemas perfeitos, que o envergonhariam mais tarde quando preferisse opalescências, brumas, vaguidões geladas” (SANTOS, 2012:35).

Na passagem citada, e, como vimos, na enunciação profética do professor Engehold a respeito do autor, verifica-se que a narrativa assume um tom teleológico, dado que constantemente relaciona momentos da vida de Cruz e Sousa com o fato de ele, no final, tornar-se um poeta simbolista e obcecado pela cor branca. A título de exemplo, observe esse outro excerto, que aborda a possibilidade de o autor relacionar-se com Anita do Prado no âmbito do teatro: “naquele mundo dentro do mundo, ninguém estranharia um filho de libertos amante de uma filha das perspectivas claras, isso só escreveria mais tarde, senhor das formas alvas límpidas lactescentes” (SANTOS, 2012:36).

Após o célebre episódio biográfico de preconceito racial que incapacitou Cruz e Sousa de assumir o cargo de promotor público em Laguna, o poeta tornou-se amanuense na Central de Imigração. Nessa repartição, fez amizade com Allan Filkenstein, cuja filha, Mairim, loira, de vinte anos, que, na ocasião de uma visita a casa do amigo, encantou o escritor ao tocar o piano. Provavelmente, tal personagem feminina refere-se à pianista “vênus loira”, mencionada pelo historiador Muricy em *A literatura no Brasil*, que cativou o coração do “Dante Negro”, aparecendo descrita em determinados poemas de *Missal* (1893), e na sua correspondência pessoal. A respeito da moça, conforme Santos, Cruz e Sousa

compôs rios de versos e pelo menos um soneto de que nunca se envergonhou, deusa serena, açucena dos vales da escritura da alvura das magnólias mercessíveis, branca Via-Láctea das indefiníveis brancuras, fonte da imortal brancura (SANTOS, 2012:39).

Desse modo, averigua-se que, por meio do discurso do narrador, o leitor entra em contato com as características da poesia do autor ficcionalizado, bem como a sua futura obsessão pela cor branca. Em 1890, ao mudar-se para o Rio de Janeiro, o poeta trabalha, alguns anos, na Biblioteca Nacional, ao lado de Raul Pompeia, personagem histórico secundário na intriga, que é representado, essencialmente, como escritor de classe alta, melancólico e suicida. Pompeia e sua principal obra, *O ateneu* (1888), são caracterizados e analisados, pela voz da narrativa, no seguinte parágrafo:

Tudo em Raul era limpo e certo, a família rica sem opulência, vivendo num casarão de platibandas, o diploma de direito, a carteira sempre com dinheiro para livros e charutos. Sofria de melancolia, descontava na política. Fora abolicionista de passeata, brigara em estribos de bonde, apanhara da polícia. O livro do seu súbito prestígio eram recordações do colégio interno, dominadas por uma figura sinistra, o diretor, e outra angelical, a esposa. Sem saber como concluir, Raul fechara com um incêndio aquela sessão de tortura em duzentos e trinta e sete páginas, aqui e ali ilustradas por ele mesmo (SANTOS, 2012:44).

Adiante, Cruz e Sousa torna-se arquivista da Estrada de Ferro Central do Brasil, além disso, conhece e casa-se com a negra Núbia, personagem feminina que representa não só a figura idealizada em *Broquéis*, como também a esposa histórica do escritor, Gavita Rosa Gonçalves. Em seguida, sucede uma elipse de sete anos na trama, a saber, o período em que o poeta produziu suas obras mais importantes, *Missal* e *Broquéis*, ambas de 1893, que, como vimos, segundo a historiografia literária nacional, inauguraram a estética do Simbolismo no país; curiosamente, essa época não é abordada na narrativa.

No romance, o primeiro encontro entre Lima Barreto e o “Poeta Negro” acontece em um concurso de contos para jovens na Ilha do Governador, em 1897. A irmã do escritor pré-modernista, Evelina, ganha a competição, e convida o jurado, Cruz e Sousa, para almoçar na casa da família. Na ocasião, Lima Barreto e sua irmã recitam em dupla o soneto “Beleza morta”, de *Broquéis*. Nesse aspecto, a respeito

da intertextualidade que a narrativa promove com a obra de Sousa, constata-se apenas três poemas: 1) o soneto citado, que aparece na íntegra; 2) os versos um e dois do poema “Vida obscura” e 3) os três primeiros versos de “Piedade”. Estas duas últimas composições pertencem à obra *Últimos sonetos*, de 1905. No entanto, as citações são artificiais e não apresentam organicidade à intriga composta.

Após o poeta catarinense falecer em 1898, a narrativa desloca-se para o ano de 1909, centrando-se na representação de Lima Barreto. O escritor aparece já como funcionário público na Secretaria da Guerra, sendo avesso aos homens de títulos e defensores da República Velha: “doutores e tenentes, como esse Iperoig, vão desgraçar o Brasil. Proclamaram a República, que é irreal, impuseram a ditadura, que foi sórdida, são burros, sanguinários, todos são um” (SANTOS, 2012:72). A intertextualidade com a obra de Afonso ocorre a partir do recurso do “fantástico”, pois, enquanto determinados personagens barretianos são imaginados em *O passeador*, em contrapartida, na obra de Santos, as personagens Olga e Quaresma, ambas de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), são configurados como figuras secundárias presentes no romance: “me aborrece esse ritual de justiça, queria estar longe daqui, reencontrar a moça de cabelos fulvos que foi pedir pelo padrinho, um sonhador que fuzilamos, Quaresma era seu nome, se bem me lembro” (SANTOS, 2012:73). Além dessa obra, são também aludidos os títulos de *Clara dos Anjos* e *Cemitério dos vivos*.

A seguir, a narrativa transfere-se para o ano de 1920, período em que Lima está para ser internado por alcoolismo no Hospital Nacional (na verdade, foi em 1919). Nesse contexto, antes de ser hospitalizado, aparece a bebida preferida do romancista no seguinte excerto: “Afonso entrou em casa, se trancou no quarto com a garrafa de parati” (SANTOS, 2012:79). Após ser libertado, em 1922, o literato conhece, em São Paulo, Mário de Andrade, personagem secundário, cujo nome não é citado, mas ele surge de maneira implícita na história. Inclusive, convida Afonso para participar da famosa Semana de Arte Moderna em São Paulo. Entretanto, por motivos pessoais, o autor não aceita o convite; na realidade, ambos os escritores nunca se encontraram pessoalmente.

O segundo encontro ficcional entre Barreto e Sousa incide por intermédio do “fantástico” na narrativa. O primeiro encontra-se já doente, delirando, em casa; por sua vez, o segundo, já finado, surge sob a forma de um espírito visitador,

materializando-se para o romancista e sua família, a partir das seguintes características físicas: “o visitante é um preto distinto, colarinho alto, gravata de seda, uma mão repousa no castão da bengala, a outra segura uma pasta fina” (SANTOS, 2012:11).

Nessa parte, insólita, tem-se um diálogo que revela aspectos importantes da vida e personalidade dos dois escritores ficcionalizados, principalmente, o preconceito racial que suportaram. Barreto declara ter todos os livros do poeta, destacando *Broquéis*; Sousa diz que Afonso ainda escreverá a história da escravidão no Brasil, e relaciona a loucura do pai com a atual do filho; alude também o fato de a sua esposa, Gavita, ter enlouquecido. No término do colóquio, o escritor afirma para o poeta: “Há uma grande diferença entre nós. Tudo o que você quis na vida foi não ser o que é. Eu, ao contrário” (SANTOS, 2012:12).

No romance *Claros sussurros de celestes ventos*, Sousa e Lima são abordados como “as duas partes de uma mesma medalha”, visto que ambos os escritores, o primeiro, negro, o segundo, mulato, passaram por situações de preconceito racial no Brasil (SANTOS, 2012:93). Apesar dessa similaridade temática estar presente em toda a construção da intriga, verifica-se que a obra de Santos se dedica mais em abordar a biografia do poeta simbolista em detrimento da do romancista, cuja história de vida não recebe o mesmo realce e valor. Nesse processo, vários acontecimentos históricos são contemplados de maneira superficial, tais como, a Revolta dos Muckers (1873-1874), a Revolta da Chibata (1910), a Semana de Arte Moderna (1922), a Guerra Paulista (1932) e a crise de 1929.

Apesar de ficcionalizar momentos inexistentes na vida de Lima Barreto e Cruz e Sousa, como por exemplo, os seus encontros, que, como vimos, primeiro, natural, depois, sobrenatural, por fim, depreende-se que a narrativa reitera as principais características configuradas pela historiografia literária brasileira a propósito de ambos os autores. Desse modo, o “Dante Negro” aparece mimetizado como descendente de escravos alforriados, jornalista, abolicionista, funcionário público e poeta simbolista, sendo obcecado pela cor branca. Por seu turno, Lima Barreto é configurado como escritor de origem humilde, mestiço, funcionário público e dipsomaníaco. Além de ser internado no hospício por alcoolismo, despreza a

República Velha e os oligarcas no poder, tornando-se também contrário aos processos de modernização urbana do Rio de Janeiro da *belle époque*.

Claros sussurros de celestes ventos caracteriza-se por ser um romance que agrega tanto elementos da “literatura fantástica”, como componentes das “ficções históricas”: fatos e personalidades referenciais das épocas reconstituídas. Entretanto, o predomínio do caráter panfletário restringe as figuras dramáticas e o desenvolvimento da intriga ao tema do preconceito racial, presente em todo o discurso da narrativa. Ao mesmo tempo, o formato episódico de “capítulos contos”, autônomos, concebido por Santos, apresenta muitas lacunas na história para o leitor.

2.3.3 Graciliano Ramos e José Lins do Rego

Em *A literatura no Brasil*, de Coutinho, Graciliano Ramos e José Lins do Rego estão historiados no volume cinco, “Era modernista”, e analisados no capítulo “O Modernismo na ficção”³⁸. Conforme Ivo Barbieri, ambos se enquadram na geração de 1930, ou seja, no grupo de romancistas que abordaram, cada um a seu modo, a problemática da terra por meio da denúncia social. O historiador analisa o primeiro escritor pela perspectiva estética e temática, mas não abdica de mencionar dados biográficos importantes que envolveram o intelectual no Brasil.

Nascido no Estado de Alagoas, em 1892, na cidade de Quebrangulo, Graciliano Ramos completou os estudos primários em Maceió, e no ano de 1910, mudou-se para Palmeira dos Índios, onde trabalhou com o pai no estabelecimento comercial. Em 1915, transferiu-se para o Rio de Janeiro, tornando-se revisor e escritor para vários jornais. Em seguida, regressou outra vez para Palmeira dos Índios, lugar em que exerceu múltiplas funções, inclusive, a de prefeito. Anos depois, residindo novamente em Maceió, tornou-se diretor da Imprensa Oficial e, posteriormente, da Instrução Pública. Entretanto, em 1936, foi preso por questões políticas, sendo enviado para as cidades de Recife e Rio de Janeiro; nesta última fixou residência, tornando-se inspetor federal de ensino, revisor e tradutor até falecer, em 1953.

³⁸ Capítulo escrito por Ivo Barbieri, professor, editor e crítico literário.

De acordo com Barbieri, o autor estreou na literatura brasileira com *Caetés*, em 1933. Trata-se de um romance de espaço, crônica de província, em que há o predomínio do método descritivo. Na perspectiva comparatista, o historiador assinala que as personagens são tipos ou caricaturas, no estilo de Eça de Queirós, já que são todos compostos por exterioridades. Nessa narrativa, encontra-se o recurso do pseudo-autor e os cinco temas fundamentais de toda a sua obra: 1) sociedade reificada, 2) ausência de comunicação humana, 3) animalização dos indivíduos, 4) injustiça social e 5) submissão; tudo isso veiculado pelo personagem central situado à margem da vida. Nota-se, desde *Caetés*, a preocupação com “a economia verbal, o predomínio da elipse e da frase resumitiva e predicativa”, que caracterizam a produção literária de Ramos (BARBIERI, 2004:397).

Em 1934, publicou *São Bernardo*, que, em termos composicionais, verifica-se o “salto qualitativo” do escritor. O romance aborda a questão do ser e ter, através da deterioração da vida e do casamento do protagonista-narrador. Para o historiógrafo, é a partir dessa obra que a memória assume papel importante para Graciliano. Em 1936, surgiu *Angústia*, que retoma a técnica temporal da narrativa anterior, mas sem a mesma qualidade literária. Por sua vez, em *Vidas secas*, de 1938, encontra-se o problema rural da seca no Nordeste vinculado ao complexo homem-terra-sociedade. Após essa ficção, o romancista dedicou-se à literatura infantojuvenil, publicando *A terra dos meninos pelados* (1939) e *Histórias de Alexandre* (1944).

Além disso, nesse período, lançou o volume de contos *Insônia* (1947), e exerceu a atividade de cronista, cujo material foi reunido e publicado postumamente, em *Linhas tortas* (1962) e *Viventes das Alagoas* (1962). Barbieri sublinha que, depois de *Vidas secas*, as obras mais importantes dessa segunda etapa são os dois livros de memórias. O primeiro, de 1945, refere-se a lembranças do tempo de criança, *Infância*; o segundo, *Memórias do cárcere*, póstumo, de 1953, aborda as recordações de quando foi preso injustamente. Essa última contém a

definidora perspectiva de um escritor frente a si mesmo e à sociedade, indagação constante a que se propusera. É o clima kafkiano de processo sem crime declarado que constrói e agrupa os capítulos. É essa atmosfera, controlada pelos fatos cotidianos que nos traz o último Graciliano Ramos, mais humano, grande artista e atento artesão (BARBIERI, 2004:397).

A propósito de José Lins, Barbieri apresenta dados biográficos escassos, visto que tão-somente menciona que ele nasceu em 1901, na cidade de Pilar, na Paraíba, era formado em Direito e faleceu em 1957, no Rio de Janeiro. Assim sendo, a partir da análise estética e temática, o historiador assinala que a parte mais significativa da obra do escritor refere-se ao “ciclo da cana-de-açúcar”, composto por seis livros, incluindo os de matéria sertaneja, *Pedra bonita* e *Cangaceiros*. A estreia se deu em 1932, com *Menino de engenho*; a seguir, surgiram as sequências *Doidinho* e *Banguê*, que abordam, pela via memorialista, o desenvolvimento da vida do personagem Carlos de Melo.

Apesar de tratar com eficiência a decadência de uma determinada forma de exploração econômica em que se fundamentou a aristocracia dos senhores de engenho, Lins constantemente desvia o curso dramático do personagem central, pois não conseguia desenvolvê-lo na intriga. Desse modo, excetuando-se *Fogo morto*, de 1943, sua obra-prima, em quase toda a sua produção ficcional, o romancista tende a decair à medida que se aproxima da conclusão da narrativa. Em *Moleque Ricardo*, de 1935, o autor registrou o advento do operariado no campo das reivindicações sociais, e em *Usina*, de 1936, retomou a história do moleque Ricardo, a partir da prisão com os companheiros.

Os romances *Pedra bonita*, de 1938 e *Cangaceiros*, de 1953, embora não pertençam ao ciclo da cana, têm a mesma localização regional, com o literato apenas transferindo os acontecimentos e a ação para o sertão. Na sequência, *Riacho doce*, de 1939, é tido como o pior trabalho literário de Lins, e *Água mãe* e *Eurídice* retomam o nível médio de suas demais produções. Barbieri conclui que a obra do autor é classificada dentro do regionalismo por apresentar um “caráter de documento, de fixação do comportamento, das criaturas marcadas pela situação socioeconômica de certa área, o Nordeste” (2004:263).

Na *História concisa da literatura brasileira*, os autores estão examinados no capítulo oito, “Tendências contemporâneas”. A respeito da biografia de Ramos, Bosi acresce que o romancista foi primogênito de um casal – de classe média – que teve quinze filhos. No período em que residiu no Rio de Janeiro, foi revisor do *Correio da Manhã* e de *A Tarde*; em virtude da morte de três irmãos, teve que regressar para Palmeira dos Índios. No período de 1930 a 1936, em Maceió, fez amizade com os

escritores que constituíam a vanguarda da literatura nordestina: José Lins, Rachel de Queirós, Jorge Amado e Waldemar Cavalcanti.

Ao término da Segunda Guerra Mundial, Graciliano foi consagrado como o maior romancista brasileiro depois de Machado de Assis. Em 1945, entrou no Partido Comunista Brasileiro e, em 1951, assumiu o cargo de presidente da Associação Brasileira de Escritores. No ano seguinte, viajou para a Rússia e conheceu os países socialistas, registrando a experiência no livro *Viagem*, obra póstuma, de 1954. De acordo com Bosi, em termos de romance moderno nacional, Ramos é “o ponto mais alto de tensão entre o eu do escritor e a sociedade que o formou” (2006:400). No livro de estreia, *Caetés*, verifica-se ainda um autor tentando formalizar a memória, aspecto que superou na obra seguinte, *São Bernardo*, romance psicológico e social paradigmático da literatura nacional; o foco narrativo em primeira pessoa revela o desencontro entre o universo do ter e do ser, por meio da economia dos recursos expressivos.

Em *Angústia* tem-se o limite entre tensão crítica e romance intimista/existencialista, “experiência mais moderna, e até certo ponto marginal, de Graciliano” (BOSI, 2006:403). A dissociação entre indivíduo e meio, tema constantemente abordado pelo escritor, assume dimensões naturais em *Vidas secas*, que conta a história de uma família de retirantes na estiagem. Para finalizar, Bosi sublinha que *Infância*, obra de tons biográficos, apresenta os mesmos procedimentos realistas de *Memórias do cárcere*, considerado pelo historiador como “um dos mais tensos depoimentos da nossa época”, que não deve ser lido apenas como um testemunho histórico (BOSI, 2006:404).

Em relação à biografia de José Lins, o historiógrafo registra que o autor passou a infância no engenho do avô materno, e durante o curso de Direito, em Recife, aproximou-se de intelectuais responsáveis pelo regionalismo do Nordeste, tais como, José Américo de Almeida, Olívio Montenegro e Gilberto Freyre; este último o estimulou a dedicar-se às raízes locais. Posteriormente, em Maceió, o escritor fez amizade com Jorge de Lima e Graciliano Ramos. Em 1935, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde participou intensamente da vida literária, acercando-se de discussões polêmicas e sempre defendendo com veemência o seu lugar de origem.

Em virtude de ser descendente dos senhores de engenho, o romancista soube fundir em linguagem poética, de traços orais, as lembranças da infância e da adolescência. Imbuído dessa peculiaridade, registrou na literatura a vida nordestina por dentro, através da mentalidade de homens e mulheres que representavam a região na época:

A gênese do ciclo inicial da sua obra, formado por *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *O moleque Ricardo* e *Usina*, é, portanto, dupla, a memória e a observação, sendo a primeira responsável pela carga afetiva capaz de dinamizar a segunda e dar-lhe aquela críspação que trai o fundo autobiográfico: e, de fato, a leitura de *Meus verdes anos*, história da infância do escritor, logo nos faz reconhecer pontos nodais do romance de estreia, *Menino de engenho* (BOSI, 2006:398).

Porém, no percurso da carreira, Lins foi gradativamente se distanciando do seu passado romantizado e aprofundando a tensão entre eu e realidade, cujo ápice é *Fogo morto*, romance que apresenta o término e a superação do seu ciclo da cana-de-açúcar. Segundo Bosi, a perspectiva memorialista explica o famoso “espontaneísmo” do autor na escrita de suas obras: “a riqueza no plano do relacionamento com o real trouxe consigo maior força de estruturação literária” (2006:398). Por sua vez, em *Pedra bonita* e *Cangaceiros*, narrativas que abordam o “ciclo do misticismo” e do “cangaço”, o literato combinou formas e procedimentos do relato objetivo, tais como, a lenda, a épica e a crônica. A primeira, constitui uma narração livre de um caso de fanatismo acontecido em Vila Bela no século XIX; a segunda, apresenta traços rapsódicos, vocabulário coloquial e a introdução de cantigas do folclore luso-nordestino.

Em *A literatura brasileira*, Castello insere Graciliano Ramos e José Lins, considerados autores-sínteses do período, no capítulo “Produção literária do Modernismo – Plenitude e transformação: 2º) A prosa de ficção – 1. Os romancistas do Nordeste”, que integra a “Parte III – O 3º período ou o período nacional – II – O século XX: o Modernismo como reformulação”. O historiador reitera várias informações apresentadas pelas duas histórias da literatura brasileira precedentes. Nesse sentido, Ramos é novamente caracterizado como romancista disciplinado, reflexivo e avesso aos impulsos da criação literária. Em toda a sua obra a “marca do

processo narrativo é predominantemente ficcional, mas sem imaginação inventiva” (CASTELLO, 2004:298).

Castello analisa os romances do escritor alagoano pelo ângulo intraliterário e, nesse processo, compara as suas ficções realistas/naturalista com as de Flaubert, Eça de Queirós e Machado de Assis. O crítico sublinha que Graciliano constituiu sua obra a partir das observações de fenômenos repetidos em estruturas sociais estratificadas do sertão nordestino. Assim sendo,

o ficcionista preferiu sempre a representação do real observado sob o crivo da reflexão, conforme *Infância* e as crônicas, enquanto progressivamente acentuava a análise introspectiva do normal ao domínio do delírio e da alucinação, além de excepcional investigador da condição existencial a partir do ser primário, tudo sempre equacionado com a sociedade rural e suas incursões urbanas do Nordeste (CASTELLO, 2004:322).

Por sua vez, a obra de José Lins é examinada pelos aspectos biográficos e temáticos da literatura. Conforme Castello, as ficções organizadas em torno do “ciclo da cana-de-açúcar”, cujo início se deu com o romance *Menino de engenho*, investigam o declínio das estruturas da sociedade rural aristocratizante, latifundiária e escravocrata do Nordeste brasileiro. O historiógrafo avalia os romances *Pedra bonita* e *Fogo morto* como as obras-sínteses do autor; no primeiro, tem-se o Nordeste fatalista e messiânico, de cangaceiros, coronéis e cantadores inseridos no contexto predominante da seca; já o segundo, apresenta o equilíbrio perfeito entre memória e ficção no período açucareiro pré-industrial da região. Castello ressalta que essas duas obras-primas são reconstituições memorialistas da experiência pessoal de Lins, que foram enriquecidas pela sua intuição (2004:297-298).

Portanto, a historiografia literária brasileira configura Graciliano Ramos como escritor, revisor, tradutor, cronista, político, integrante do PCB, presidente da Associação Brasileira de Escritores, e amigo de José Lins, Rachel de Queirós, Jorge Amado e Waldemar Cavalcanti. Além disso, é reconhecido como o melhor autor da segunda fase do Modernismo, e consagrado o maior romancista brasileiro depois de Machado de Assis. Apresentado como o ponto mais alto de tensão entre o eu e a sociedade que o formou, Graciliano foi um escritor disciplinado no emprego da palavra, pois nunca se entregou aos impulsos da criação literária. Os historiadores destacam as obras *São Bernardo*, *Vidas secas*, *Infância* e *Memórias do cárcere*.

Por sua vez, José Lins do Rego é representado como um romancista descendente dos senhores de engenho, que se caracterizou pela espontaneidade na escrita ficcional. Em discussões literárias, defendeu intensamente o seu lugar de origem, o Nordeste, e foi amigo de vários intelectuais da época, em especial, Jorge de Lima e Graciliano Ramos. A sua obra gira em torno do ciclo da cana-de-açúcar, abordando a decadência do engenho açucareiro nordestino, cujo auge é o romance *Fogo morto*.

2.3.3.1 *Em liberdade*

Publicado em 1981, *Em liberdade*: uma ficção de Silviano Santiago³⁹, é o segundo romance histórico, pós-década 1970, depois de João Antônio, a ficcionalizar os escritores do cânone brasileiro. Cabe ressaltar que a obra foi responsável por tornar a referida série em evidência no âmbito da crítica literária nacional. Isso ocorreu por dois motivos principais: primeiro, de ordem intraliterária, refere-se à qualidade criadora, inventiva e narrativa que Silviano Santiago confere ao romance histórico; segundo, de ordem extraliterária, o livro recebeu o prêmio Jabuti na categoria de melhor romance, tornando o professor/escritor conhecido no Brasil.

Do ponto de vista formal e de gênero literário, o romance é concebido como um diário (ficcional) escrito por Graciliano Ramos, de janeiro a março de 1937, quando foi posto em liberdade. A estrutura narrativa organiza-se em três partes: 1) “Nota do editor”, “Sobre esta edição” e “*Minima moralia*”; 2) “1937 – Rio de Janeiro. Residência do romancista José Lins do Rego. Rua Alfredo Chaves – Largo dos Leões”; e 3) “Mesmo ano – Rio de Janeiro. Pensão de dona Elvira. Rua Correia Dutra – Catete”. A primeira, diz respeito aos comentários do autor/editor, Silviano Santiago, a propósito da edição e origem do até então desconhecido diário. A segunda, que é o capítulo um, e a terceira, que é, na verdade, o capítulo dois, compõem a escrita ficcional de Graciliano. Os múltiplos subcapítulos inseridos nessas duas partes são organizados pelas respectivas datas do mês, traço característico do diário.

³⁹ Silviano Santiago (1936-), professor e escritor.

Verifica-se no subtítulo do romance: “uma ficção de Silviano Santiago”, e na epígrafe da primeira parte: “Vou construir o meu Graciliano Ramos”, esta de Otto Maria Carpeux, que o autor já estabelece o emprego da metaficção e o processo de construção da mimesis do escritor de *São Bernardo*. Em “Nota do editor”, o narrador registra, por meio de uma passagem de *Memórias do cárcere*, que Ramos foi preso na sua residência, em Maceió, no dia 3 de março de 1936, e libertado somente no ano seguinte, 13 de janeiro, permanecendo, assim, dez meses e dez dias encarcerado, cuja acusação desconhecia. Posteriormente, descobriu-se que o documento de incriminação nem existiu de fato.

Na continuidade desse relato biográfico, o narrador confere uma síntese de *Em liberdade* ao escrever que “sem projeto existencial e literário definido, hóspede, primeiro, de José Lins e, em seguida, de uma pensão no Catete, Graciliano escreveu este Diário durante dois meses e treze dias” (SANTIAGO, 1994:10). Portanto, antes de o leitor entrar no universo do diário romanesco, a “Nota do editor” antecipa o cronotopo de ação ficcional do enredo, do mesmo modo que anuncia o protagonista, Graciliano Ramos.

No intuito de narrar como adquiriu o diário em questão, Santiago utiliza a estratégia metaficcional do “manuscrito recebido ou encontrado”, que têm por objetivo conferir maior verossimilhança ao relato, pois a autoria é dada a outrem. Além disso, o ficcionista tece uma analogia explícita com as obras de Kafka, que foram confiadas a Max Brod. Por sua vez, Ramos forneceu “os originais de *Em liberdade* a um amigo, em 1946, pedindo-lhe que só os entregasse ao público vinte e cinco anos após sua morte” (SANTIAGO, 1994:10). O diário foi guardado e a esposa do amigo, na viuvez, enviou os originais para o narrador, que externa os motivos da publicação em 1981:

Conservei em segredo, até hoje, os originais de *Em liberdade*. Resolvo agora publicá-los, obedecendo ao prazo de vinte e cinco anos exigido pelo romancista. Graciliano não era homem de solicitar a editor a publicação dos seus livros; sempre dependia da vontade alheia para que os seus manuscritos fossem lidos pelos fiéis leitores. [...] Recordo-me de palavras suas: [...] “Foi José Olympio que me escreveu, em 1935, exigindo os originais de *Angústia*”. Sou eu quem solicita ao romancista os originais de *Em liberdade*. Como em vida não negou aos outros o que tinha na gaveta, certamente não me negará o que teria ficado submerso no rio do tempo (SANTIAGO, 1994:11).

A “Nota do editor”, que é, sem dúvida, uma das partes mais criativas da obra, articula a mimesis do escritor com os romances citados, uma vez que *Memórias do cárcere* se relaciona diretamente com o romance histórico em exame, pois, do ponto de vista autoral, trata-se de uma falsa continuação. Já *Angústia*, de 1936, foi lançado quando o autor estava preso. Assim sendo, constata-se uma relação de sentido entre o romance histórico *Em liberdade* e a produção literária do romancista ora ficcionalizado, dado que tais obras servem à narrativa de maneira orgânica, ou seja, não estão citadas de forma descontextualizada ou gratuita.

O texto seguinte, “Sobre esta edição”, igualmente de caráter introdutório, acentua o exercício da metaficção ao afirmar que “os originais de *Em liberdade* encontram-se batidos à máquina e com poucas correções”. O autor/editor/narrador sublinha que o diário apresenta uma versão avançada, “possivelmente dada como terminada na Pensão de Dona Elvira, em 1937, mas revista e datilografada em 1946, época em que o manuscrito é oferecido a um amigo de longa data” (SANTIAGO, 1994:10). No final, Santiago tece quatro considerações gerais e um *post-scriptum*, tornando o grau metaficcional denso e complexo para o leitor. As observações sobre a origem e as possíveis motivações do diário não ter sido publicado promove uma verossimilhança plausível com os momentos da vida de Graciliano nas datas citadas.

Toda essa narrativa inicial serve para descrever a origem ficcional do diário, pois desde a “Nota do editor” e “Sobre esta edição”, tem-se estabelecido o pacto ficcional do romance. No entanto, para o leitor comum esse pacto mostra-se difícil, uma vez que Santiago concebe uma história de procedência do objeto absolutamente crível para o leitor não especializado em teoria literária. Inclusive, até o leitor mais experiente, por algum instante, torna-se convencido da fábula, visto que ocorre a suspensão da descrença em virtude da lógica interna impecável construída pelo autor. Portanto, a partir desses dois textos introdutórios, verifica-se que *Em liberdade* configura-se como uma metaficção historiográfica, dado que é um romance autorreflexivo e mesmo assim, de maneira paradoxal, apropria-se também de acontecimentos e personagens históricos.

Ainda nessa primeira parte, inclui-se a “*Minima moralia*”, que é uma passagem oriunda da obra – de mesmo título – escrita por Theodor Adorno, em 1951. O paratexto expõe a ideia de que a análise da sociedade vale-se muito mais

da experiência individual, ou seja, da biografia, das vivências pessoais, que os modelos macros de explicações dos eventos históricos. O autor reitera a tese citada de Adorno mediante a criação do fictício diário de Ramos, que se relaciona não só com a história do Brasil getulista, mas também com a perspectiva biográfica/psicológica de estudo da literatura.

O primeiro capítulo, “1937 – Rio de Janeiro. Residência do romancista José Lins do Rego. Rua Alfredo Chaves – Largo dos Leões”, como o título indica, aborda o período em que Graciliano foi hóspede de José Lins, de 14 de janeiro a 14 de fevereiro, de 1937. Porém, antes dessa narrativa, tem-se a seguinte epígrafe: “Não sou um rato, Não quero ser um rato” (SANTIAGO, 1994:18), frase do protagonista de *Angústia*, que a repete para si em um monólogo interior. Por adotar os traços de um diário, o romance segue o modelo do narrador – Graciliano Ramos – em primeira pessoa, no modo “eu” como protagonista, registrando os fatos a partir de suas percepções, sentimentos e pensamentos. Nessa perspectiva, David Kenneth em “O cárcere da memória”, assinala que

as memórias falsificadas de Silviano retratam o pseudo narrador Graciliano Ramos livre de uma prisão literal só para levá-lo, junto com seus leitores pós-modernos, a outras prisões de língua e gênero – respectivamente, o estilo característico de Graciliano e a natureza da memória histórica (KENNETH, 1991:29).

Ao lado do personagem Ramos, delineia-se também a mimesis de José Lins, caracterizado pelo protagonista como um escritor eficiente e dinâmico, como pode ser visto nessa passagem: “Zé Lins tem uma extraordinária capacidade de trabalho. Fica horas e horas enchendo com a sua letra esparramada e confusa páginas do novo romance. Consegue escrever um livro em um mês” (SANTIAGO, 1994:118). No desenvolvimento da intriga, são citadas quatro obras do autor: *Menino de engenho* (1932), *Histórias da velha Totonha* (1936), *Pureza* (1937) e *Pedra bonita* (1938). Além disso, o narrador registra a seguinte crítica a respeito dos romances do anfitrião:

Zé Lins não gosta de armar conflitos. Suas narrativas fluem sem que haja grandes desentendimentos entre os personagens, que ficam assim à mercê dos acontecimentos ditos naturais para que tenham a sua condição de vida modificada. Se existe uma morte, existe sofrimento. Descreve-se o sofrimento. Se existe um casamento,

existem alegrias. Mas o casamento pode também trazer tristeza para alguns [...]. Zé Lins não trabalha o potencial dramático que impregna as relações (SANTIAGO, 1994:124).

Em relação ao protagonista, Lins sublinha que, em 1934, Graciliano era conhecido indiretamente pelas obras *Caetés* e *São Bernardo*. No entanto, hoje (leia-se em 1937) tornou-se um literato conhecido, portanto, “é nome na capa de livro: Graciliano Ramos. Perguntam pelos seus títulos, catam os seus romances nas livrarias. [...] As qualidades de *Angústia* estavam na boca de todos” (SANTIAGO, 1994:67). Adiante, o narrador complementa que essa última obra constitui um romance de caráter psicológico. Em determinadas passagens, os personagens escritores comentam as obras dos autores da década de 1930, tornando presente no discurso da narrativa o exercício da crítica literária pela intertextualidade. A título de exemplo, isso ocorre na ocasião em que Ramos e Rubem Braga discorrem sobre *Mar morto* (1936), de Jorge Amado:

Em conversa com Rubem Braga (que se fazia acompanhar da sua mulher, Zora), chamou-me atenção para o processo de poetização da miséria – a expressão é dele – que se encontra em *Mar morto*, do Jorge. Livro que, segundo Braga, é meloso e reacionário e que de modo algum devia ter recebido o prêmio da Fundação Graça Aranha (o meu ficou em segundo) (SANTIAGO, 1994:88).

A mimesis do protagonista configura-se por meio de duas estratégias discursivas. Primeiro, pela exposição das opiniões ideológicas e políticas a respeito do Brasil governado por Getúlio Vargas; segundo, pelos atributos do romancista enunciados pelos personagens secundários da trama. Desse modo, nessa simulação autoral de Santiago, Graciliano é descrito como ficcionista que pensa cada frase, pesquisa cada palavra e expressão: “leio a frase e releio-a diversas vezes. Procuo o ritmo dela, tento combiná-la com o ritmo do parágrafo e do capítulo. Se não sai boa é porque não posso fazer melhor” (SANTIAGO, 1994:120).

Nesse sentido, o narrador revela que *São Bernardo* teve duas versões, na verdade três: a versão inicial, de 1924, é um rascunho. Na primeira, estão presentes os efeitos de estilo de *Caetés*, levando alguns críticos a colocarem o autor entre Eça de Queirós e Machado de Assis. Na versão definitiva, o personagem Paulo Honório apresenta uma voz autônoma, linguagem própria do homem do campo que, evidentemente, não é a mesma da elite brasileira. No processo de criação artística,

Ramos registra – instintivamente – o conhecimento da heteroglossia, de Bakhtin, ou seja, a diversidade dos tipos de linguagens produzidas em diferentes espaços e classes sociais das personagens:

Não concebo uma intriga – num país de tantos falares quanto o nosso – sem antes fazer uma investigação minuciosa da língua em que esta intriga foi vivenciada. Saio à cata do falar dos meus personagens, encontrando por aí uma série de línguas menores (SANTIAGO, 1994:121-122).

O protagonista relata a sua participação no concurso de literatura infantil, promovido pelo Ministério da Educação e Saúde, com a obra *A terra dos meninos pelados*. A motivação era de ordem financeira, não intelectual; entretanto, o escritor evitou que acontecessem três problemas comuns nas histórias infantis: 1) nada de tom piegas ou sentimental, 2) nenhuma referência concreta ao chamado mundo real (é um conto “maravilhoso”) e 3) nenhuma distinção precisa entre crianças e adultos. A narrativa era de caráter alegórico, tratando do conformismo e da divergência, a prisão e a liberdade (SANTIAGO, 1994:144-145). Graciliano ganhou o referido prêmio em 1939, e o número de maio da *Revista Acadêmica* dedicou-se à *Angústia*, romance que, em dezembro, recebeu o prêmio Lima Barreto.

Retornando à questão da mimesis que o romance promove em relação aos seus personagens escritores, Lins é apresentado como o “Proust do Nordeste”, e Ramos como o “Dostoievski brasileiro” (SANTIAGO, 1994:213-214). Além dos dois, encontram-se também os seguintes autores na condição de personagens secundários: Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Rubem Braga, Jorge de Lima, Alceu Lima, Murilo Mendes, Mário de Andrade, João Alphonsus e Manuel Bandeira. Este último é descrito pelo narrador como um “caso raro de erudito entre os escritores nacionais. Dos que eu conheci melhor no Rio agora, é o único que estuda – no bom sentido da palavra” (SANTIAGO, 1994:225).

O segundo capítulo, “Mesmo ano – Rio de Janeiro. Pensão de dona Elvira. Rua Correia Dutra – Catete”, narra o cotidiano de Graciliano sozinho em uma pensão alugada, pois sua esposa viajou para Maceió. Nesse espaço, perto da sede do poder da República, o tempo da narrativa situa-se entre 15 de fevereiro e 26 de março, depois do carnaval. O diário termina nesse último dia anotado, momento em que o romancista vai buscar Heloísa e as duas filhas menores no cais do Rio de Janeiro. Nessa segunda parte, o narrador concebe uma analogia entre a sua

escolha de não querer ser mártir político e uma passagem do “Sermão do Espírito Santo” (o título não é mencionado pelo narrador), do padre Antônio Vieira. No sermão, Vieira constata que os ameríndios continuavam “selvagens”, apesar de “convertidos” pela catequese dos jesuítas. Conforme o protagonista, os mártires políticos são semelhantes a essas imagens sofridas que aparecem nos santinhos, distribuídos às crianças no catecismo. As crianças veem os santinhos, mas não se tornam santinhos (SANTIAGO, 1994:198-199).

O ponto alto do emprego da metaficção ocorre quando o narrador, em virtude de um sonho que tivera, decide investigar a morte misteriosa do poeta Cláudio Manuel da Costa em Vila Rica, em 1789. Desse modo, no romance histórico, surge uma complexa estrutura de *mise en abyme*, uma vez que Santiago está escrevendo a respeito de Ramos, e este agora está produzindo um conto a propósito de Cláudio no cárcere. Portanto, tem-se uma estrutura em abismo de uma ficção que discorre a propósito da História de um dos principais integrantes da Inconfidência Mineira, por meio do gênero conto.

Nessa conjuntura, sucede um processo de identificação entre os três escritores (Cláudio Manuel da Costa, Graciliano Ramos e Silviano Santiago) frente aos regimes autoritários no Brasil, respectivamente no final do século XVIII, na era Vargas e ao longo da ditadura militar:

Trata-se de um sonho que tive na noite de sábado para domingo, depois de ter exagerado no champanha e no uísque dos paulistas. O sonho começa – é a impressão que tenho – em Vila Rica, durante a devassa de 1789 e tem como personagem principal o poeta rebelde Cláudio Manuel da Costa. Pelo menos, era isso o que o sonho dava a entender: na verdade o personagem era eu próprio, sendo (ou interpretando) Cláudio. Estava trancado num quarto que fazia as vezes de cela, situado na casa que hoje é conhecida como a dos Contos. A ação se passa, como se verá, na noite em que o poeta, provavelmente, se suicidou (SANTIAGO, 1994:215).

Nessa produção literária, Graciliano discorre a propósito das narrativas históricas que ficcionalizam os escritores canônicos ao sublinhar que não quer que o conto “incorpore os conhecidos valores estilísticos do historiador, que são a objetividade e a frieza”. Assim sendo, afirma que não escreverá uma biografia de Cláudio, uma vez que o poeta do Arcadismo brasileiro será concebido mais como personagem do que personalidade histórica (SANTIAGO, 1994:225-226). De certa

forma, é o mesmo procedimento de Santiago em relação à Ramos. Conforme Antônio Esteves, nessa estrutura em abismo, verifica-se uma alegoria implícita ao período próximo à escrita de *Em liberdade*, visto que o jornalista Vladimir Herzog foi assassinado em 1975 nas prisões da ditadura militar, em pretensão suicídio (ESTEVES, 2010:113).

Nesse sentido, Maria Moreira em “Uma história (romanceada) da literatura”, sintetiza que

a ficção de Silviano Santiago, *Em liberdade*, movimenta três tempos e três escritores, que presentificam o passado da história e da literatura brasileira, num jogo especular em que um é o outro, mas todos são Silviano. Fala mais alto, aqui, o professor de literatura que se vale de Graciliano Ramos e de Cláudio Manuel da Costa para discutir as questões atuais de uma aula de literatura (história da literatura): do campo da literatura, a metaficção, a concepção de autoria, a obra literária, a recepção, a leitura; do campo da história, os problemas da censura, da repressão, dos enganos e subterfúgios em que a sociedade historicamente vive, na moldura histórica de um Brasil pós-moderno, que se cruza entre o barroco e a modernidade; do campo da historiografia, a relação entre os diferentes passados que se apresentam, na narrativa do presente, como presentes desse passado. Nesse caso, Silviano lê Graciliano, que lê Cláudio, e todos se unificam nesse quadro do Brasil pós-64. A leitura possibilita conhecer tanto a colônia sequiosa pela liberdade do período da inconfidência, o Brasil da ditadura Vargas em que mecanismos coercitivos exerciam sua força ou o Brasil da atualidade que se debate entre os problemas mal resolvidos de sua identidade, para neles colocar um intelectual que discute com o poder do Estado (MOREIRA, 2004:237).

Em liberdade é um dos melhores romances da série em exame, visto que não só conjectura ideias como também discute o papel do escritor diante dos períodos de autoritarismo político; em síntese, o indivíduo contra o Estado opressor. Nessa perspectiva, a narrativa carece de intriga, clímax e desfecho, pois o protagonista romancista, Graciliano Ramos, pensa, reflete, averigua fatos e situações, que acontece consigo e no Brasil da década de 1930. Desse modo, conclui-se que o diário ficcional não redimensiona a representação de ambos os escritores estabelecida pela historiografia literária brasileira. Em relação às qualidades de romancista, o autor caracteriza-se por pensar cada frase, pesquisar cada palavra e revisar a sua obra várias vezes antes de publicá-la.

De modo oposto é retratado o personagem secundário José Lins do Rego, tido como um escritor espontâneo, que se dedica intensamente a atividade literária,

produzindo obras em um espaço de tempo exíguo, a saber, um livro por mês. De modo geral, a comparação entre os escritores é comum nas histórias da literatura. Aqui, neste romance, Graciliano é comparado, internacionalmente com Dostoiévski e Eça de Queirós, e nacionalmente a Machado de Assis. Por sua vez, José Lins é apresentado na narrativa como o Proust do Nordeste. Na estrutura discursiva do diário, aparece o exercício da crítica literária não só das obras do personagem central, mas também da produção de outros escritores ativos na década de 1930.

De Graciliano, são mencionadas as obras *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Memórias do cárcere* (1953), *Angústia* (1936) e *A terra dos meninos pelados* (1939). Por sua vez, de José Lins, são citados *Menino de engenho* (1932), *Histórias da velha Totonha* (1936), *Pedra bonita* (1938) e *Pureza* (1937). Além disso, tem-se a proposta de uma pequena antologia (apenas os títulos) dos melhores contos nacionais publicados até a década de 1930, esboçada pelo protagonista a pedido de Murilo Miranda, responsável pela *Revista Acadêmica*. Para finalizar, cabe ainda apontar que, diferente do que vimos em *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão, no romance histórico em questão, os procedimentos retórico-formais de pastiche, paródia e intertextualidade, funcionam de maneira magistral na narrativa de Silviano Santiago, que soube recriar, no plano estilístico do diário, a linguagem e a escrita literária de Graciliano Ramos.

CONCLUSÃO: TRADIÇÃO E REFIGURAÇÃO NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

Ao longo dos capítulos e subcapítulos que compõem esta tese, analisou-se como os escritores do cânone nacional e suas obras estão representados nas seis histórias da literatura brasileira do século XX, consideradas fundamentais. E, na sequência, examinou-se de que forma os romances históricos brasileiros, pós-década de 1970, reiteram ou redimensionam a representação desses autores e suas produções literárias consolidadas na historiografia literária nacional novecentista. Nessa parte conclusiva, apresentam-se reflexões e considerações a partir da problemática e hipótese esboçadas na introdução.

Além disso, lançam-se também algumas respostas para as seguintes questões, que estão correlacionadas com a problemática central deste trabalho: 1) que modelo teórico-metodológico de história da literatura decorre dessas ficções históricas? 2) há um determinado padrão e/ou variantes no conjunto dessa atividade de reescrita da história da literatura nacional pela via romanesca? 3) que relevância tem (ou não) essa modalidade de narrativa para a literatura brasileira? 4) por que os romancistas têm utilizado amplamente o recurso de ficcionalizar os escritores a partir da década de 1970 no Brasil?

Após a análise das obras que constituem os pilares da historiografia literária nacional dos novecentos, depreendem-se dois aspectos principais. Primeiro, o uso recorrente da perspectiva biográfica/psicológica de exame da literatura, ou seja, o conhecimento das experiências contidas na vida do artista configura a base para o entendimento da sua obra. Ainda que os historiadores promulguem critérios estéticos e/ou sociológicos para a análise do texto literário, constata-se, por fim, em múltiplos casos, notadamente, em Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Machado de Assis e Lima Barreto, o emprego assíduo desse caminho teórico-metodológico no estudo das suas produções literárias.

Esse dado revela a importância concedida ao sujeito criador da arte, o autor, a saber, a sua vida pessoal e social interessou, e ainda interessa, a todos; além disso, esse ângulo de investigação convém para os historiadores explicarem a origem e os temas principais de algumas obras. Portanto, verifica-se que, ao longo das décadas, a personalidade do escritor se torna tão importante, senão mais, que

os seus personagens ficcionais. No âmbito da historiografia literária do século XX, conclui-se que os autores se transformaram em grandes personagens históricos na medida em que são configurados e refigurados nas histórias da literatura.

O segundo aspecto importante, refere-se ao fato de os pesquisadores, no processo da análise, discordarem em relação aos critérios e juízos de valor atribuídos às obras dos escritores, especialmente, Tomás Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias e Machado de Assis. Em síntese, as diferenças entre José Veríssimo, os colaboradores da coleção de Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Alfredo Bosi, José Guilherme Merquior e José Aderaldo Castello, fundamentam-se no conflito que se dá entre os ângulos biográfico/psicológico e estético no estudo da literatura.

A respeito dos romances históricos analisados, como vimos, no século XVI, período do Quinhentismo, a figura enigmática de Bento Teixeira é recriada em duas narrativas que divergem a propósito da mimesis do poeta, mas não da sua obra *Prosopopeia* (1601), visto que ambas narram a origem e as características do poema. A ficção feminista *Os rios turvos* (1993), de Luzilá Ferreira, reitera e, ao mesmo tempo, deprecia, as principais características do escritor delineadas na historiografia literária nacional; de modo oposto, redimensiona a mimesis da personagem feminina Filipa Raposa, esposa do escritor. Em contrapartida, o romance *O primeiro brasileiro* (1995), de Gilberto Vilar, não só se apropria dessas informações, mas também redimensiona a representação de Bento Teixeira ao caracterizá-lo como um protagonista revestido de qualidades excepcionais, sem possuir nenhum defeito enquanto poeta e homem que viveu na colônia.

Essa segunda mimesis, portanto, denota uma idealização por parte de Vilar a respeito de Teixeira. O título da narrativa aponta o caráter nacionalista e revisionista do autor para com a história da literatura brasileira, de modo que assinala a importância de o literato ser o primeiro brasileiro (e não mais luso-brasileiro) a ter obra publicada em Portugal. Assim sendo, Vilar redimensiona a representação consolidada do escritor, por meio da mimesis composta de atributos idealizados, sustentada por um discurso histórico nacionalista, ufanista, o qual Bento Teixeira é exaltado e enaltecido como brasileiro e poeta.

No século XVII, época do Barroco nos trópicos, Gregório de Matos e padre Antônio Vieira aparecem na condição de personagens em *Boca do Inferno* (1989),

de Ana Miranda. O romance histórico apresenta as características do Barroco no discurso do narrador e reitera a representação do vate, revelando as suas principais temáticas líricas, configuradas na historiografia literária brasileira. Todavia, a obra enfatiza a vertente satírica do escritor. Do mesmo modo, reafirma também os atributos conhecidos da personalidade do polêmico sermônista jesuíta Antônio Vieira. Os dados biográficos e literários de ambos são conferidos ao leitor pelo recurso de citações intertextuais, que estão inseridas de maneira orgânica na intriga. Além disso, o romance narra, pelo emprego de *flashbacks* e *mise en abyme*, as principais características de ambos os autores.

No período do Arcadismo, século XVIII, em Vila Rica, durante o ciclo econômico do ouro na colônia, Tomás Antônio Gonzaga aparece ficcionalizado em três romances históricos díspares: 1) *A barca dos amantes* (1990), 2) *A dança da serpente* (1990) e 3) *A mais bela noiva de Vila Rica* (2001). No primeiro, de Antônio Barreto, o árcade é configurado como protagonista, sedutor, desejado, vaidoso, infiel e fútil. Apesar do amor que sente por Maria Doroteia, a famosa Marília, os atributos românticos do herói desaparecem no percurso da narrativa, que o representa como um ser humano contraditório, complexo e multidimensional. Tais características vão ao encontro da representação esboçada pelos historiadores Bosi e Merquior, que estudam o autor pelo ângulo estético do Arcadismo brasileiro. O romance vale-se de *flashbacks*, temas árcades e ainda conta a gênese da obra *Marília de Dirceu* (1792), do mesmo modo que a intertextualiza em determinadas passagens.

No segundo, de Sebastião Martins, o literato aparece ligeiramente descrito apenas como o mais vaidoso dos árcades. Já na terceira obra, de Josué Montello, o poeta é mimetizado como personagem secundário, romântico, corajoso e fiel à Maria Doroteia, assim sendo, tais características inclinam-se para a representação concebida pelos historiadores Veríssimo, Waltensir Dutra, Candido e Castello, que examinam o literato e sua produção poética pela perspectiva biográfica/psicológica. Enquanto o primeiro romance reforça o estudo pela linha estética do Arcadismo; o terceiro, por seu turno, parte da vertente biográfica para narrar a origem das obras poéticas *Marília de Dirceu* e *Cartas chilenas* (1863). O romance *A mais bela noiva de Vila Rica* intertextualiza, em várias partes, o poema bucólico de Gonzaga, além disso, idealiza as personagens e o espaço físico de Vila Rica, tal como os árcades concebiam os pastores, as musas e a natureza.

Da série de romances históricos citados e examinados, comprovou-se que Tomás Gonzaga é o escritor mais ficcionalizado na história da literatura brasileira, visto que aparece em pelo menos sete narrativas publicadas, desde o período colonial até a contemporaneidade: 1) *Marília de Dirceu*, do poeta citado; 2) *Gonzaga ou A conjuração de Tiradentes* (1848), de Teixeira e Sousa; 3) *A ladeira da saudade* (1983), de José Ganymédes; 4) *A dança da serpente* (1990), de Sebastião Martins; 5) *Dirceu e Marília* (1999), de Nelson Cruz; 6) *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto; e 7) *A mais bela noiva de Vila Rica*, de Josué Montello.

O referido árcade destaca-se por apresentar duas peculiaridades que marcam de forma indelével a sua personalidade: primeiro, ele representa a ascensão lírica do Arcadismo nacional; segundo, participou da Inconfidência Mineira, de 1789, o principal movimento separatista que visava emancipar a colônia “brasileira” do domínio português; o lema da conjuração era: “liberdade, ainda que tardia”. Portanto, a história de vida de Gonzaga oferece características multidimensionais para configurá-lo em narrativas históricas, ficcionais e histórico-ficcionais.

Outro árcade a ser ficcionalizado é Alvarenga Peixoto, que aparece como personagem secundário relevante em *A dança da serpente*, de Sebastião Martins. O poeta é representado como um negociador que se envolve também na Inconfidência Mineira, em virtude das dívidas e favores que devia ao contratador dos dízimos da Capitania. O objetivo da narrativa histórica de Martins é de apresentar, de forma análoga a obra engajada de Luzilá Ferreira, *Os rios turvos*, entretanto, sem a mesma qualidade literária, uma personagem de ideologia feminista, que, neste caso, é Bárbara Heliadora, esposa do escritor conjurado. No romance, verifica-se o uso de *flashbacks* e a citação de dois poemas do árcade. Por fim, constata-se que a mimesis de Alvarenga Peixoto não destoa da representação registrada nas histórias da literatura brasileira.

No século XIX, período em que se afirmou o Romantismo, surgem dois autores mimetizados em duas ficções históricas: 1) Gonçalves Dias, no romance *Dias e dias* (2002); e 2) José de Alencar, em *Semíramis* (2014), ambos concebidos por Ana Miranda. A primeira obra reitera a representação do escritor maranhense estabelecida pelos historiadores Veríssimo e Cassiano Ricardo, que, como vimos, examinam-no pelo ângulo biográfico/psicológico da literatura. A mimesis do poeta se desenvolve a partir da visão romântica que a personagem narradora, Feliciano, faz a

seu respeito, e por meio das cartas, intertextualizadas, que ele escreve para o amigo confidente Alexandre Teófilo.

O romance se apropria das expressões e versos da lírica gonçalvina e as insere no discurso da narrativa, conferindo um tom romântico, escola estética do poeta, para o leitor. Nesse processo, apresenta também *flashbacks* e promove uma história dos efeitos da poesia de Dias na personagem Feliciano, que se emociona ao ler os poemas indianistas e amorosos do autor. Por sua vez, a segunda ficção histórica, *Semíramis*, recria, igualmente por *flashbacks*, momentos da vida de José de Alencar e sua família. A obra não redimensiona a mimesis esboçada pelas histórias da literatura examinadas que abordam o patriarca do romance nacional. Aliás, na verdade, a narrativa tão pouco apropria-se das informações biográficas de Alencar para compor a intriga romanesca. Ainda que apresente intertextos, que, por sinal, são artificiais e dispensáveis, da prosa alencariana, e tente causar efeitos dela na narradora-protagonista, Iriana; o romance revela-se uma experiência literária descorada diante das produções ficcionais anteriores da autora.

No período do Realismo, os últimos dias da vida do maior romancista brasileiro, Machado de Assis, são recriados em *Memorial do fim* (1991), de Haroldo Maranhão. O romance emprega, de maneira inusitada, os recursos de intertextualidade, bricolagem, pastiche e paródia, no intuito de reproduzir estilisticamente a linguagem literária machadiana para o leitor atual. No entanto, o resultado é uma narrativa fragmentada, elíptica e confusa em múltiplas passagens, sendo, portanto, de difícil leitura e entendimento. A obra apresenta um tom fúnebre e fatídico, dialogando com o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), principal livro do romancista. Porém, a mimesis do autor não redimensiona a representação estabelecida pela historiografia literária brasileira novecentista, e as referências machadianas citadas no romance só são identificadas pelos leitores que conhecem profundamente as produções romanescas do escritor.

Ainda no século XIX, tem-se a ficcionalização do excêntrico e polêmico dramaturgo José Joaquim de Campos Leão, autodenominado de “Qorpo-Santo”, em *Cães da província* (1987), de Luiz Antonio de Assis Brasil. O romance histórico alude aos títulos e às ideias de algumas peças do autor, e apresenta uma estrutura em abismo, visto que além de o protagonista se apropriar das circunstâncias históricas da província e do drama afetivo do amigo Eusébio, para escrever uma peça – não

existente em sua produção teatral – de título “O homem que enganou a província”, Assis Brasil também recria ficcionalmente alguns eventos da vida do dramaturgo. A narrativa representa o protagonista de maneira ambígua, dado que, por um lado, ele é caracterizado como gênio; por outro, ostenta patologias mentais, conversando com personalidades históricas referenciais já mortas no momento da ação. No final, constata-se que o romance redimensiona a mimesis do dramaturgo sulino pela sublimação, visto que, embora tenha revolucionado o teatro brasileiro ele aparece analisado somente em duas, por razões históricas justificáveis, das seis histórias da literatura nacional elencadas nesta tese.

No período do Pré-Modernismo, início do século XX, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac aparecem ficcionalizados em *A última quimera* (1995), o melhor romance histórico de Ana Miranda a mimetizar os escritores do cânone nacional. A obra inverte a representação e o juízo de valor estético registrado pelas histórias da literatura a respeito de ambos os poetas. Verifica-se que, de um lado, a narrativa representa Augusto dos Anjos como um escritor injustiçado e não reconhecido na época em que lançou sua obra, considerada genial pelo narrador; por outro, questiona o prestígio e os atributos que Olavo Bilac adquiriu no percurso da sua carreira artística. Todos os procedimentos literários metaficcional e intertextuais funcionam nesse romance, de modo que nada é artificial e/ou dispensável. O tom narrativo está em perfeita harmonia com as temáticas da poesia de Augusto dos Anjos. A obra ainda emprega uma história dos efeitos na sociedade carioca, incluindo, nesse processo, as críticas literárias sobre a única obra publicada em vida pelo poeta, *Eu* (1912), por meio das vozes dos personagens secundários da trama.

Tratando-se ainda dos escritores da *belle époque* do Rio de Janeiro, sucede a ficcionalização de Lima Barreto em três romances históricos distintos: 1) *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), de João Antônio; 2) *O passeador* (2011), de Luciana Hidalgo; e 3) *Claros sussurros de celestes ventos* (2012), de Joel Rufino dos Santos. No primeiro, o autor é revestido de atributos positivos, sendo, portanto, representado de forma absolutamente idealizada mediante o discurso enaltecedor de João Antônio. Assim sendo, a ficção redimensiona a representação do literato estabelecida pela historiografia literária nacional, visto que não cita sua xenofobia e os sérios problemas pessoais que teve

decorrentes do alcoolismo. Além disso, da série em questão, essa é a narrativa que apresenta mais intertextos do autor mimetizado na estrutura discursiva.

No segundo, Lima Barreto é representado como um protagonista quixotesco e patológico, que imagina as ações dos personagens secundários da intriga, sobretudo, Sofia, por admirá-la e desejá-la. Os fatos narrados no romance são exercícios ficcionais realizados por Lima Barreto, tal como Luciana Hidalgo o ficcionaliza no presente da narração. Desse modo, a metaficção está presente pelo recurso de *mise en abyme*, ou seja, há uma narrativa dentro de outra narrativa. Hidalgo concebe também uma ficção histórica de tese, uma vez que o romance emprega o conceito de “literatura da urgência”, desenvolvido pela autora, que constitui as obras criadas por autores em situações-limite. Do mesmo modo, reitera a representação estabelecida pela historiografia literária brasileira a respeito de Lima Barreto e sua produção literária.

No terceiro, *Claros sussurros de celestes ventos*, além de aparecer o referido escritor pré-modernista, dessa vez como personagem secundário, tem-se também a ficcionalização do poeta simbolista Cruz e Sousa. A obra de Joel Santos aborda a temática do preconceito de cor, na qual os personagens citados são constantemente vítimas da discriminação racial. Em virtude de o autor ser igualmente afrodescendente, a ficção histórica assume uma finalidade abertamente panfletária, lembrando a intenção feminista de *Os rios turvos* e *A dança da serpente*. Ao mesmo tempo, o formato episódico de “capítulos contos”, autônomos, apresenta muitas lacunas na intriga para o leitor; além disso, apesar de ficcionalizar momentos inexistentes na vida de Lima Barreto e Cruz e Sousa, a narrativa não redimensiona a representação de ambos os autores configurada pelas histórias da literatura nacional. No entanto, esse é o único romance da série que apresenta elementos “fantásticos” na trama histórica.

No período da década de 1930, segunda fase do Modernismo brasileiro, Graciliano Ramos e José Lins do Rego surgem ficcionalizados em *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago. A obra foi responsável por tornar essa modalidade de romance histórico em evidência no âmbito da crítica literária brasileira. O diário ficcional de Ramos, concebido por Santiago, reitera a representação de ambos os escritores nordestinos configurada pela historiografia literária novecentista do Brasil. O romance emprega o pastiche, a paródia e a intertextualidade de forma exemplar, e

apresenta, no discurso do narrador, a crítica literária não só a propósito da produção romanesca dos autores mimetizados, mas também de outros literatos canônicos da década de 1930. Constata-se igualmente a estrutura de *mise en abyme*, uma vez que Graciliano, ficcionalizado por Santiago, está escrevendo um conto sobre o poeta árcade Cláudio Manuel da Costa.

Portanto, realizada a análise do *corpus*, conclui-se que dos quinze romances históricos examinados, onze deles reiteram a tradição mimética dos escritores e suas produções ficcionais estabelecidas pela historiografia literária nacional. De modo oposto, quatro narrativas redimensionam e, por conseguinte, refiguram para os leitores, a representação dos autores e suas obras configuradas nas principais histórias da literatura brasileira dos novecentos. Assim sendo, as ficções históricas que conferem sentido novo à personalidade e/ou a(s) obra(s) do(s) escritor(es) ficcionalizado(s), em ordem cronológica com a história literária nacional, são (entre parênteses os nomes dos escritores representados):

- 1 - *O primeiro brasileiro*, de Gilberto Vilar - 1995 (Bento Teixeira);
- 2 - *Cães da província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil - 1987 (Qorpo-Santo);
- 3 - *A última quimera*, de Ana Miranda - 1995 (Augusto dos Anjos e Olavo Bilac);
- 4 - *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio - 1977 (Lima Barreto).

Das quinze obras analisadas, cinco delas são de Ana Miranda, logo, esta é a romancista que mais produziu e contribuiu para o desenvolvimento das ficções históricas que revisitam a história da literatura brasileira, por conseguinte, considera-se a autora-síntese da série. A propósito dos autores mimetizados, depois de Tomás Gonzaga, que está presente em pelo menos sete narrativas, três delas estudadas nesta tese; em segundo lugar, está Lima Barreto em três romances históricos; e em terceiro, Bento Teixeira, que aparece em duas ficções. Portanto, esses são os literatos mais ficcionalizados nesse conjunto de obras investigadas. Verificam-se também que os períodos estéticos mais revisitados pelas narrativas históricas citadas, são três: 1) o Arcadismo, 2) o Pré-Modernismo e 3) o Quinhentismo.

Retornando às questões enunciadas no início desta conclusão, comprovou-se que todos os romances históricos analisados empregam o modelo teórico-metodológico de escrita da micro-história, concebido pelo italiano Carlo Ginzburg, que, neste caso, serve para narrar alguns momentos da vida de determinados escritores do cânone nacional, bem como as condições sócio-históricas do surgimento de algumas das suas principais produções literárias. Tal paradigma enfatiza para os leitores a perspectiva biográfica/psicológica de exame da literatura. Desse modo, emana dessas narrativas uma micro-história da literatura brasileira proposta pela própria ficção; além disso, quatro delas incluem uma história dos efeitos, portanto, da recepção, nas personagens e/ou na sociedade da época: 1) *Dias e dias*, 2) *Semíramis*, 3) *A última quimera* e 4) *Em liberdade*.

Outro aspecto importante a ser destacado é que nove ficções históricas configuram o modelo de micro-história aliado à metaficção historiográfica de forma eficiente e orgânica, apresentando também na estrutura do discurso romanesco as características estéticas/temáticas da obra e/ou do período em que se enquadra o escritor mimetizado: 1) *O primeiro brasileiro*, 2) *Boca do Inferno*, 3) *A barca dos amantes*, 4) *A mais bela noiva de Vila Rica*, 5) *Dias e dias*, 6) *Cães da província*, 7) *A última quimera*, 8) *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* e 9) *Em liberdade*.

Nesse conjunto de atividade de reescrita da história da literatura nacional, verificam-se alguns padrões e variantes, sobretudo, em relação aos procedimentos retórico-formais, narrativos e literários utilizados para conceber essa modalidade de romance histórico. A propósito dos padrões, observa-se que todas as obras empregam o recurso da intertextualidade na estrutura discursiva da narrativa. Logo, apresentam, no desenvolvimento da intriga, documentos pessoais, títulos e/ou excertos das produções literárias dos autores mimetizados. Nesse processo, apenas um romance não usa o fenômeno da metaficção: *A dança da serpente*, de Sebastião Martins.

A respeito das variantes, averiguou-se que oito narrativas apresentam as características do período estético do autor na linguagem discursiva do romance histórico (já citadas, exceto *Cães da província*). Seis usam *flashbacks* para desenvolver a mimesis do escritor: 1) *Boca do Inferno*, 2) *A barca dos amantes*, 3) *A dança da serpente*, 4) *Dias e dias*, 5) *Semíramis* e 6) *A última quimera*. Quatro

exibem uma estrutura de narrativa em abismo: 1) *Boca do Inferno*, 2) *Cães da província*, 3) *O passeador* e 4) *Em liberdade*. Três alocam o literato como personagem secundário da trama: 1) *A mais bela noiva de Vila Rica*, 2) *A dança da serpente* e 3) *Semíramis*. Duas incluem críticas literárias a respeito das obras dos autores: 1) *A última quimera* e 2) *Em liberdade*; duas são feministas: 1) *Os rios turvos* e 2) *A dança da serpente*; duas valem-se do pastiche e da paródia: 1) *Memorial do fim* e 2) *Em liberdade*; e uma foca-se no preconceito racial: *Claros sussurros de celestes ventos*. Conforme verificou-se nos subcapítulos analíticos, em termos de qualidade estético-literária, as narrativas históricas mais bem-acabadas da série são: 1) *A última quimera*, 2) *Boca do Inferno*, e 3) *Em liberdade*.

Finalizando, conclui-se que essa série de romances históricos introduz uma nova abordagem para narrar a história da literatura e do cânone nacional, visto que, de modo geral, ela apresenta novas perspectivas e conhecimentos a respeito da vida e obra dos autores ficcionalizados, seja reiterando ou redimensionando a mimesis de cada um deles para o leitor. Os romancistas brasileiros do último quartel do século XX e início do XXI utilizam o modelo teórico-metodológico da micro-história e da metaficção historiográfica não só por uma questão mercadológica de fins de século – quinhentos anos da conquista da América –, ou ainda, pelo *boom* do romance histórico inaugurado por João Antônio, Silviano Santiago e, posteriormente, consolidado por Ana Miranda, mas também com o intuito de apresentar aos leitores episódios da história literária nacional, que, por múltiplas razões, merecem ser revistos, redimensionados e concebidos a partir de outros discursos e ângulos interpretativos, possibilitados pela crise epistemológica da História. Portanto, o presente trabalho não esgota as possibilidades de estudo dessas obras, mas contribui tanto para a fortuna crítica como para os pesquisadores que examinam a relação entre a historiografia literária brasileira e a modalidade de ficção histórica contemplada nesta tese.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Francisco Heron Felício de. José de Alencar e a ficção romântica. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. V.3.* São Paulo: Global, 2004.

ANTÔNIO, João. *Calvário e porres do pingente Afonso Henrique de Lima Barreto.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ARARIPE Jr., T.A. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária.* Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: São Paulo: EDUSP, 1978.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Cães da província.* Porto Alegre: L&PM, 2010.

BARBIERI, Ivo. Graciliano Ramos. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. V.5.* São Paulo: Global, 2004.

BARRENTO, João. *História literária: problemas e perspectivas.* Lisboa: Apáginastantas, 1986.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Diário do hospício e o Cemitério dos vivos.* São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARRETO, Antônio. *A barca dos amantes.* Belo Horizonte: Lê, 1990.

BARRETO FILHO, José. Machado de Assis. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. V.4.* São Paulo: Global, 2004.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922.* São Paulo: EDUSP, 1988.

BASTOS, Alcmemo. *Introdução ao romance histórico.* Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

_____. *Questões de estética e de literatura: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Editora, 2010b.

_____. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010c.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. *Via Atlântica*, n. 4, out., p. 168-176, 2000.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. A nova literatura brasileira. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. V.6. São Paulo: Global, 2004.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. Vol. I e II. São Paulo: EDUSP, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. V.1. São Paulo: Global, 2003.

_____. Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CRUZ, Nelson. *Dirceu e Marília*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DAMASCENO, Darci. Sincretismo e transição: o neoparnasianismo. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil V.4*. São Paulo: Global, 2004.

DUTRA, Waltensir. O Arcadismo na poesia lírica, épica e satírica. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil V.2*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ESTEVES, Antonio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: UNESP, 2010.

EIKHENBAUM, B et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Os rios turvos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

GANYMÉDES, José. *A ladeira da saudade*. São Paulo: Moderna, 1983.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Eugênio. Antônio Vieira. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil V.2*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. Lima Barreto. Coelho Neto. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. V.4.* São Paulo: Global, 2004.

HIDALGO, Luciana. *O passeador*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume, 2008.

HUPPES, Ivete. *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro Romantismo*. Porto Alegre: Movimento; Lajeado: FATES, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio Janeiro: Imago, 1991.

KENNETH, David Jackson. O cárcere da memória: *Em liberdade*, de Silviano Santiago. *Travessia nº 22*. UFSC, 1991.

LAJOLO, Marisa. *O poeta do exílio*. São Paulo: FTD, 2011.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Planeta, 2004.

MARTINS, Sebastião. *A dança da serpente*. Belo Horizonte: Lê, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Realizações, 2014.

MIRANDA, Ana. *Clarice: ficção*. Companhia das Letras, 1999.

_____. *Dias e dias: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Semíramis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Musa praguejadora: a vida de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MOREIRA, Maria Eunice. Uma história (romanceada) da literatura. *Revista da Anpoll*, n. 16, jun., p. 225-240, 2004.

MONTELLO, Josué. *A mais bela noiva de Vila Rica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MURICY, José Cândido de Andrade. Presença do Simbolismo. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. V.4. São Paulo: Global, 2004.

OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERKINS, David. *História da literatura e narração*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções.

PRADO, Décio de Almeida. Evolução da literatura dramática. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. V.6. São Paulo: Global, 2004.

RICARDO, Cassiano. Gonçalves Dias e o indianismo. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. V.3. São Paulo: Global, 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: PUCRS, 2003.

_____. História literária e personagens da história: os mártires da literatura. MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Percursos críticos em história da literatura*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa vol. I*. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. *Tempo e narrativa vol. III*. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

SAMÓSATA, Luciano. *A história verdadeira*. Cotia: Ateliê, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Claros sussurros de celestes ventos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2012.

SILVA, Domingos Carvalho da. As origens da poesia. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil* V.2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. A renovação parnasiana na poesia. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. V.4. São Paulo: Global, 2004.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Formação da teoria da literatura. Inventário de pendências e protocolo de intenções*. Rio de Janeiro: UFF, 1987.

_____. *Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita da história da literatura. OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura: As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

SCLIAR, Moacyr. *O menino e o bruxo*. São Paulo: Ática, 2014.

_____. *O amigo de Castro Alves*. São Paulo: Ática, 2010.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. EIKHENBAUM, B et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

SPINA, Segismundo. Gregório de Matos. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil V.2*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

TYNIANOV J. Da evolução literária. EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Brasília: UnB, 1963.

VIANNA, Isolina Bresolin. *Masmorras da Inquisição: memórias de Antônio José da Silva, O Judeu*. São Paulo: Sêfer, 1997.

VILAR, Gilberto. *O primeiro brasileiro*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. ANTELO, Raul (Org.). *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas; Abralic, 1998, p. 103-109.

_____. (Org.). *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: UEPG, 2011.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.