

Tarcyla Eugénia Haffenbaecher Marques Volponi

O Masculino e o Feminino em Adolfo Caminha



1910000692



Tarcyla Eugênia Hufentaccher Marques Volponi

O Masculino e o Feminino em Adolfo Caminha

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Literatura Brasileira, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rogério E. Chociay.



692/95

São José do Rio Preto
1995





Adolfo Caminha (Félix Guanabarrino)

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Eugênio Cipriano Chaves, pela orientação solícita e paciência insuperável.

Ao Prof. Dr. Rafael Nélcio de Azevedo, pela permanente disponibilização de idéias e pela gentileza em fornecer meios de pesquisa.

Ao Prof. Dr. João Carlos Gonçalves e à Prof.^a Dr.^a Carmem Lucia Zambon Fumino, pelo valor das sugestões e respostas.

Ao Prof. Dr. Carlos Dagliana, pela atenção e dedicação permanentes.

À bibliotecária Maria do Carmo Zanquana, pela competente revisão bibliográfica.

A secretária Elza de Oliveira Pires, pela atenção dispensada.

Às funcionárias do laboratório do DILLCh, pelo atendimento sempre cordial e eficiente.

À Coordenação do Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão deste prêmio.

E a todos que colaboraram, direta ou indiretamente, com este trabalho.

Dedico esta dissertação ao meu marido Marco Antônio Volponi, aos meus pais, ao meu sogro, minha sogra e amigos que, pelo carinho, amizade e respeito, acreditaram na sua realização, dando-me o apoio e estímulo necessários.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Rogério Elpídio Chociay, pela orientação valiosa e paciência inesgotável.

Ao Prof. Dr. Rafael Sânzio de Azevedo, pelo permanente intercâmbio de idéias e pela gentileza em fornecer textos de pesquisa.

Ao Prof. Dr. João Carlos Gonçalves e à Prof^a. Dr^a. Carmem Lúcia Zambon Firmino, pelo valor das sugestões e reparos.

Ao Prof. Dr. Carlos Daghljan, pela atenção e dedicação permanentes.

À bibliotecária Maria do Carmo Junqueira, pela competente revisão bibliográfica.

À secretária Elza de Oliveira Pires, pela atenção dispensada.

Às funcionárias da biblioteca do IBILCE, pelo atendimento sempre cordial e eficiente.

À Coordenação do Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa.

E a todos que colaboraram, direta ou indiretamente, com este trabalho.

Sumário

	Pág.:
1 INTRODUÇÃO	01
2 HISTÓRIA E LITERATURA DO SÉCULO XIX	07
2.1 Realismo - Naturalismo	08
2.2 O Naturalismo	11
2.3 O Naturalismo no Brasil	16
2.4 Adolfo Caminha e o Naturalismo Brasileiro	20
3 AS OBRAS DE ADOLFO CAMINHA	23
3.1 <i>A Normalista</i>	25
3.2 <i>Bom-Crioulo</i>	39
3.3 <i>Tentação</i>	60
4 O NATURALISMO E SUAS PERSONAGENS	78
4.1 A Configuração de Algumas Personagens Naturalistas	79
5 O PAINEL DAS PERSONAGENS CAMINIANAS	92
5.1 Masculino e Feminino	97
5.2 O Masculino e o Feminino em Adolfo Caminha	104
6 CONCLUSÕES E PERSPECTIVAS	113
7 BIBLIOGRAFIA	118
8 ANEXOS	127

Resumo

Para a crítica literária, Adolfo Caminha é um escritor secundário, seu naturalismo é extemporâneo e não apresenta marcas de originalidade. Esta opinião, mais ou menos generalizada, é responsável por um preconceito que tem impedido um maior número de estudos sobre o autor e também a revelação de alguns aspectos originais de suas narrativas. Em nossa dissertação, estudamos um desses aspectos, o das fronteiras entre as personagens masculinas e femininas, estreitamente associado ao tema do homossexualismo. Foram focalizados sob este ponto de vista os três romances do autor — *A Normalista*, *Bom-Crioulo* e *Tentação* — e contrastados com algumas narrativas naturalistas de diferentes literaturas. Verificamos, a partir desse contraste, que suas personagens se mantêm dentro dos parâmetros do Naturalismo, sendo concebidas com autenticidade, tão bem realizadas e desenvolvidas quanto as dos mais importantes escritores do movimento.

Com essa leitura exaustiva da obra romanesca de Adolfo Caminha acreditamos ter apontado certas soluções peculiares na concepção e elaboração de suas personagens como masculinas ou femininas. cremos, também, haver resgatado alguns outros aspectos importantes de seu estilo narrativo, que frequentemente a história e a crítica literária deixam de enfatizar.

Keywords

Palavras-chave

Adolfo Caminha-Romance; Personagem; Naturalismo; *A Normalista*; *Bom-Crioulo*; *Tentação*.

Abstract

For many critics Adolfo Caminha is a minor writer and his naturalism is outdated and doesn't present any original traits. This somewhat generalized opinion is responsible for the prejudice, which has prevented a greater number of studies on the author and also the discovery of some original aspects of his fiction. This thesis tackles one of such aspects, that of the frontiers between male and female characters closely associated with the theme of homosexuality. Three novels by this author — *A Normalista* (The elementary school teacher), *Bom-Crioulo* (The good crioulo), and *Tentação* (Temptation) — were analyzed from this standpoint and contrasted with some naturalist narratives from different literatures. Starting from this contrast it was verified that his characters are kept within the limits of Naturalism and are conceived with authenticity, so well built and developed as those by the most important writers of the movement.

This close reading of Adolfo Caminha's novels was intended to point at certain innovating solutions for the conception and elaboration of his characters as male or female. It was also attempted to rescue some other important aspects of his narrative style, which literary history and criticism do not usually emphasize.

Keywords

Adolfo Caminha-Novel; Character; Naturalism; *A Normalista*; *Bom-Crioulo*; *Tentação*.

1 Introdução

Segundo a opinião quase unânime dos historiadores da literatura, Adolfo Caminha é considerado um escritor secundário, não apenas como naturalista, mas também como romancista no amplo quadro da Literatura Brasileira.

Quanto ao seu naturalismo, afirma-se comumente que, além de ser extemporâneo, não apresenta marcas de originalidade. A propósito de um dos romances do autor, *A Normalista*, Araripe Júnior (*apud* Sabóia Ribeiro, 1964, p.20) disse que "veio tarde para impor suas audácias; o seu livro, que teria um sucesso extraordinário cinco ou seis anos atrás, entrou no quadro da literatura apenas como documento de uma segura aptidão para o gênero." Com relação a *Bom-Crioulo*, outro romance do autor, Antônio Soares Amora (1963, p.4) menciona que, apesar de as personagens serem bem concebidas, falha pela "quase absoluta ausência do estético", sendo dirigido apenas para apresentar um caso de homossexualismo, não obtendo a força de uma denúncia, isto é, "o romance reduziu-se a um enredo, na realidade pobre".

De acordo com estas e outras vozes, Caminha apenas transpôs para seus textos as idéias e os temas já elaborados pelos grandes escritores do movimento, pouco ou quase nada acrescentando de seu.

Um exemplo freqüente é o próprio tema do homossexualismo que não era considerado inédito na literatura naturalista de língua portuguesa, pois o português Abel Botelho já o havia descrito em seu livro *O Barão de Lavos*, cuja primeira edição é de 1888.

Salvo algumas analogias como o tema, a existência de um triângulo amoroso e a semelhança física dos amantes (tanto Aleixo em *Bom-Crioulo* quanto

Eugênio em *O Barão de Lavos*, são jovens, loiros e de olhos claros), a abordagem e o desfecho são diferentes.

Em *O Barão de Lavos*, o homossexualismo do protagonista, Sebastião, é produto de seus antepassados e às vezes ele tem consciência disso. No final, quando descobre a traição de Eugênio, fica desnorteado, mas passivo, e vai definhando até morrer no último capítulo de forma mórbida, fria. Em *Bom-Crioulo*, o homossexualismo é apresentado como produto do meio e do espaço, que propiciam a perversão sexual entre os marinheiros na vida de bordo. Influenciado e pressionado pelo ambiente, Amaro sente atração por Aleixo. Ao contrário de Sebastião, Amaro não tem consciência disso, age mais por instinto, impulso, paixão, tanto que, ao saber da traição de Aleixo (outra analogia) fica desesperado, perde o controle e acaba matando-o.

Na atualidade, Massaud Moisés reconhece o valor tanto de *A Normalista*, quanto de *Bom-Crioulo*. Para este crítico (1985, p.68), "a validade do *Bom-Crioulo*", por exemplo, "reside precisamente no grau de verismo fotográfico e na tese implícita: ultrapassando a moda realista, o romance ainda ostenta vigor e atualidade, bastando transpor para os dias de hoje o conteúdo simbólico das personagens".

Maria Leticia G. Alcoforado (1988, p.88) também reconheceu o valor de Caminha ao mencionar a diferença existente entre o homossexualismo retratado por Abel Botelho e Adolfo Caminha, ambos originais nas respectivas formas. "Enquanto o primeiro descreve a decadência progressiva de um homem, o segundo conta a evolução de uma paixão e seus reflexos no organismo humano. Sebastião é o prisioneiro do sexo que decai até morrer na sarjeta, o homem fraco que não consegue reagir; Amaro é o negro apaixonado que não admite partilhar o objeto de seu amor. Ferido em seu amor próprio, chega ao crime."

Os pareceres da crítica e da história literárias sobre a obra de Caminha permitiram-nos elaborar uma síntese sobre seus principais aspectos, bem como detectar os problemas que a envolvem. Entre os aspectos que a crítica considera positivos, ou



mesmo dotados de certa originalidade estão a concisão do estilo, o vocabulário sóbrio, simples, a ironia leve, a trama simples e bem travada, o discurso límpido e transparente. Quanto ao aspecto de crítica social inerente aos seus romances, costuma-se enfatizar a abordagem irônica e, em certos momentos sarcástica, da falsa moralidade da sociedade brasileira e o retrato incisivo das formas de repressão e autoritarismo peculiares da época.

Dentro do Naturalismo, Adolfo Caminha desenvolveu um estilo próprio. Preocupou-se em não se tornar pomposo ou oratório, fez uso de muito material de linguagem regional, de estilização do coloquial. As suas narrativas decorrem sem sobressaltos, não há o exagerado gosto de repisar cenas cruéis, dolorosas, obscenas, que o entrecho do romance naturalista costumava percorrer. Diz M. Cavalcanti Proença (1971, p.244), a respeito de *Bom-Crioulo*, que "apesar de previstas e inevitáveis no clima do romance, certas cenas chocam o leitor, sem deixar de tocar-lhe a sensibilidade".

Levando em consideração os julgamentos da História Literária e os aspectos observados em nossa própria leitura, pretendemos, nesta dissertação, estudar a obra narrativa de Adolfo Caminha, procurando evidenciar algumas características originais na retratação dos temas e das formas que escolheu para desenvolver e descrever suas personagens e os respectivos comportamentos. Na abordagem desses aspectos, esperamos poder demonstrar a presença significativa de Adolfo Caminha dentro do movimento literário naturalista que predominou no final do século XIX no Brasil, junto a Aluísio Azevedo, Raul Pompéia e outros. O interesse maior, todavia, incidirá sobre a caracterização e o desenvolvimento das personagens a partir de seu enquadramento como masculinas ou femininas e os questionamentos que a esse respeito a obra de Adolfo Caminha parece apresentar.

No romance romântico brasileiro, as características das personagens masculinas e femininas, apesar de toda idealização com que são elaboradas, revelam-se, de modo geral, perfeitamente definidas, como podemos observar em José de Alencar. O



mesmo ocorre no romance realista, por exemplo, de Machado de Assis, e no naturalismo de Aluísio Azevedo, em que as fronteiras entre o masculino e o feminino estão explícitas.

Quando lemos os romances de Adolfo Caminha, observamos que tais fronteiras não são apresentadas com a mesma nitidez. Certos comportamentos, atitudes, anseios e desejos das personagens muitas vezes conflitam com a natureza do universo, masculino ou feminino, em que o autor as insere. Isto pode ser observado nas três obras que serão focalizadas nesta dissertação: *A Normalista* (1893), *Bom-Crioulo* (1895) e *Tentação* (1896).

Entre estas obras, é a segunda que melhor exemplifica a originalidade e o poder criador do autor. Além da sobriedade do estilo e das personagens recriadas na crueza das paixões e nas asperezas do cenário marítimo, o autor retrata o homossexualismo na sua essência, o que, conforme já mencionamos, ao mesmo tempo que causa impacto, sensibiliza o leitor.

No entanto, esses aspectos raramente são observados na obra narrativa de Caminha pelos estudiosos e críticos literários. Na maioria das vezes, a sua obra é vista e retratada como um desabafo, isto é, cada livro desenvolveria, implícita ou explicitamente, uma crítica direcionada. As personagens carregariam, além de certa ironia, uma quota, às vezes pesada, de cinismo e polêmica. Para Sabóia Ribeiro (1957, p.65), Adolfo Caminha fez em *A Normalista* um "ajuste de contas" com a sociedade de sua terra natal. Nessa linha de pensamento, predominante na crítica, *Bom-Crioulo* teria servido para acusar e criticar o castigo da chibata praticado pela Marinha e retratar a crueza da vida de bordo dos marinheiros. Por outro lado, *Tentação* encerraria uma crítica social aos costumes burgueses, focalizados através do dia-a-dia de dois casais de classe média.

Nesta dissertação, não alinharemos com nenhum ponto de vista que busque relação entre a narrativa caminiana e a realidade externa, mas, ao contrário, abordaremos a realidade implícita no universo do discurso de seus três romances.



Interessar-nos-emos, particularmente, pela análise e interpretação de suas personagens, enquanto configuradas como masculinas e femininas, ou situadas na região limítrofe do homossexualismo. Deste modo, tentaremos demonstrar que esta questão diz respeito aos três romances caminianos, embora se revele, de forma mais evidente, em apenas um deles. Questão não menos importante e difícil de se evitar quando se estuda a obra caminiana é a do caráter naturalista de seus romances, sobre o qual, como vimos, a crítica não tem opinião unânime. Sobre esta questão também nos manifestaremos ao longo deste trabalho.

Na perseguição de nosso objetivo principal (análise das personagens), procuraremos, no que diz respeito à metodologia, examinar a elaboração das personagens do autor como masculinas ou femininas, tentando desvendar-lhe os critérios e avaliar os resultados por ele obtidos nas narrativas. Para tanto, procuramos fundamentar-nos em algumas teorias psicológicas, particularmente em Carl Jung, com a finalidade de, estabelecendo um painel de características comportamentais masculinas e femininas, contarmos com parâmetros adequados à análise e interpretação dos perfis, ora masculinos, ora femininos, das personagens caminianas.

A este respeito, foram úteis obras como *Teorias da Personalidade* de Hall e Lindzey, e o livro de título similar de Fadiman e Frager. De Carl Jung utilizamos, entre outras obras, *Tipos psicológicos* e *El yo y el inconsciente*.

É preciso observar, no entanto, que esse embasamento em Psicologia não implica uma abordagem de natureza psicológica das personagens de Caminha. Nossa abordagem se situa nos estritos limites da análise literária e visa descrever, de acordo com o objetivo fixado, as personagens enquanto entidades do universo do discurso narrativo.

Conforme já citamos, o *corpus* de nossa pesquisa é composto, basicamente, de três obras narrativas de Adolfo Caminha: *A Normalista* (1893), *Bom-Crioulo* (1895) e *Tentação* (1896). Infelizmente, a pouca atenção que a crítica e a história



literárias têm dedicado ao autor se reflete no fato de haver poucas e precárias edições de seus três romances. Na tentativa de estabelecer o *corpus*, verificamos, por exemplo, que não existe nenhuma edição crítica. Conseguimos encontrar apenas uma edição príncipe, e mesmo assim reproduzida, a de *Tentação*¹. De *A Normalista*², conseguimos localizar apenas a terceira³. Com relação a *Bom-Crioulo*, Brito Broca (1957, p.231) menciona que a primeira edição⁴ esgotou-se rapidamente e durante quarenta anos o livro esteve fora de circulação. Em 1936, houve uma reedição pela J. Fagundes⁵ que foi "apreendida durante o Estado Novo sob a alegação de que se tratava de um livro comunista". Apesar do absurdo, "o romance só foi liberado por sentença judiciária". Vinte anos depois, houve a terceira edição⁶, feita pela Simões de acordo com a primeira e organizada por Adriano da Gama Kury: este informa (*apud* Brito Broca, 1957, p.232), que a edição da J. Fagundes havia deturpado sensivelmente o texto original⁷. Dispusemos para este trabalho da segunda e da terceira edições.

Circulam atualmente, as edições de *A Normalista*⁸ e *Bom-Crioulo*⁹ da editora Ática, que consultaremos, para cotejo com as demais, sempre que julgarmos necessário.

¹ *Tentação*. Rio de Janeiro: José Olympio, Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979, 112p., reprodução da edição príncipe, Rio de Janeiro: Laemmert, 1896.

² *A normalista: scenas do Ceará*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães, 1893. 297p.

³ *A normalista*. 3.ed. São Paulo: Jornal dos Livros [s.d.] 242p.

⁴ *Bom-crioulo*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães, 1895.

⁵ *Bom-crioulo*. 2.ed. São Paulo: J. Fagundes, 1936. 175p.

⁶ *Bom-crioulo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1956. 192p.

⁷ Essa infidelidade de edição com alterações despropositadas é uma simples amostra dos vários problemas editoriais com que nos deparamos ao enveredarmos pelo caminho da pesquisa literária. Tal fato é comum a quase todos os escritores brasileiros, principalmente àqueles pouco afamados. Todos os dias, surgem edições desleixadas, mutiladas e alteradas de nossos autores, dificultando o trabalho de estudiosos, cada vez mais necessitado de edições críticas, fidedignas.

⁸ *A normalista*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1985. 136p.

⁹ *Bom-crioulo*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991. 80p. O texto integral desta está de acordo com o da 1ª edição.



2 História e literatura do século XIX

Desde o Trovadorismo, a literatura, de um modo geral, retrata uma determinada época com seus costumes, seu povo e sua cultura, evoluindo, ou melhor, alterando-se ao ritmo dos conhecimentos históricos, sócio-políticos, econômicos e culturais. Em virtude disso, temos diferentes estilos literários como o Classicismo, o Barroco, o Romantismo e outros, cada qual com suas peculiaridades, que se sucederam e ainda hoje se sucedem na formação da História Literária.

O Romantismo, caracterizado pela liberdade, pelo subjetivismo e nacionalismo, surgiu em oposição ao racionalismo da arte clássica, em um contexto determinado por duas grandes ocorrências do século XVIII: a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial (1750), sendo, como disse Nélson Werneck Sodré (1965, p. 18) "o meio de expressão próprio da ascensão burguesa".

O escritor romântico era saudosista, criativo, egocêntrico e acima de tudo lírico, sentimental. Para ele, a percepção do real é obra da imaginação, a realidade quase sempre se confunde com a fantasia. A perspectiva sensual e intimista dos românticos gera um discurso pomposo, na maioria das vezes, expressão da subjetividade.

Consolidada a Revolução Francesa, que exportou seu modelo para outros países, a burguesia se fortaleceu enquanto classe social vitoriosa. Se, no período de contestação, ela se sentiu bem no ideário romântico, agora abandonará gradativamente os mitos revolucionários, idealistas, contestadores, em função de sua nova condição de classe dominante. Seus mitos serão a *ciência* e a *razão*, ideais do Estado governante, o Estado burguês, amparado na ordem, na produção industrial, na balança comercial positiva, enfim, na própria gestão da vida coletiva. O Romantismo, portanto, vai perdendo a hegemonia literária da época, aos poucos assumida pelos realistas; estes, naquele momento, retratavam de forma mais adequada, o mundo que emergia da



liquidação dos resíduos feudais e aristocráticos (os quais, afinal, não desapareceriam de todo).

René Wellek (1963, p.221) afirma que o "realismo rompe definitivamente com a exaltação romântica do ego, com a ênfase dada à imaginação, com o método simbólico, com o interesse pelo mito, com o conceito romântico da natureza animada".

Não diríamos que houve um rompimento definitivo, exato, mas sim que as alterações ocorridas no decorrer do século XVIII e XIX originaram um novo senso histórico que desencadeou mudanças ao longo do período, nem tão lentas nem tão definitivas — progressivas. Aos poucos, houve uma conscientização de que o homem é um ser que vive em sociedade e não mais um ser moral em face de Deus.

Os grandes temas do período realista passam a ser a vida, o trabalho, a realidade, o homem. No Romantismo, estes temas eram idealizados, envolvidos em sonho, esperança, acasos, deslumbramentos, dignidade humana. Agora serão vistos em sua realidade amarga e depressiva; o cotidiano e o trágico passarão ao primeiro plano. Os escritores da época, realistas e naturalistas, tornaram-se analíticos, observadores, simpáticos à nova situação da ciência, acreditavam em leis infalíveis que governavam a vida (propaladas pela nova Botânica, Fisiologia, Psicologia...) e davam em seus romances importância ao determinismo das situações históricas, raciais, ambientais, que, na opinião geral, modelavam o homem e a sociedade.

2.1 Realismo - Naturalismo

A segunda metade do século XIX assistiu à expansão da burguesia no mundo. Foi, como lembra Nelson Werneck Sodré (1965, p.13), uma "fase de lutas militares, de conquistas coloniais, de teorização de pretensas superioridades, de intensa luta ideológica justificatória das superioridades proclamadas, de desenvolvimento da



produção e do comércio e, portanto, de invenções, de inovações técnicas, de avanço científico".

E foi em decorrência dessas transformações que surgiram dois grandes movimentos literários em oposição ao subjetivismo romântico — Realismo e Naturalismo.

Segundo Afrânio Coutinho (1969, p.5), tanto o Realismo quanto o Naturalismo participavam do "mesmo espírito de precisão e objetividade científica, de exatidão na descrição, de apelo à minúcia, de culto ao fato, de rigor e economia de linguagem, de amor à forma, e só distingue o Realismo do Naturalismo o aparato cientificista deste último, sua união à biologia e ao determinismo da herança e do ambiente".

De fato, esses dois movimentos compartilham, na sua essência, de ideais comuns como a representação mimética e objetiva da realidade. Os escritores tiram a máscara da sociedade revelando suas contradições internas; o herói fracassa e o mundo é focalizado sob o ponto de vista dos problemas, da pobreza, da hipocrisia. Não há mais a transfiguração imaginativa, subjetiva e idealizada dos românticos. Em seu lugar surge a conquista da configuração do típico e o predomínio da razão e da objetividade que propiciam para a temática o comum, o objeto próximo, bem como a exaltação da impessoalidade que muitas vezes evidencia sentimentos amargos e até um certo fatalismo. Há uma maior coerência na esquematização dos episódios que passam a ser regidos por necessidades objetivas do ambiente ou da estrutura moral das personagens, e que nem sempre terminam com o *happy end* dos românticos, que pode ser trágico, doloroso, negativo.

Em virtude de tantos pontos em comum, há uma grande confusão quanto à diferença entre Realismo e Naturalismo, ora tidos como escolas sucessivas, ora como faces de um mesmo movimento e até mesmo como um movimento único.

Muitas vezes, escolas sucessivas em literatura dão a falsa idéia de superioridade de uma sobre a outra, o que não é o caso. Julgamos tratar-se de escolas quase sucessivas a nível temporal, isto é, cada qual predominando em épocas diferentes: o Realismo nas três primeiras e o Naturalismo nas duas últimas décadas da segunda metade do século XIX. Porém, o fato de estarem interligadas historicamente e de apresentarem alguns objetivos e características comuns impossibilita uma distinção precisa e uma demarcação temporal exata. Podíamos compará-las a dois troncos de uma árvore que usufruem da mesma raiz, mantendo cada qual o seu aspecto, a sua formosura. Mas a imagem mais apropriada a transmitir-nos essa relação é aquela lembrada por Lilian R. Furst (1971, p.18), "a de gêmeos siameses, os quais têm membros separados, compartilhando, no entanto certos órgãos".

Se recordarmos a citação de Afrânio Coutinho (1969, p.5), o que distingue o Realismo do Naturalismo é o "aparato cientificista" do último. De fato, embora se apoiasse nas ciências do século XIX, o Realismo não se aprofundava tanto em relação à patologia, ao determinismo da herança e do ambiente.

Normalmente, ouvimos a definição de Naturalismo como sendo o Realismo levado à máxima conseqüência ou o exagero das teorias realistas. De certo modo, esse conceito é primário e até um pouco sensacionalista. Talvez a repercussão do movimento, que provocou tantos impactos na sociedade da época, fosse menor se o definíssemos como de fato o é, um Realismo fortalecido por uma teoria peculiar, de cunho científico.

Por isso, concordamos com a visão de Nélson Werneck Sodré (1965, p.29-30) ao dizer que "enquanto o naturalismo implica uma posi  o combativa, de análise dos problemas que a decadência social evidenciava, fazendo da obra de arte uma verdadeira tese de inten  o científica, o realismo apenas 'fotografa' com certa isen  o a realidade circundante, sem ir mais longe na pesquisa, sem trazer a ciência, dissertivamente (sic) para o plano da obra".   como se o romance realista encarasse a podridão social usando luvas de pelica, cheio de rodeios e indiretas, enquanto os naturalistas usavam luvas de



borracha e não hesitavam em analisá-la em todos os seus pormenores com rigorismo técnico.

Enquanto literatura de análise, de crítica e de renúncia às efusões pessoais dos românticos, o Realismo e o Naturalismo apresentam estruturas semelhantes no tocante à observação e reprodução, o mais fiel possível, da realidade. O fato de os naturalistas irem além da apresentação do real, analisando o assunto nos seus detalhes, revelando minúcias e verdades torpes sob o ponto de vista da ciência, do ambiente e da hereditariedade é que os diferencia dos realistas.

Assim, podemos concluir que, apesar de não haver uma rigorosa cronologia a respeitar, em virtude de as obras realistas e naturalistas surgirem concomitantemente, tanto o Realismo, quanto o Naturalismo apresentam estilos próprios com características singulares, embora convizinhos.

2.2 O Naturalismo

Segundo Lilian R. Furst (1971, p.11), "na sua origem, 'Naturalismo' foi utilizado na Filosofia antiga para denotar o Materialismo, o Epicurismo ou qualquer forma de secularismo. Durante muito tempo foi este o sentido primário da palavra". No século XVIII, o pensador Holbach definia o Naturalismo como um sistema filosófico em que o homem e a natureza eram determinados da mesma forma. Em quase todas as acepções antigas, o naturalista era considerado um homem cujo interesse maior incidia nas substâncias materiais, nas manifestações naturais e nas leis físicas.

Além do sentido filosófico e científico, o termo também foi empregado no campo artístico para designar pintores que, ao invés de reproduzirem temas históricos-mitológicos em suas telas, buscavam a reprodução exata da Natureza. Neste sentido de



reprodução fiel, de expressão da vida, o termo *naturalista* se aproxima muito da concepção literária de Naturalismo.

Ainda segundo Lilian R. Furst (1971, p.14), "foi das Belas-Artes que o termo se introduziu finalmente na crítica literária, quase certamente por Zola, no prefácio à segunda edição de *Thérèse Raquin* (1867)." Afrânio Coutinho (1969, p.8) concorda parcialmente com esta opinião ao dizer que "o termo entrou na crítica literária por volta de 1850, na França, mas somente nos arredores de 1880 é que assumiu posição definitiva, quando Émile Zola e seu grupo o adotaram, nas *Soirées de Médan*, daí, por sua influência, irradiando-se para o mundo".

O Naturalismo, portanto, começou a despontar no meio literário no final do século XIX, período de inúmeras transformações na Europa e na América, que propiciaram uma reavaliação do homem como ser físico e como ser moral.

A partir da segunda metade desse século, os efeitos da Revolução Industrial já eram manifestos. O homem presenciou inovações vultosas como o crescimento econômico e das cidades, a instalação de fábricas, o surgimento de novas fontes de energia (gás, eletricidade) e de novos meios de comunicação (o telégrafo). Se, por um lado, o progresso trouxe prosperidade, expansão da burguesia, por outro também desenvolveu o seu contrário, a miséria, a revolta social, a exploração do proletariado e as diferenças trabalhistas.

Todos esses fatores que serviram de pano de fundo para o Naturalismo acabaram configurando o conteúdo, o método, as tendências sociais, científicas, filosóficas e temáticas do movimento, que, de certa forma, alteraram a escala de valores do homem da época, cada vez mais voltado para as coisas concretas, os bens materiais. "Os naturalistas acreditavam que a verdade a que aspiravam só poderia ser obtida a partir duma observação cuidadosa da realidade e duma notação minuciosa dos fatos." (Furst, 1971, p.25). Nisto, seguiam os métodos de análise característicos das teorias científicas



que movimentavam o final do século XIX: o Biologismo de Darwin, o Positivismo de Comte, o Evolucionismo de Spencer e o Determinismo de Taine.

Assim, bem definiu Lilian R. Furst (1971, p.31), "para os Naturalistas o Homem é um animal cujo destino é determinado pela hereditariedade, pelo efeito do seu ambiente e pelas pressões do momento", salvo um certo extremismo ao dizer que "essa concepção, terrivelmente deprimente, rouba ao homem toda a livre vontade, toda a responsabilidade pelos seus atos, que são apenas o resultado inescapável de força e condições físicas que estão totalmente para além do seu controle".

De um modo geral, os escritores naturalistas buscavam a reprodução objetiva e exata da realidade observada e a impessoalidade. O homem naturalista era, basicamente, um produto do meio ambiente e da sexualidade, agia por instinto, em função das leis naturais. Porém, muitos escritores naturalistas não conseguiram se limitar apenas ao que a visão alcançava e elaborar cópias servis da realidade focalizada. Havia, quase sempre, um mundo oculto à visão, no qual a verdade exposta não era neutra, mas revelava traços pessoais do escritor, que não a descaracterizava enquanto representação literária do movimento.

Apesar de fatores comuns fundamentais, o Naturalismo assumiu roupagens diferentes nos vários países em que se desenvolveu, por dois motivos: em primeiro lugar, por ser uma resposta ao condicionalismo e às tradições de cada país; e, em segundo, porque não apresentava uma demarcação cronológica rígida. Ao acompanhar o desenvolvimento econômico, social e científico do país, alcançou o auge em diferentes épocas. Como exemplo, podemos citar seu apogeu na França na década de setenta e oitenta, que não coincide com o ocorrido na Alemanha e na Itália na década de noventa.

Influenciados pelo estilo e pela linguagem de realistas como Balzac, Stendhal, Flaubert, Mérimée, verdadeiros precursores da renovação da literatura de ficção, os naturalistas franceses começaram a configurar as diretrizes da nova escola,



freqüentemente fundamentadas em aspectos comuns ao Realismo, como a descrição minuciosa, a representação de particularidades físicas e morais das personagens. Entre estes aspectos, há um cuja ênfase evidenciou o surgimento da nova escola: a hereditariedade e o ambiente como fatores de condicionamento do indivíduo.

Entre os naturalistas franceses podemos destacar os irmãos Goncourt (Edmond e Jules), que focalizavam, minuciosamente, as neuroses e os estados da alma humana; Guy de Maupassant, que observava e reproduzia fielmente a realidade tanto de mundanos, quanto de burgueses; Alphonse Daudet e outros.

Da mesma forma que coincidem as informações sobre a origem do Naturalismo como sendo a França, há certa unanimidade quanto a Émile Zola como seu precursor. Principal representante do Naturalismo, Zola foi um importante teórico da escola, buscando, através da descrição objetiva da realidade, demonstrar a influência do ambiente e da hereditariedade na conduta moral do homem. Segundo Manuel Bandeira (1960, p.154), a grande virtude desse escritor francês foi "dar vida às grandes coletividades humanas, a emoção que sabia comunicar ao leitor na pintura das misérias do povo."

Além da França, há outros países e respectivos escritores que merecem ser lembrados.

Como o Realismo foi muito bem aceito na Inglaterra, mantendo-se fiel à sua tradição, não houve a necessidade de acentuar algumas de suas características, culminando com o Naturalismo conforme ocorreu na França. Por isso é que não se desenvolveu, na sua acepção plena, o movimento naturalista neste país. Lilian R. Furst (1971, p.49) informa que houve "apenas algumas obras dispersas, escritas sobretudo na década de noventa por Gissing, George Moore, Morrison, Whiteing".

Na Alemanha, podemos destacar Bölsche, Arno Holz, Bleibtreu, Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann e outros que desenvolveram um Naturalismo mais complexo em virtude da própria ascensão do país depois da sua unificação em 1871. As

alterações políticas, o desenvolvimento da indústria e do comércio foram muito rápidos e por isso o final da década de oitenta e a década de noventa foram marcados por uma intensa atividade no campo literário. Em geral, o Naturalismo alemão é muito sobrecarregado de teorias, e sofreu influências diferentes, como Ibsen, Tolstoy, Dostoiewski, freqüentemente citados pelos naturalistas alemães. Uma das figuras mais importantes do movimento na Alemanha foi Arno Holz que acreditava que a arte tinha uma tendência para voltar a ser a natureza, insistindo bem menos no paralelo com as ciências, como faziam os franceses.

Nos Estados Unidos, o Naturalismo esteve muito ligado às alterações sociais e econômicas. Praticamente surgiu a partir dessas alterações. Tal como na Europa, a industrialização acarretou grandes mudanças como progressos, disputas de classes trabalhadoras, greves, transações capitalistas ilícitas que obtiveram destaque na literatura da época. Houve também a influência de Darwin, Comte, Spencer, Zola, mas esta não foi tão marcante e profunda quanto a da própria realidade em que viviam, caracterizada pela riqueza dos privilegiados e exploração dos trabalhadores.

É por isso que Lilian R. Furst (1971, p.54-5) diz que o "Naturalismo nos Estados Unidos não foi primariamente um conceito literário, mas antes uma visão do homem na sociedade e um estilo de escrever de acordo com a sua época e é esta a razão por que ele aparece em tantos e tão diversos escritores ao longo dum período tão extenso", desde a década de oitenta até o começo do século XX. Entre seus escritores, podemos destacar Stephen Crane, Frank Norris, Theodore Dreiser, Jack London, Sinclair Lewis, James T. Farrel e outros.

Em Portugal, Camilo Castelo Branco, mostra em *Amor de Perdição* uma transição do Romantismo à tendência realista, que foi muito bem desenvolvida por um dos melhores romancistas portugueses, Eça de Queirós. Mas não foi assim que se iniciou o Naturalismo português. Em meados do século XIX, os progressos da ciência e da indústria, que se davam em países adiantados como Inglaterra, França e Alemanha, não deixaram de causar inquietação no ambiente português, principalmente entre os



intelectuais, preocupados com problemas de natureza política e social. Entre estes intelectuais havia uma polêmica que envolvia os conservadores, representados por Antônio F. de Castilho, e os liberais, que buscavam a renovação e desenvolvimento literário espelhados nas grandes mudanças que vinham ocorrendo no século XIX, liderados por Antero de Quental. Essas divergências, que culminaram com a chamada Questão Coimbrã, desenvolveram uma nova perspectiva literária, a do Realismo.

Como em outros lugares, o movimento realista em Portugal caracterizou-se pela defesa da verdade na vida e na arte. Liderado por Antero de Quental e representado também por escritores como Eça de Queirós, Cesário Verde, Guerra Junqueiro e outros, o movimento foi influenciado por Zola, Flaubert e pelas tendências de análise da conduta humana. O Naturalismo foi também aqui um desdobramento necessário, embora nem todos os críticos e historiadores lusos admitam a distinção, considerando o movimento do final do século XIX como Realismo-Naturalismo.

No entanto, apesar das proximidades com o modelo francês, o movimento português teve tendências próprias, pois, fora do plano da polêmica, não se caracterizava por uma doutrina homogênea e sistemática. Cada um foi realista-naturalista à sua maneira: Guerra Junqueiro porque escreveu versos de furor contra o clericalismo e a hipocrisia; Eça de Queirós, porque representava, com certa ironia, a sociedade portuguesa contemporânea, atacando tradições políticas e religiosas.

Na Rússia, floresceu o Naturalismo na segunda metade do século XIX, em que escritores como Nicolas Gogol, Iván Turgueniev, Dostoiewski, Tolstoy manifestaram sua ânsia de reformas sociais.

O Brasil também revelou alguns representantes naturalistas como Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Júlio Ribeiro e Adolfo Caminha.

2.3 O Naturalismo no Brasil



Na década de setenta, o Brasil encontrava-se em plena efervescência renovadora. Houve acontecimentos que assinalavam mudanças significativas que alteraram a vida nacional, afetando a quase todos os brasileiros. Entre estes acontecimentos, temos alguns de grande repercussão como a fundação do Clube Republicano e o lançamento do Manifesto Republicano (1870), a Lei do Ventre Livre (1871), a Questão Religiosa (1874), a Abolição e a Questão Militar (1888), a Proclamação da República (1889), a primeira Constituição Republicana (1891) e outros de menor repercussão como a inauguração do serviço de bondes elétricos no Rio de Janeiro (1892), a fundação da Academia Brasileira de Letras (1896), a inauguração do Instituto Butantã (1899), etc.

Tais fatos, além de mudar o modo de viver da população, que assistia a um processo de urbanização e de desenvolvimento, ao avanço da burguesia e a ampliação dos meios de comunicação, propiciaram uma revisão de valores e postulados que caracterizaram uma nova fase no pensamento brasileiro, agora influenciado pelo Positivismo de Comte, pelo Evolucionismo de Spencer, pelo Determinismo de Taine e pelo Biologismo de Darwin.

Foi nessa fase que o Naturalismo apareceu, fortalecendo-se nas duas últimas décadas do século XIX. Afrânio Coutinho (1969, p.64) e muitos historiadores são unânimes em afirmar que "é com Aluísio Azevedo, nas páginas de *O Mulato*, em 1881, que verdadeiramente se inicia, como movimento e afirmação literária, o Naturalismo brasileiro".

Como em quase todos os países, a nova escola chegou ao Brasil numa fase de mudanças, ou melhor, em resposta a tais mudanças. O homem culto de então começou a questionar e retratar as causas e conseqüências de temas marcantes da época como o da Abolição e o da República. Aqui, também o Naturalismo foi decorrência de todo um processo de transformação advindo do Romantismo e do Realismo.



O complexo ideo-afetivo romântico com seus "mitos idealizantes: a natureza-mãe, a natureza-refúgio, o amor-fatalidade, a mulher-diva, o herói-prometeu, sem falar na aura que cingia alguns ídolos como a 'Nação', a 'Pátria', a 'Tradição', etc, (...) vai cedendo a um processo de crítica na literatura dita 'realista'. Há um esforço, por parte do escritor anti-romântico de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas." (Bosi, 1978, p.186).

O Naturalismo brasileiro teve duas fontes de influência paralelas: uma foi a original, a francesa, com todos os seus pressupostos, difundida, primeiramente por Zola; a outra foi a portuguesa, representada por Eça de Queirós, com sua veia irônica.

No tocante à temática, certos assuntos despertavam um maior interesse por parte dos naturalistas, entre os quais podemos citar a luta contra a Igreja, a questão sexual, a reação ao preconceito de cor e às diferenças sociais.

O resultado da fusão de todos estes aspectos foi a projeção de alguns escritores e seus respectivos trabalhos no amplo quadro da Literatura Brasileira como representantes da escola naturalista em nosso país, os quais souberam servir-se da observação meticulosa para fixar alguns instantes brasileiros e não apenas para registrar traços violentos e crus da realidade. Exemplificando, temos Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Júlio Ribeiro, Rodolfo Teófilo, Raul Pompéia, Adolfo Caminha e, algumas vezes, Machado de Assis.

Conforme já mencionamos, *O Mulato* (1881) de Aluísio Azevedo é tido como marco inicial da nova escola entre nós. No entanto, segundo Nelson Werneck Sodré (1965, p.176) "carece de caracterização naturalista, sendo um híbrido de romantismo e naturalismo". Mais tarde, com *Casa de Pensão* (1884), o escritor consolida-se como naturalista, quer pela forma, quer pelo conteúdo da obra. Depois veio *O Homem* (1887), do mesmo autor, seguido de *A Carne* (1888) de Júlio Ribeiro e *O Missionário* (1888) de Inglês de Sousa.



Em 1890, o Naturalismo brasileiro atingiu o apogeu com o lançamento de *O Cortiço* de A. Azevedo. Nesse mesmo ano aparece o romance *A Fome* de Rodolfo Teófilo, que passou despercebido, sem grande repercussão. Primeiro com *A Normalista* (1892) e depois com *Bom-Crioulo* (1895), Adolfo Caminha consolidou sua participação no movimento, sendo muitas vezes considerado um dos últimos naturalistas, mas não o menos audacioso. Por isso, o período entre 1890 e 1895 ilustra a fase mais alta do Naturalismo entre nós.

Em geral, o Naturalismo encontrou no romance o seu principal meio de expressão. Através da narrativa, o escritor comunicava-nos experiências, isto é, não apresentava fórmulas para solucionar problemas, muito menos modelos para serem seguidos. A sua proposta era diferente, era de conscientização, apresentava o homem tentando resolver os problemas, ou convivendo com as mais diversas situações quase sempre ignoradas ou sublimadas.

Como disse Adolfo Casais Monteiro (1964, p.52), o romancista é uma espécie de filósofo do homem comum, "faz-nos repetir, pela imaginação, formas de vida, as mais diversas da nossa; faz-nos estar presentes no mundo — e torna o mundo presente dentro da cada um de nós".

Por retratar e enfatizar sem rodeios situações torpes e a realidade, o romance naturalista é constantemente criticado sob o argumento de que sua visão limitada do homem leva à distorção e à repetição, de que é inferior na forma e, por vezes, trivial e melodramático.

As obras enumeradas acima, entretanto, superam tais características, fato reconhecido pela própria crítica literária. Diz Lilian R. Furst (1971, p.75-6) que "muitos dos romances naturalistas constituem uma leitura agradável e absorvente; oferecem-nos uma penetração invulgar em ambientes diversos e sua narrativa direta e objetiva faz menos exigências intelectuais ao leitor do que uma técnica mais complexa o faria." Prova



disso é o fato de algumas obras como *O Cortiço* e *Bom-Crioulo*, por exemplo, apresentarem temas que ainda merecem a atenção da crítica.

E este foi o panorama do Naturalismo brasileiro, quase sempre vinculado às obras de Aluísio Azevedo, aclamado pela crítica como a principal figura do movimento. Outras figuras, no entanto, como Júlio Ribeiro, Inglês de Sousa e Adolfo Caminha, também criaram obras autênticas, que merecem estudo aprofundado.

2.4 Adolfo Caminha e o Naturalismo Brasileiro

As duas últimas décadas do século XIX foram marcadas por fatos cuja importância é indiscutível nos domínios da criação artística. O desenvolvimento sócio-político-econômico, além de originar concentrações urbanas, encurtar distâncias e ampliar contatos, inclusive com o exterior, criou condições para um maior desenvolvimento das letras, junto ao da imprensa, a qual passa da fase artesanal para a industrial, com jornais estáveis e em maior escala de produção. Houve a supremacia da prosa sobre a poesia e a generalização do romance como gênero preferido pelos autores e pelo público.

O desenvolvimento das letras desencadeou um amplo movimento renovador da cultura brasileira, que contava com a participação de vários literatos da época, cujos centros se localizavam em São Luís (onde A. Azevedo inaugurou o Naturalismo brasileiro com *O Mulato*), Fortaleza, Recife e Salvador.

Em Fortaleza surgiu a "Academia Francesa" (1872) que exprimia a inquietação literária da elite intelectual cearense frente ao Império, às diferenças sociais, à escravidão.

Outro movimento cearense foi a "Padaria Espiritual" (1892) cujos membros ("padeiros") discutiam as idéias, a sociedade e a política da época em suas



reuniões ("fornadas") e depois divulgavam-nas através de seu jornal (o "pão"). Entre esses "padeiros" encontramos Adolfo Caminha, cujo pseudônimo era Félix Guanabario. Este, além de participar das atividades panfletárias que divulgavam as novas idéias vindas da Europa, surpreendeu o meio provinciano da terra natal, pessoal e literariamente.

Nascido em Aracati, Ceará, a 29 de maio de 1867, Adolfo Ferreira Caminha perdeu a mãe muito cedo, vindo residir no Rio de Janeiro com um tio materno, onde cursou a Escola Naval até 1885 saindo como guarda-marinha. Baseado nas viagens feitas como guarda-marinha, escreveu mais tarde um de seus livros: *No País dos Ianques* (1894).

Em 1888, retornou ao Ceará, servindo à Escola de Aprendizes Marinheiros. Nessa época, como vimos, participava ativamente da vida intelectual local, sendo posteriormente membro fundador do Centro Republicano Cearense, muito benquisto pela sociedade. As demonstrações de afeto e cordialidade da população para com Adolfo Caminha foram mantidas até este se envolver em um grande escândalo: apaixonou-se por Isabel da Silva Jatahy de Barros, esposa de Fausto Augusto de Paula Barros, oficial do Exército, a qual abandonou tudo para viver com ele. Dessa união nasceram duas filhas: Aglaís e Belkiss. Uma vez descoberto e assumido publicamente, o romance provocou grande polêmica e pressões, culminando a punição e o pedido de demissão de Caminha da Marinha, e seu afastamento da então sociedade do Ceará, cujas famílias puritanas exigiam que o *profanador dos bons costumes* fosse transferido de sua província. Através da influência de Rui Barbosa, Caminha foi nomeado, em 1890, amanuense do Tesouro em Fortaleza. Apesar desse afastamento forçado da vida social, continuou participando das atividades literárias, como a "Padaria Espiritual", até ser transferido para o Rio de Janeiro em 1892, onde dedicou-se à mulher, às filhas, ao jornalismo, à crítica literária e à literatura, até a ocasião de sua morte em 1º de janeiro de 1897, atacado de tuberculose.



As críticas literárias de Adolfo Caminha resultaram num outro livro de sua autoria, *Cartas Literárias*, publicado em 1895.

Literariamente, Caminha surpreendeu com a publicação de seus três romances: *A Normalista* (1893), *Bom-Crioulo* (1895) e *Tentação* (1896) que revelaram seu caráter naturalista, bem como as influências sofridas de Zola e Eça de Queirós. No entanto, são poucos os críticos que reconheceram o seu valor (Araripe Junior, Antônio Cândido, etc.). A maioria ignorava-o, como Sílvio Romero, que mal mencionou o nome de Caminha em seus trabalhos, ou mesmo José Veríssimo, que nem tomou conhecimento de sua existência.

Em *A Normalista* "não só as normas da nova escola eram seguidas sem esquematismo como existia uma narrativa fluente, desembaraçada, simples até, com uma aguda visão das coisas e um dom de observação que, ainda quando exagerado na caricatura intencional, mantém a verossimilhança." (Sodré, 1965, p.192).

Menos conhecido que *A Normalista*, *Bom-Crioulo* representou a escola naturalista tão bem quanto *O Cortiço*, ao tratar com maestria um assunto delicado e difícil — o homossexualismo. Junto ao tema central, destacou uma série de idéias interessantes, entre elas o castigo corporal da Marinha, o "castigo da chibata".

Embora considerado de nível inferior, *Tentação* não contém cenas escabrosas ao gosto da escola e até encerra uma tese romântica, a da primazia da vida rural sobre a urbana, mas apresenta "inequívocos traços naturalistas de conteúdo, da pressão do meio sobre as criaturas" (Sodré, 1965, p.193).

Apesar das opiniões contrárias, não se pode negar a participação e a importância de Adolfo Caminha no Naturalismo brasileiro.



3 As obras de Adolfo Caminha

A obra narrativa de Adolfo Caminha, que pretendemos analisar em nossa dissertação, são três romances: *A Normalista* (1893), *Bom-Crioulo* (1895) e *Tentação* (1896). Estes, por um aspecto ou outro, revelam o caráter naturalista do autor, que merece ser ressaltado dentro do Naturalismo brasileiro.

O Naturalismo de Adolfo Caminha, embora não explore todos os aspectos exclusivos da escola, se revela através da análise, da observação, do vocabulário e da trama, que, explora o caráter universal da condição humana.

O autor também revela cuidados com a descrição do espaço, do meio onde as ações se desenvolvem, onde se movem as personagens. Como bom naturalista, sabe que a interação personagem-ambiente, bem como a descrição de interiores "cooperam para explicar o condicionamento em que vivem as personagens e, portanto, o seu procedimento." (Massaud Moisés, 1979, p.159).

Segundo Edwin Muir (1928, p. XII - XIII), há várias formas de romance: de ação, de personagem, dramático, epocal e a crônica. No romance de ação, o enredo é que prevalece e condiciona a ação das personagens, as quais não têm vida própria. Em contrapartida, o romance de personagens enfatiza mais suas protagonistas, a ação lhes é servil. Um tipo intermediário é o romance dramático, cuja essência é a correspondência entre ação e personagem, as quais são inseparáveis. Neste tipo de romance "as qualidades conhecidas dos personagens determinam a ação, e a ação, por sua vez, modifica de maneira progressiva os personagens e assim tudo é impelido para diante em direção a um fim." (p.21-22), que pode ser de equilíbrio (um casamento conveniente), ou de catástrofe (morte). O romance epocal caracteriza-se pela investigação, retratação e recriação de cenas e costumes do passado. Por último, temos a crônica que é "uma concatenação solta

de episódios limitados dentro de uma rígida progressão externa, que é tempo ao ser avaliada pela mente humana." (p.61).

Assim, se quiséssemos classificar as três obras mencionadas, de acordo com os critérios de Edwin Muir, poderíamos dizer que são romances dramáticos; ressalte-se, também, o caráter epocal de *Tentação*.

Já moça, Maria do Carmo, frequentava a Escola Normal junto com Lúcia, sua vizinha e amiga íntima. Filha de João da Mata, Lúcia gosta de guardar livros. Longe da casa, com o qual se sente ao mesmo tempo desconfortável e seguro (inclusive sexual), vive a jovem a vida escolar de Maria do Carmo, que, por sua vez, é apaixonada por Zuzu, um rapaz de quarenta e três anos, filho do rico coronel Souza Nunes. Com o tempo, esse amor passa a ser contraponto e a possibilidade desse namoro desperta os ciúmes e a ira de João da Mata, que, percebendo a transformação da filha em moça e bonita, força-lhe algumas coisas, afagos, os quais são atendidos, ou melhor, suportados, porque Maria do Carmo, em situação de completa dependência, sente-se intimamente na obrigação de submeter-se. Esse relacionamento suspeito, cada vez mais evidente, provoca o rompimento do amoroso com sua mulher. Por outro lado, Maria do Carmo vai ficando cada vez mais deprimida ao perceber o desinteresse de Zuzu. Nesta noite, aproveitando-se da ausência da mãe e de certas condições fisiológicas propícias a seus interesses, João da Mata se envolve com carícias inesperadas

¹⁰ De acordo com a crítica literária, o romance é um gênero literário que se caracteriza por ser uma obra de ficção que narra a história de uma pessoa ou grupo de pessoas, geralmente em um contexto social e histórico.

3.1 *A Normalista* (1893)¹⁰

A Normalista é a história de Maria do Carmo, uma jovem e bela cearense, deixada aos cuidados de seu padrinho, o amanuense João da Mata, e sua mulher, D. Terezinha, em Fortaleza, pelo próprio pai, retirante da terrível seca de 77, durante a qual perdeu tudo, inclusive a mulher. Desiludido, seu pai ganha a Amazônia em busca de melhores condições econômicas, mas morre por lá, deixando Maria do Carmo, ainda criança, órfã, na casa do padrinho, ao qual é servil e submissa por gratidão. João da Mata, por outro lado, vive com a Teté e é conhecido por antigas façanhas, brigas e pela bebida. Seu fraco é a afilhada; trata-a com carinho lânguido de amante apaixonado, sempre prestativo.

Já moça, Maria do Carmo, frequenta a Escola Normal junto com Lídia, sua vizinha e amiga íntima. Filha da viúva Campelo, Lídia gosta do guarda-livros Loureiro, com o qual se casa no decorrer da narrativa. Como tem experiências (inclusive sexuais), ensina e instrui a vida sentimental de Maria do Carmo, que, por sua vez, é apaixonada por Zuza, um rapazola quintanista de Direito em Recife, filho do rico coronel Souza Nunes. Com o tempo, esse amor passa a ser correspondido, e a possibilidade desse namoro desperta os ciúmes e a ira de João da Mata, que, percebendo a transformação da afilhada, moça e bonita, força-lhe algumas carícias, afagos, os quais são atendidos, ou melhor, suportados, porque Maria do Carmo, em situação de completa dependência, sente-se intimamente na obrigação de submeter-se. Esse relacionamento suspeito, cada vez mais evidente, provoca o rompimento do amanuense com sua mulher. Por outro lado, Maria do Carmo vai ficando cada vez mais deprimida ao perceber o desinteresse de Zuza. Numa noite, aproveitando-se da desilusão da moça e de certas condições fisiológicas propícias a seus interesses, João da Mata a envolve com carícias inesperadas

¹⁰ Durante a análise mencionaremos, sempre que necessário, a seguinte edição: *A normalista*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1985. 136p.

e maliciosas, deflorando-a. A partir daí só tristezas: vergonha, sentimento de culpa, os primeiros sinais de gravidez e a partida inesperada e inexplicada de Zuza para Recife.

Acentuados os sinais de gravidez, João da Mata tenta ocultá-los, levando a afilhada para um recanto escondido de Fortaleza, sob o pretexto de que precisa de descanso. Na Aldeiota, Maria do Carmo fica aos cuidados de Mestre Cosme e sua mulher até a hora do parto, quando acontece o inesperado — morre-lhe o filho ao nascer. A história termina com a volta de Maria do Carmo à cidade e à Escola Normal para concluir o curso interrompido. Ela fica noiva do alferes Coutinho, e tem a sua frente "um futuro largo, imensamente luminoso" (p.136).

A narrativa, apesar de uma trama simples, é bem urdida, ágil, não se deixando dominar demasiadamente pelo ranço do estilo naturalista. Conforme disse Frota Pessoa (1902, p.229), sua obra moldou-se "num estilo característico e simples, sem torneios escusados de retórica e sem preocupações de rebuscamento", as páginas do romance são escritas com argúcia e naturalidade, numa linguagem enxuta, eficaz e descontraída de um hábil contador de histórias. Eliminando algumas expressões, o discurso é quase atual e poderia ter sido escrito recentemente, conforme podemos verificar na seguinte passagem:

Quando o amanuense entrou a esbravejar contra o Zuza, esmurrando a mesa, batendo portas, colérico, medonho, Maria ficou lívida! Tá, tá, tá, tá, ia tudo águas abaixo, o seu crime ia ser descoberto, não havia fugir. Estava irremediavelmente perdida! Enfiou pelo corredor com as mãos na cabeça, aflicta. Decididamente o padrinho ia expulsá-la de casa... seu primeiro ímpeto foi voltar, atirar-se aos pés de João da Mata e pedir-lhe, suplicar-lhe por amor de Deus, por quem era, que a perdoasse, que fora uma fraqueza, uma criancice... (p.27)

Perceberemos melhor a fluidez do estilo caminiano se o compararmos ao de *À Carne* de Júlio Ribeiro, cujo texto narrativo é referto de exposições



pseudocientíficas para justificar a conduta das personagens, como por exemplo na seguinte passagem (*A Carne*, p.159):

Por que não ter despedaçado o crânio com uma bala?

A paralisia invadiu os últimos redutos do organismo, o coração, os pulmões, sistole e diástole cessaram, a hematose deixou de se fazer. Um como véu abafou, escureceu a inteligência de Barbosa, e ele caiu de vez no sono profundo de que ninguém acorda.

Fábio Lucas (1989, p.50) elucida muito bem essa situação ao dizer que em *A Carne* "dá-se o peso do artifício cultural sobre o texto narrativo, através de minuciosos comentários endossados pela ciência. Verifica-se uma pressão extranarrativa, uma informação transbordante, que paralisa o movimento dramático e as articulações dinâmicas da intriga", tornando o texto, muitas vezes, enfadonho, como podemos observar no trecho a seguir (*A Carne*, p.117):

O amor é filho da necessidade tirânica, fatal, que tem todo o organismo de se reproduzir, de pagar a *divida do antepassado*, segundo a fórmula bramática. A palavra *amor* é um eufemismo para abrandar um pouco a verdade ferina da palavra *cio*. Fisiologicamente, verdadeiramente, *amor* e *cio* vêm a ser uma coisa só. O início primordial do amor está, como dizem os biológicos, na afinidade eletiva de duas células diferentes, ou melhor, de duas células diferentemente eletrizadas.

A virtude maior de Caminha, nesse sentido, é o despojamento do vocabulário, que não cedeu ao cientificismo da época, isto é, moderou esse cientificismo adequadamente, apresentando ao leitor uma história bem contada, com vivacidade e muita ironia:

Ultimamente almoçava e jantava em casa da viúva. Era mais econômico do que pagar hotel, dizia D. Amanda: bastava que ele contribuísse com trinta mil réis mensais e tudo se arranjava ali mesmo em família; de modo que o Loureiro pouco a pouco foi-se fazendo, por assim dizer, dono da casa, chefe da família. Por fim todas as despesas corriam por sua conta e risco. (p.62)



Neste romance, o narrador não tem a imparcialidade esperada de um escritor naturalista que narra em terceira pessoa para manter-se distante dos fatos narrados, como uma espécie de testemunha muda. Trata-se de um narrador onisciente, de fato, que lê os pensamentos e decifra os sentimentos mais íntimos das personagens:

E desde esse dia aumentara as suspeitas de D. Terezinha, que observava agora os menores movimentos da afilhada, insistentemente, examinando-lhe a roupa usada, medindo-lhe o volume da barriga, perseguindo-a com os olhos.

— Isto, isto ainda acaba mal! pensava ela. (p.117)

Com efeito, Maria apenas com quatro meses de grávida, tinha perdido muito da antiga expressão insinuante e viva de sua fisionomia. (...) olhava a vida com indiferença, única, estiolando ali assim entre as paredes d'aquela casa sem ar e sem luz, esperando resignadamente o seu fim. Queria ver até quando duraria aquele estado de cousas, até onde a queriam levar! (p.117)

Este narrador não assume o papel de personagem, muito menos se reduz a uma voz que narra. É uma espécie de espectador que se envolve com a história, que assiste a tudo e que se emociona, se alegra, se entristece, que ao mesmo tempo ironiza e debocha dos acontecimentos, dos valores e das personagens:

(...) mas, ao contrário, ele, o infame do padrinho, é que fora alta noite ao seu quarto, provocar-lhe, impor-lhe, para bem dizer, uma coisa d'aquelas, e ela, coitada, tão inexperiente, tão tola que nem ao menos tivera coragem para dar um escândalo (...). (p.110)

Defronte, em casa da viúva Campelo, estava formada a panelinha do costume — o Loureiro, a viúva e a afilhada. (p.47)

Dez horas! Carvalho & Cia consultou o relógio. Havia uma pequena diferença de dez minutos. Safa! o tempo voava! (p.88)



Em virtude da adjetivação constante e de belíssimas descrições da natureza com um raro e fresco sabor bucólico, como a página em que João da Mata e Maria do Carmo se dirigem para a Aldeiota, muitos críticos afirmam que a técnica narrativa caminiana não é genuinamente naturalista, havendo alguns sintomas de Romantismo. Observemos a passagem mencionada:

Corria um ar fresco e matinal. Revoadas de periquitos, num vôo de flecha, cortavam a limpidez da atmosfera e desciam d'um e d'outro lado da estrada sobre o matagal espesso e verde. (...) As matas da Aldeiota, de um verde gaio pitoresco, estendiam-se por ali fora, a perder de vista, eriçadas pelo terral, sob a larga irradiação do sol nascente.

Aquela estrada branca de areia, larga e interminável, desenrolava-se aos olhos da normalista como uma via láctea de ilusões, como um caminho de ouro que a conduzisse a uma outra vida, completamente outra daquela que até ali vivera, a uma vida sossegada, sem hipocrisias e sem traições, sem dores e sem lágrimas... (p.123)

De fato, pode não se tratar de uma narrativa exclusivamente naturalista, mas talvez seja esse o mérito de Caminha — saber recriar o Naturalismo, de forma que este predomine, mas não sobrecarregue o texto, como o fez Júlio Ribeiro em *A Carne*. Ao eliminar as longas digressões científicas e o excesso de descrições características do Realismo-Naturalismo, Caminha assegura um certo dinamismo à narrativa que não cai na mesmice de um enredo previsível.

Há registros de hábitos e costumes da época, bem como descrições de interiores (quartos, salas, cozinhas...) com seus móveis e sua disposição, mas tudo na medida certa. Sem exageros descritivos, Adolfo Caminha coloca o leitor dentro das casas de João da Mata, do casal Lídia e Loureiro, do coronel Souza Nunes. Ele descreve desde o requintado quarto de Zuza até a casa de taipa da velhinha dos cajus sem tornar a narrativa enfadonha. Tudo é registrado no decorrer da narrativa, no desenrolar da ação e no jogo das personagens, como podemos verificar nos seguintes trechos:

A sala era estreita, sem tecto, chão de tijolo, com duas portas para o interior da casa, paredes escorridas pedindo uma caiação geral. À direita, defronte da janela, dormia um velho piano de aspecto pobre, encimado por um espelho não menos gasto. O resto da mobília compunha-se de algumas cadeiras, um sofá entre as duas portas do fundo, a mesa do centro, e uma espécie de console, colocada à esquerda, onde pousavam dois jarros com flores artificiais. (p.11)

Fazia gosto a sala de visitas, forrada a papel veludo, claro com ramagens cinzentas, mobiliada com inextinguível graça, sem ostentação, sem luxo, mas onde se notava logo certa correção no arranjo dos móveis, na colocação dos quadros, na limpidez dos cristais.

Ao fundo, entre as duas portas altas e esguias que diziam para o interior da casa, ficava o piano, um Pleyel novo, muito lustroso, sempre mudo, sobre o qual assentavam estatuetas de *biscuit*. À direita, descansando sobre grandes pregos dourados, o retrato a óleo do coronel com a sua barba em ponta, olhava para o piano, muito sério, em simetria com o da esposa.

O corredor da entrada separava a sala de visitas do gabinete do Zuza, que ficava à esquerda. (p.34-35)

A tia Joaquina, conhecida no mercado pela *velhinha dos cajus*, e mais o mestre Cosme, eram um pobre casal que morava na Aldeiota, cerca de um quilómetro da cidade, numa casinhola de taipa, dentro de um largo cercado de pau-a-pique plantado de cajueiros, todo verde no inverno, com um grande poço no centro, cavado toscamente, e ao fundo do qual sangrava um veio d'água cristalina. (p.120)

O relato de Caminha é quase um roteiro cinematográfico. Ele expõe as situações, a trama, as personagens como se estivesse filmando a cena e, quando necessário, para não distorcer a seqüência, utiliza-se de *flash-backs* e de cortes abruptos, ao modo cinematográfico:

Provisoriamente instalada no seu bucólico e nemoroso retiro da Aldeiota, longe de tudo que lhe arreliaava o juízo, a um bom quilómetro das rabujices de D. Terezinha e do mau hálito de João da Mata, outra foi com efeito a vida de Maria do Carmo. O viver simples e sossegado de mestre Cosme e da tia Joaquina, o aspecto úmido da mata resplandecendo num verde-claro (...), o bom leite puro e fresco bebido pela madrugada à porta do curral (...) tudo isso robustecia-lhe o corpo e a alma, inoculando-lhe no sangue



um conforto viril, ressuscitando-lhe o quase extinto amor à vida, a alegria, a mocidade, a as apagadas reminiscências do bom tempo em que ela, ainda inocente, em Campo Alegre, ia esperar o papai que voltava da *vasante*.

Que mudança na sua vida, que transformações desde 77! Antes não tivesse saído da *Imaculada Conceição* para se meter numa escola sem disciplina e sem moralidade (...) ao menos não teria voltado à casa dos padrinhos, àquela maldita casa de hipócritas, e não teria dado espetáculos com a Sr. Zuza.

Ah! o Zuza... Vinha-lhe um forte desejo de vingar-se do estudante (...)

Pensava essas coisas no seu pobre quartinho de taipa abrindo para a Natureza, enquanto a tia Joaquina fazia rendas.

Dentro de um mês era notável a influência do campo na sua saúde. (...)

— A menina Maria está criando banha! admirava a tia Joaquina. Sim senhora! (p.123-124)

Devemos destacar também as manobras do narrador ao usar o discurso indireto livre como uma forma de evitar a prolixidade do estilo descritivista:

O amanuense encarou por cima dos óculos, com ar de desconfiança, o todo obeso da mulher. E, sentando-se:

— A senhora tem licença para assistir?

Não era preciso licença, não senhor. No Ceará qualquer mulher podia ser parteira contanto que merecesse confiança. Ela, Joana Pataca, era muito conhecida no Outeiro, por sinal tinha partejado uma vez a mulher do comandante do batalhão... (p.132-133)

Como não poderia faltar em uma obra de cunho naturalista, há a indução da influência do meio sobre as personagens. Enquanto Lídia mora com sua mãe, que, todos sabem, recebe o Batista da Feira Nova pela calada, é vista como uma figura depravada. Basta casar-se com o Loureiro e ter uma casinha simples, acolhedora, para tornar-se pura, casta e ganhar as simpatias da mesma sociedade que até então a maldizia.

Outro traço naturalista é a presença da fatalidade como destino, como foi o caso da gravidez de Maria do Carmo:



Mas quando, um belo dia, Maria declarou-lhe positivamente que estava prenha, que sentia "uma cousa" bolir-lhe na barriga, João estremunhou. — Que se há de fazer, filha? Agora é ter paciência. Foi uma fatalidade, foi uma fatalidade. Há de se arranjar a cousa do melhor modo possível. (p.112)

Há também a degradação do ser humano ao nível animal. A descrição de João da Mata como "um sujeito estúpido e usurário como um urso" (p.30) pode ser comparada a de João Romão e Bertoleza em *O Cortiço*.

Outro aspecto naturalista de Adolfo Caminha é a insistência com que sugere a sexualidade ostensiva ou latente das personagens através da descrição detalhada do noivado de Lídia no portão, dos sonhos eróticos e punitivos de Maria do Carmo decorrentes da leitura escondida de *O Primo Basílio*, e da sensualidade difusa de odores, sabores e movimentos.

Conforme já mencionamos, a representação do meio é importante, pois, além de evidenciar o estilo naturalista de Caminha, influencia o comportamento das personagens e a sua configuração dentro da sociedade.

O interior da casa de João da Mata é apresentado como uma verdadeira pocilga, onde homens e animais convivem; é sombrio, escuro, deprimente. Por outro lado, a casa do coronel Souza Nunes é mais sofisticada, o quarto de Zuza é claro e requintado, tão diferenciado quanto seus atos e sua posição social em relação a João da Mata. O fato de o quarto de Maria do Carmo ser o do meio é duplamente simbólico. Primeiro, por ser ela o alvo da paixão de João da Mata e do ódio de D. Terezinha, e segundo, por sua posição social intermediária entre a rispidez de João da Mata e o requinte de Zuza. O fato de estudar na Escola Normal, torna-a um misto de brejeirice e refinamento. Além da posição, a descrição também é arbitrária: na presença do padrinho, o quarto dela se torna sombrio, abafado, com ar desleixado; ao contrário, quando se põe a pensar no seu amado, Zuza, o quarto é descrito com luminosidade, delicado, destacando-se até a imagem de Nossa Senhora sobre a cômoda.



Devemos lembrar também que a própria posição geográfica das duas casas é relevante. A casa de Zuza fica no alto, enquanto a de João da Mata fica no bairro do Trilho, parte baixa e antiga da cidade, dando a dimensão de pequenez e desprestígio social.

E por último analisaremos a posição da Aldeiota, distante do centro, nos arredores de Fortaleza, que é antecipada com uma descrição sublime, bucólica, dando, desde caminho até a chegada ao local, a idéia de um lugar bom, calmo, redentor. E de fato o é, poderíamos considerá-lo o purgatório de Maria do Carmo, que chega cheia de culpas e tristezas e algum tempo depois parte aliviada, purificada, pronta para retornar à vida em sociedade.

Todos esse fatos e descrições estão dispostos numa progressão temporal constante, linear, cronologicamente marcada.

Outro aspecto que devemos destacar é o tema de *A Normalista*, que não é a triste história de Maria do Carmo, muito menos a vingança ao meio cearense. Na verdade, esses assuntos são apenas fachadas. Através da figura de Maria do Carmo, Adolfo Caminha retrata todas as "Marias", todas as mulheres, embora preconceituosamente faça uso do termo "mulherio" para tal referência. Estes e outros aspectos revelam que *A Normalista* é um romance das mulheres (Maria do Carmo, Lídia, D. Terezinha, viúva Campelo, etc.), dos seus gestos, seus instintos (o que o narrador, bem ao gosto naturalista, apresenta como leis absolutas), seus ideais, suas crenças, suas ânsias, das suas pequenas vitórias e das suas grandes frustrações.

Os homens (João da Mata, Zuza, Loureiro, etc.) são retratados superficialmente, como peças complementares. Como pano de fundo, um terceiro elemento — a sociedade de província, hipócrita e mesquinha, em cuja descrição o narrador deixa transparecer nas entrelinhas certa amargura e desprezo.

Neste sentido, Maria do Carmo não vale como individualidade, mas como símbolo da mulher da época, sujeita às circunstâncias da vida social, aos seus instintos e



sentimentos contraditórios. Em alguns momentos, o narrador culpa a sociedade pelo comportamento das mulheres, através da figura de Maria do Carmo, o que reforça o seu caráter simbólico. A própria configuração física da personagem não a define muito bem, o que pode ter sido intencional, para que ela possa retratar todas as mulheres em geral. Nota-se a esse respeito que é descrita como uma moça bonita, "com um belo arzinho de noviça, moreno-clara, olhos cor de azeitonas, carnes rijas" (p.12). Ela é apenas estereotipada: moreno-clara, dentes miudinhos, cabelos negros e luzidios, olhos puxando para negros (p.19) e "fornida de carnes" (p.16). Todas as características são genéricas, não definem a configuração do seu rosto, ou mesmo de seu corpo. O que visualizamos é apenas um perfil feminino, que para Zuza tem "olhos de madona" e uma voz que lembra "a melodia d'uma harpa eólia" (p.28). Repetidas vezes são mencionados os seus olhos *cor de azeitona*, mas apenas uma vez é mencionado que puxam para negros, o que não define a coloração, podem ser pretos, castanho-claros ou escuros. A comparação às azeitonas permite todas essas acepções. Também não se qualificam as suas coxas, a sua boca, nem mesmo seus seios, que o padrinho acaricia. Não sabemos se são grandes, pequenos ou proporcionais.

Outra personagem feminina de destaque é a Lídia, e durante quase todo o romance é mantido um paralelo entre ela e Maria do Carmo. A Maria do Carmo é pudica, de família estável, tímida, introvertida e sonha em casar-se com o amor de sua vida, enquanto Lídia é depravada, filha da viúva Campelo, que recebe o amante na calada da noite, extrovertida, impulsiva e que pensa em casar-se para ter uma situação social conveniente. Mas, com o decorrer do tempo, Lídia se casa e retorna como dona de casa, um modelo de esposa. O mesmo não ocorre com Maria do Carmo que é enganada e abandonada pelo namorado, estuprada pelo padrinho, ficando grávida e infeliz. Diante disso, há uma inversão de valores imposta pela hipocrisia de uma sociedade ávida de escândalos e da desgraça alheia. Lídia passa a ser vista com simpatia e dignidade e a Maria do Carmo, cuja reputação já não é tão transparente, é tratada como uma mulher qualquer:



E enquanto a Lídia ganhava, com sorrisos de triunfo, as simpatias dessa mesma sociedade que há poucos meses a maldizia, ela, Maria do Carmo, sobre cuja reputação pairava a sombra de uma nódoa, via-se pouco a pouco ludibriada, tratada como uma mulher atoa, num abandono completo, sem amigas, sem honra, pobre, sem pai nem mãe, mísera cadela que a gente enxota a ponta-pés de dentro de casa por safada e indecente. (p.104)

Apenas no final do livro é que é retomado um certo equilíbrio entre as duas personagens, quando Maria do Carmo volta a participar da vida em sociedade, agora noiva do alferes Coutinho, que até então não tinha entrado na história.

As mulheres, como dissemos há pouco, são as personagens principais da história, protagonizadas por Maria do Carmo e Lídia, as quais ilustram bem o perfil feminino da sociedade cearense da época, que se contenta com uma vida mesquinha de objetos sexuais e prendas domésticas, vítimas dos homens e dos próprios instintos, moldadas pela sociedade, sem maiores ambições, sem ideais, vivendo a vida como ela acontece. Não são apenas submissas, aceitam a submissão e a servidão.

As personagens masculinas assumem um papel secundário, complementar, destacando-se João da Mata e Zuza, entre os quais, também se estabelece um conflito, embora não seja tão acirrado quanto o feminino.

Zuza, de fisionomia aparentemente frágil, delicado, é configurado como um boneco, estudante de Direito e muito refinado. Amigo do presidente, freqüenta a alta roda da sociedade e inclusive já foi para a Europa, o que lhe dá um ar de petulância, superioridade. Culto, leitor de boas obras e atualizado (seu livro de cabeceira é *Casa de Pensão*), está de férias na casa dos pais, e seu prazer é flertar com as moças simples e recatadas da cidade. De um modo geral, sua figura é apagada, tímida, está tão à mercê da sociedade quanto Lídia, mas não tem consciência disso, continuará reduzido à insignificância.

João da Mata, ao contrário, é bem caracterizado: bronco, rude, com modos grosseiros, às vezes bêbado, age quase sempre por instinto, como um animal no



cio. É a melhor personagem do romance, caracterizada física e espiritualmente dentro dos moldes naturalistas. É um homem bruto, que exerce autoridade plena sobre Maria do Carmo (às vezes até abusa disso), tem a sexualidade à flor da pele e na maioria das vezes é descrito por seus defeitos: a inveja, o rancor, o ódio; e por seus descontroles constantes. Em raros momentos há lampejos de humanização, como na hora do parto de Maria do Carmo e na hora em que morreu seu filho acidentalmente. Mesmo sua ternura é rancorosa, e, como dissemos, momentânea, logo voltando ao seu comportamento habitual.

Além de focalizar o "mulherio", o romance deixa implícito e explícito que todos são hipócritas, todos mentem, às vezes, até para si próprios. Evitam falar a verdade, são falsos e cheios de subterfúgios.

Embora fosse um dos pressupostos do Naturalismo o controle das ações humanas pelos instintos, o naturalismo de Caminha foi mais sutil. Ao mesmo tempo em que ele deu força aos instintos, criou uma situação social e física propícia, não deixando outra alternativa senão agir instintivamente.

Um bom exemplo disso é a cena do defloramento de Maria do Carmo, em que esta não tem como reagir; quando percebe, o padrinho já está em seu quarto (este também se aproximou com cautela, sorrateiro). É uma situação patética, de imobilidade, não há reação, só ação e sem impetuosidade, ela nem mesmo consegue se mexer e muito menos gozou o ato. Diríamos que o narrador pintou uma relação sexual em tons pastéis, isto é, uma relação sexual sem sexualidade:

A porta do quarto, que se conservava entreaberta, rangeu nas dobradiças, como se alguém a empurrasse de manso. Apoderou-se de Maria um pavor terrível; (...)

— Padrinho...

— Sou eu mesmo, minha flor... Olha, queres saber uma cousa?...Deixa-me descansar um bocadinho e eu te direi, ouviste?... Espera...

— Mas, padrinho!...

— Olha, não fales alto... Sou eu, esta ouvindo? eu, teu padrinho mesmo...

Bico...

Maria do Carmo não compreendeu logo a presença de João da Mata ali, no seu quarto, àquela hora. (p.91)

Tinha-se feito a verdade aos olhos da normalista, como um clarão que de repente iluminasse todo o quarto, ao mesmo tempo que uma luta medonha travava-se dentro de si, sem lhe dar tempo a pensar. Estava justamente em véspera de ter o incômodo. Toda ela vibrava como uma lâmina de aço ao contacto daquele homem que comunicava-lhe ao corpo um fluido misterioso, transformando-a numa criatura inconsciente atraída por um poder extraordinário como o da cobra sobre o rato.

As palavras do padrinho, embebidas de voluptuosidade e ternura, o nome do Zuza pronunciado naquele instante, e, mais que tudo isso, a invocação feita à alma de sua mãe, confundiam-lhe os sentidos, acordando no seu coração de donzela o que ela tinha de mais delicado. Teve piedade de João, como se ele fosse na verdade o mais desgraçado de todos os homens. Sentia-o ao seu lado, humilde como um ser desprezível que reconhece a sua baixesa, com uma tremura na voz, rendido, suplicante, e não teve coragem de o enxotar, de dar-lhe com a mão na cara e de desaparecer para sempre d'aquela casa imoral, onde ela vivia tristemente com as doces recordações de seu passado, como uma flor que vegeta num montão de ruínas. Ao contrário d'isto, a visível submissão do padrinho doera-lhe nalma como a ponta d'uma lanceta. Sem o saber, João da Mata encontrou a afilhada numa dessas extraordinárias predisposições de corpo e alma, em que, por mais forte que seja, a mulher não tem forças para resistir às seduições de um homem astuto e audacioso. Conhecia suficientemente o gênio de Maria — nada mais, e isto lhe bastava para que a vitória fosse certa, infalível.

De resto, algumas palavras atoa murmuradas à surdina, o contacto morno de um corpo viril... e Maria do Carmo aumentava o número de suas dores. (p.94)

Se compararmos esta cena com o defloramento de Lenita por Barbosa em *A Carne* veremos que Adolfo Caminha foi extremamente contido (o que não anula o caráter naturalista de sua obra, ameniza-o). Em *A Carne*, (p.120-123), Lenita realmente é induzida pelo instinto, é ela quem procura Barbosa em seu quarto e se oferece a este em seu leito, mesmo havendo um momento em que se arrepende e tem medo; Barbosa, por sua vez estimulado pela situação, a impede de ir embora e o ato sexual se consuma:

Lenita perdeu completamente a cabeça, entrou: em bicos de pés, sem fazer rumor, escorregando, deslizando, como um fantasma, abeirou-se da cama de Barbosa. (...)

Lenita tomou-se de um sentimento inexplicável de terror, quis fugir (...)



Retinham-na os braços robustos de Barbosa: em suas faces, em seus olhos, em sua nuca os beijos dêle multiplicavam-se: êsses beijos ardentes, famintos, queimavam-lhe a epiderme, punham-lhe lava cadente no sangue, flagelavam-lhe os nervos, torturavam-lhe a carne.

Cada vez mais fora de si, mais atrevido, êle desceu à garganta, chegou aos seios túmidos, duros, arfantes. Osculou-os, beijou-os, a princípio respeitoso, amedrontado, como quem comete um sacrilégio; depois insolene, lascivo bestial como um sátiro. Crescendo em exaltação, chupou-os, mordicou-lhe os bicos arrebitados. (...)

E um beijo vitorioso recalcou para a garganta o grito dorido da virgem que deixara de o ser...

Apesar de, nesta obra, apresentar-se como um naturalista contido, com demasiado decoro, Adolfo Caminha escreveu um bom livro. Seu estilo enxuto, proporcionalmente cientificista, com traços e influências moderadas de sexualidade e de hereditariedade, atenuou o caráter naturalista da obra, o que o distinguiu de seus contemporâneos e o aproximou da narrativa moderna.

3.2 *Bom-Crioulo* (1895)¹¹

O romance *Bom-Crioulo* abre sua narrativa com um grande painel informativo da paisagem, reportando-se à velha Marinha imperial de seus últimos dias com a marujada recrutada, o mar, a corveta. Este painel é o pano de fundo de um castigo corporal que vai ser aplicado a três marinheiros: Herculano, Santana e Amaro.

Herculano e Santana são castigados por terem travado uma luta corporal a bordo, pois o primeiro viu o segundo se masturbando. O castigo de Amaro, o Bom-Crioulo, por sua vez, se deve ao fato de ter esmurrado um companheiro para proteger o grumete Aleixo. Enquanto os dois primeiros só recebem 25 chibatadas e vestidos, Bom-Crioulo recebe 150 no corpo nu, até cair desfalecido.

A partir deste fato, estabelece-se uma relação de domínio amoroso entre Bom-Crioulo e Aleixo, por gratidão deste. Com o tempo, Bom-Crioulo corrompe Aleixo por meio de conselhos e presentes; quando chegam ao Rio, decidem morar juntos num quarto na rua da Misericórdia, na casa da portuguesa D. Carolina, que é bastante grata a Bom-Crioulo por ter sido defendida por este de um assaltante, algum tempo antes.

Amaro, Aleixo e D. Carolina convivem por quase um ano em harmonia, quando Bom-Crioulo é transferido para outro navio, separando-se de Aleixo. Essa separação causa desencontros que propiciam a conquista de Aleixo por D. Carolina.

O grumete, agora amante da portuguesa, não se interessa mais por Bom-Crioulo, fazendo o possível para não encontrá-lo.

Desesperado, sem notícias de Aleixo, Bom-Crioulo se oferece para ir a terra no escaler das compras, só para ir até seu "ninho" na rua da Misericórdia. Chegando lá, não encontra o grumete. Irritado, sai para espairar e acaba se embriagando. Brigão de rua, Bom-Crioulo acaba se envolvendo numa briga no cais, sendo levado à força para

¹¹ Nesta análise usaremos, quando necessário, a seguinte edição: *Bom-crioulo*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991. 80p.



bordo, num escaler de guerra. Desta vez, devido ao castigo corporal, é hospitalizado, o que só faz piorar sua situação.

Abandonado, esquecido por Aleixo, Bom-Crioulo vai ficando cada vez mais deprimido e irritado, até que um dia fica sabendo, por um companheiro, Herculano, que o seu "menino" estava amigado em terra e com uma mulher. Descontrolado de tanto ciúme e raiva, Bom-Crioulo foge do hospital e vai direto para a rua da Misericórdia, onde se informa sobre a vida de Aleixo e certifica-se da existência da amante; para sua surpresa, descobre que é D. Carolina.

Transtornado e completamente fora de controle, Bom-Crioulo vê Aleixo saindo do sobrado e vai ao seu encontro, prendendo-o pelo braço e chamando-lhe a atenção em altos brados. Vai juntando gente ao redor dos dois, até que Aleixo cai ensangüentado no chão, morto. A história termina com o corpo do grumete sendo levado por dois marinheiros, Bom-Crioulo pelos policiais e as pessoas voltando aos seus afazeres, retornando à "monotonia habitual, no eterno vaivém" (p.80).

Levando em consideração *A Normalista*, *Bom-Crioulo* é um romance bem mais elaborado. O autor revela um domínio maior da técnica narrativa e do movimento naturalista em si. Como disse Sabóia Ribeiro (1957, p.74), "o autor preparou todos os elementos da história — e às suas premissas se manteve rigorosamente fiel até o fim. Nenhum falseamento da menor das verdades — eis tudo. E assim o desenvolvimento da ação e a dinâmica dos personagens decorrem sempre lógicos e verdadeiros, condicionados apenas aos fatores determinantes que êle livremente escolheu e predis pôs."

O romance já começa naturalista com as longas descrições do navio — a corveta —, do mar e das personagens que introduzem o tema da perversão sexual entre os marinheiros de um modo ousado, brutal, com a crueza e o rigor de observações detalhadas, ditadas pelo movimento:



A velha e gloriosa corveta — que pena! — já nem sequer lembrava o mesmo navio d'outrora, sugestivamente pitoresco, idealmente festivo, como uma galera de lenda, branca e leve no mar alto, grimando serena o corcovo das ondas!...

Estava outra, muito outra com o seu casco negro, com suas velas encardidas de mofo, sem aquele esplêndido aspecto guerreiro que entusiasmava a gente nos bons tempos de "patescaria". (p.9)

Em *A Normalista*, diferentemente, a narrativa começa com a ação quase direta, limitando-se as descrições a pinceladas.

A trama também é simples, mas bem travada, fluindo da forma mais natural possível através dos quadros crus, às vezes repulsivos, dessa história de paixão e morte, que quase sempre fazem jus à realidade retratada.

O discurso continua muito claro, quase sem rebuscamentos de vocábulos, muito atual:

Bom-Crioulo, desde a primeira noite dormida no sobradinho, começou a experimentar uma delícia muito íntima, assim como um recolhido gozo espiritual — certo amor à vida obscura daquela casa onde ultimamente quase ninguém ia, e que era o seu querido valhacoito de marujo em folga, o doce remanso de sua alma voluptuosa. Não sonhava melhor vida, conchego mais ideal: o mundo para ele resumia-se agora naquilo: um quartinho pegado às telhas, o Aleixo, e ... nada mais! Enquanto Deus lhe conservasse o juízo e a saúde, não desejava outra cousa. (p.37)

O desfecho é muito bom em termos naturalistas, dramáticos e descritivos. É um ótimo exemplo do estilo cinematográfico de Caminha. O último parágrafo funciona como uma espécie de cordão que mantém a continuidade eterna da narrativa naturalista em um "eterno vaivém". (p.80)

Observamos que inúmeras características apontadas em *A Normalista* são repetidas nesta obra. O narrador onisciente perde, freqüentemente, a objetividade, intromete-se na vida interior ou exterior das personagens com tiradas irônicas, debochadas, ou outros sentimentos de adesão ou repulsão a elas:



Ele ali se achava também, no seu posto, a espera de um sinal para descarregar a chibatada, implacavelmente, sobre a vítima. Sentia um prazer especial naquilo, que diabo! cada qual tem sua mania... (p.13)

Ele ali se achava no hospital, abandonado e só, gemendo tristezas inconsoláveis, arrastando os farrapos de sua alma, ganindo — pobre cão sem dono — blasfêmias contra a sorte que o desligara de Aleixo, contra Deus, contra tudo! (p.61)

Embora seja um narrador disposto a colocar em cena os limites extremos que o tema suscita, seja ele constrangedor ou não, como o de *A Normalista*, é um narrador com escrúpulos, com excessivo decoro para um naturalista. Ao mesmo tempo em que é ousado em retratar um caso de homossexualismo apresentando o homem como prisioneiro de seus instintos e condicionado pelo meio, ou registrar e divulgar cenas de castigos corporais praticados pela Marinha, Caminha é contido descritivamente ao expor por meio de metáforas e indiretas a masturbação de Herculano:

Ora, aconteceu que, na véspera desse dia, Herculano foi surpreendido, por outro marinheiro, a praticar uma ação feia e deprimente do caráter humano. Tinham-no encontrado sozinho, junto à amurada, em pé, a mexer com o braço numa posição torpe, cometendo, contra si próprio, o mais vergonhoso dos atentados. (p.13-14)

O mesmo se pode dizer da primeira cena de sexo entre Amaro e Aleixo apresentada de maneira rápida, sem minúcias:

— Ande logo! murmurou apressadamente, voltando-se.

E consumou-se o delito contra a natureza.(p.30)

A primeira cena de sexo entre Aleixo e D. Carolina é igualmente contidíssima:

Bateu a porta e começou a se despir a toda pressa, diante de Aleixo, enquanto ele deixava-se estar imóvel, muito admirado para essa mulher-homem que o queria deflorar ali assim, torpemente, como um animal.



— Anda, meu tolinho, despe-te também: aprende com tua velha... Anda, que eu estou que nem uma brasa!...

Aleixo não tinha tempo de coordenar idéias. D. Carolina o absorvia, transfigurando-se a seus olhos. (p.46)

Como se percebe a câmera do narrador não gosta de registrar os aspectos sensoriais de tais atos. Apesar da descrição sublimada, deixa transparecer a atração carnal, irracional, quase animal existente entres os amantes.

O fato de subentender cenas extravagantes e amorosas através do poder de sugestão, é consciente por parte do autor. Ele mesmo diz em *Cartas Literárias* (1895, p.81-82): "sou contra a libidinagem literária e não perdoaria nunca o escritor que me viesse, por amor do escândalo, descrever cenas imorais, episódios eróticos a título de naturalismo."

Apesar dessas contradições, o autor torna-se mais autenticamente naturalista do que em *A Normalista*, seja pelo tema ou pela abordagem deste.

Conforme já mencionamos, o narrador, em vez de ser apenas uma voz neutra e impessoal que vê e conta tudo, surge, muitas vezes, como uma pessoa que reage sentimentalmente aos fatos que narra, fazendo comentários, finalizando descrições e sequências narrativas com frases sentenciosas, que denunciam sua reação afetiva:

Quando havia conflito no cais Pharoux, já toda gente sabia que era o Bom-Crioulo às voltas com o polícia. Reunia povo, toda a população do litoral corria enchendo a Praça, como se tivesse acontecido uma desgraça enorme, formavam-se partidos a favor da polícia e da marinha... uma cousa indescritível! (p.16)

O narrador, apesar da índole mais analítica deste livro, continua conciso, o que muitas vezes representa muita qualidade:

Bom-Crioulo não se importou: foi continuando a viver tranqüilamente, ora a bordo, ora em terra, numa grande paz de espírito, vendo crescer a seu lado o Aleixo,



assistindo-lhe o desenvolvimento prematuro de certos órgãos, o desabrochar da segunda idade, como quem estuda a evolução de uma flor curiosa. (p.41)

Este trecho evidencia que, assim como em *A Normalista*, Caminha não aprecia as fastidiosas digressões científicas e análises psicológicas excessivas, evitando que o texto se torne enfadonho.

A narrativa é curta, e apesar de o narrador não admitir extravazamentos e buscar a medida certa para criar o fato narrativo e as situações dramáticas, há bons quadros descritivos, com as personagens mais bem descritas fisicamente, mais detalhadas, o que não altera a dinamicidade da narrativa. O narrador mantém o mesmo estilo cinematográfico de *A Normalista*, com cortes abruptos, *flash-backs* e inversões de foco:

Conseguindo, porém, escapar à vigilância dos interessados, e depois de curtir uma noite, a mais escura de sua vida, numa espécie de jaula com grades de ferro, Amaro, que só temia regressar à "fazenda", voltar ao seio da escravidão, estremeceu diante de um rio muito largo e muito calmo, onde havia barcos vogando em todos os sentidos à vela, outros deitando fumaça, e lá em cima beirando a água, um morro alto, em ponta, varando as nuvens, como ele nunca tinha visto...

Depois mandaram-o tirar a roupa do corpo (até ficou envergonhado...), examinaram-lhe as costas, o peito, as virilhas, e deram-lhe uma camisa azul de marinheiro. (p.17)

Há, também aqui, manobras hábeis com os discursos direto, indireto e indireto-livre, este dando origem a monólogos interiores mesclados às suas descrições e impressões oniscientes:

E Aleixo aproveitou o ensejo para narrar um caso de vento sul em Santa Catarina: — Tinham saído, ele e o pai, numa canoa de pesca, assim pelo meio-dia. De repente o mar começa a encrespar, o vento desaba..., e agora? Estavam sozinhos perto da ilha dos Ratores dentro de uma canoa que era ver uma casquinha de noz. O velho, coitado, não teve dúvida, não! puxou pelo remo: — vuco, te vuco..., vuco, te vuco... — Segura-te meu filho! E o vento cada vez mais forte, zunindo no ouvido que nem diabo.



Mas veio uma rajada de supetão, um golpe de vento medonho, e quando ele, Aleixo, quis agarrar-se ao pai, era tarde: a canoa emborcou!

Bom-Crioulo fingiu grande admiração:

— Emborcou?

— Emborcou de verdade, pois então? Sei bem que fui ao fundo e voltei à tona. Ai perdi o sentido... quando acordei estava na praia, são e salvo, graças a Deus!

— Assim mesmo foste feliz, disse o negro com interesse. Podias morrer afogado... (p.28)

No mesmo dia foi para a fortaleza, e, assim que a embarcação largou do cais a um impulso forte, o novo homem do mar sentiu pela primeira vez toda a alma vibrar de uma maneira extraordinária, como se lhe houvessem injetado no sangue de africano a frescura deliciosa de um fluido misterioso. A liberdade entrava-lhe pelos olhos, pelos ouvidos, pelas narinas, por todos os poros, enfim, como a própria alma de luz, do som, do odor e de todas as cousas etéreas... (p.17)

Como em *A Normalista*, através do discurso indireto-livre, o narrador desenvolve a descrição onisciente em que assume a vida interior da personagem, atribuindo-lhe pensamentos, idéias, palavras, que são dele e não da personagem. Um bom exemplo é a forma de tratamento dada a Aleixo, "efebo" atribuída a Amaro (p.71), mas que não é dele e sim do narrador. Outro exemplo é a reação de Aleixo à portuguesa, aquela "mulher-homem que o queria deflorar ali assim" (p.46). Na verdade, em alguns momentos, ao invés de ler os pensamentos das personagens, o narrador os traduz ou interpreta a seu modo, com estilo e vocabulário próprios, transparecendo seus deboches, suas ironias e suas concepções:

Representava o grumete em uniforme azul, perfilado, teso, com um sorriso pulha descerrando-lhe os lábios, a mão direita pousada frouxamente no espaldar de uma larga cadeira de braços, todo meigo, todo *petit-jesus*... (p.61-62)

Quanto à vocação cinematográfica do estilo narrativo de Caminha, a que vimos fazendo referência, podemos ilustrá-la com a cena final do livro. O narrador, como uma câmera, se fixa primeiro em Amaro e Aleixo, os dois discutindo, um agarrando o



outra, fazendo ameaças, Bom-Crioulo dizendo desaforos, desabafando a sua raiva, o seu despeito. No momento de maior tensão entre os dois, a câmera passa a fazer tomadas rápidas das pessoas que os cercam e que se aproximam formando um círculo em torno deles, da rua onde os bondes passam, das pessoas que se debruçam na janela, focalizando D. Carolina, continuando com alguns *flashes* rápidos de algumas fisionomias aleatórias. De repente, volta a focalizar a briga, agora com Aleixo caído, no chão, morto, desviando o enfoque para os soldados que se aproximam e vão abrindo caminho entre a multidão. Volta a focalizar Aleixo, demorando-se mais no *close* de seu corpo dilacerado por Amaro, agora carregado pelos marinheiros. Novamente, rápidos *flashes* das pessoas que olham o cadáver curiosas e que ignoram o afastamento de Amaro entre os policiais, voltando, pouco a pouco, às suas atividades de rotina.

Apesar dos diferentes recursos utilizados (roteiro, *flash-back*...) a narração é linear, gradativa, os acontecimentos se sucedem e se desenvolvem num tempo cronologicamente marcado. Há uma simultaneidade dramática que envolve vários núcleos, como o castigo da chibata, o racismo, o preconceito, a submissão das classes baixas, interligados ao drama central — o tema do homossexualismo. Os fatos são racionalmente dispostos numa estrutura de interdependência que respeita sempre a proeminência do assunto em questão.

Fugindo à sedução do pormenor, em *Bom-Crioulo*, Caminha consegue estabelecer uma relação entre a composição, a história, a ação e as personagens que às vezes pecam quanto ao Naturalismo, mas ganham em dramaticidade. Dentro de seu tema, o autor não usou meias tintas, "os fatos se passam como se passam porque os personagens e as condições ambientais são o que são." (Sabóia Ribeiro, 1957, p.75).

Em geral, há, nesta obra, uma reincidência das características naturalistas apontadas em *A Normalista* como a influência do meio sobre as personagens e a insistência em sugerir a sexualidade ostensiva ou latente das mesmas, mas abordadas com muito mais rigor, acentuadamente mais próximas ao estilo e ao gosto do movimento naturalista.



Nesta obra, as personagens, na maioria das vezes, agem por impulso. As relações sexuais, apesar de contidas descritivamente, são mais carnais, há desejo de fato, dominado por uma certa animalidade e estimulada pelo ambiente, dando a dimensão exata da visão naturalista do homem como produto do meio e da sexualidade. Como exemplo, podemos citar a atração de Amaro por Aleixo determinada como "o desejo fisiológico da posse mútua, essa atração animal" (p.21) e justificada pelo fato de que Amaro "não tinha forças para resistir aos impulsos do sangue." (p.24). Além disso, há influência do ambiente, "a umidade, o frio que entrava pelas escotilhas, aquele ambiente glacial comunicava-lhes um desejo louco de amor físico, um enervamento irresistível." (p.27), que propicia as ações. O próprio sobrado da rua da Misericórdia é um lugar adequado, descritivamente, aos impulsos sexuais, às mais diversas formas de relacionamento, de submissão e traição. Mesmo as ações ocorridas a bordo também são influenciadas pelo ambiente, pois com uma marujada recrutada, na maioria, nas mais baixas camadas da população, tornam-se naturais algumas cenas brutais em um meio em que o instinto é o único regulamento.

A redução do homem a um animal também é constante e tipicamente naturalista, como podemos observar na descrição de Amaro como um "animal" com formas de "homem" (p.56), em que "rugiam desejos de touro ao pressentir a fêmea..." (p.39) ou de D. Carolina que queria deflorar Aleixo, "torpemente como um animal" (p.46). O desfecho do livro também caracteriza uma ação irracional, impulsiva, na qual Amaro mata Aleixo de forma brutal, cego de paixão como qualquer ser humano traído.

Além dessas cenas que reforçam o caráter naturalista da obra, há uma em que o narrador insinua que o homem carrega consigo certas taras, ao mencionar o prazer especial e natural, que Agostinho sentia em dar chibatadas:

Agostinho vergou o junco e, resolutamente, sem inquirir cousa alguma, com um risinho de instintiva malvadez no canto da boca, desfechou o primeiro golpe:

— Uma! contou a mesma voz de há pouco. (p.14)



É interessante observarmos que, em algumas passagens o narrador revela preconceito racial, apesar de ter escolhido um negro para protagonizar sua história. Podemos citar algumas como: "o negro dava para gente" (p.18), "cousas do caráter africano..." (p.38), etc.

Como vimos, o espaço é agente propulsor das condutas humanas, está intimamente ligado às experiências do homem, numa relação de causa e efeito. Há, nesta obra, uma oposição entre o ambiente marítimo, representado pelo navio, e o terrestre, configurado pelo sobrado, pelo hospital e pela rua da Misericórdia. Em cada um desses espaços desenvolve-se uma ação característica. O navio é local do namoro, da atração sexual; o sobrado é o local dos "casamentos", tanto de Amaro com Aleixo, quanto deste com D. Carolina. Da mesma forma que a Aldeiota em *A Normalista*, o hospital é o espaço simbólico do purgatório, onde Amaro repensa seus atos, ordena as idéias:

Nesse dia, como nos outros, a mesma preocupação, a mesma idéia fixa, obstinada e mortificante, encheu a alma do pederasta. Ele próprio se admirava de como é que "aquilo" renascera — ele que julgava forte para não se impressionar com tolices, ele que supunha tudo fácil, tudo passageiro na vida! — Porque afinal (refletia) quando se ama uma rapariga bonita, uma mulher nova, branca ou mesmo de cor — vá! Um homem perde a cabeça, e com razão; mas, andar uma pessoa triste, sem comer, sem dormir, sem fazer pela vida, por causa de outro homem, por causa de um "indivíduozinho" que se abre para todo mundo — é uma grande loucura... (p.64)

A rua da Misericórdia é o palco do crime que encerra a trama. Poderíamos dizer que há tanto o espaço físico (o navio), quanto o moral (o hospital) e o sentimental (o sobrado). Mas, independentemente dessa trilogia, o navio, o hospital e a rua representam o espaço do sofrimento, da aspereza e se opõem ao sobrado, espaço paradisíaco, de gozo, de plenitude afetiva.

Em geral, Caminha descreve os espaços com perfeição, situando o leitor em cada um deles, com simplicidade e rapidez. Como bom naturalista, fornece um grande painel informativo da paisagem e dos locais onde serão feitas as tomadas

cinematográficas. O leitor tem a dimensão exata do ambiente, seus móveis, a sua disposição, tudo detalhadamente exposto. Também devemos destacar a predileção de Caminha pelos interiores de cada espaço mencionado: o interior do navio, do quarto de Amaro e Aleixo, do quarto de D. Carolina e da enfermaria, igualmente delimitados, descritos e detalhados:

O quarto era independente, com uma janela para os fundos da casa, espécie de sótão roído pelo cupim e tresandando a ácido fênico. (...) Pouco a pouco o pequeno "cômodo" foi adquirindo uma feição nova de bazar hebreu, enchendo-se de bugigangas, amontoando-se de caixas vazias, búzios grosseiros e outros acessórios ornamentais. O leito era uma "cama de vento" já muito usada, sobre a qual Bom-Crioulo tinha o zelo de estender, pela manhã, quando se levantava, um grosso cobertor encarnado "para ocultar as nódoas". (p.37-38)

As janelas da enfermaria davam para o mar, ficavam defronte dos Órgãos, abriam para o fundo melancólico da baía. Na sala umas dez camas de ferro, colocadas em ordem, simetricamente imobilizavam-se com os seus cobertores de lã vermelha dobrados a meio e pondo uma nota viva de sangue na brancura dos lençóis. (p.61)

Embora muito mais centrado no Bom-Crioulo, do que *A Normalista* em Maria do Carmo, este romance não se limita à personagem individual de Amaro. Podemos dizer que é o romance dos homens, onde Amaro é o mais representativo entre tantos outros: Aleixo, Herculano, Agostinho, os marinheiros. Trata-se de um estudo sobre a masculinidade e as suas diferentes formas de configuração. São homens marcados pela tragicidade de seus destinos.

Segundo Samira Y. Campedeli (1981, p.6), "os homens que o romance evoca estão na condição de homens tristes e endurecidos, seja pelo hábito do mando, seja pela disciplina cruel; e de outro lado, de seres humanos envilecidos, humilhados, seja pelo hábito de obedecer (aos seus impulsos, à autoridade), seja pela desmoralização a que estão sujeitos a todo instante na vida."



Embora Amaro seja fisicamente mais bem descrito que Maria do Carmo, ele também simboliza todos os homens brasileiros massacrados por condições degradantes de vida, condicionados pelo destino e pela sociedade, automatizados e coletivizados no dia-a-dia. Ele retrata todos os homens que aceitam a submissão do cotidiano, indiferentes aos fatos, exceto aos assuntos sentimentais que os diferenciam, por vezes, em passivos, ativos, agressivos, condescendentes.

Bom-Crioulo também encerra um caso de homossexualismo, convincentemente condicionado pelo ambiente exclusivamente masculino. Embora, como vimos, o tema não fosse inédito (Abel Botelho já o havia retratado em seu livro *O Barão de Lavos* em 1888-89), a abordagem é diferente, pois não há pormenores escusos da relação amorosa, nem o cientificismo explicando tudo.

Amaro, o Bom-Crioulo é o protagonista da história, uma figura dominante na narrativa, fisicamente descrito como um homem robusto, musculoso, "os seios muito salientes, as espáduas negras reluzentes" (p.16), o narrador entre espantado e admirado descreve que "não havia osso naquele corpo de gigante: o peito largo e rijo, os braços, o ventre, os quadris, as pernas, formavam um conjunto respeitável de músculos, dando uma idéia de força física sobre-humana" (p.20). No entanto, a sua superioridade física sobre todos os homens daquele universo marítimo faz contraste à sua inferioridade social. Amaro era um escravo fugido que foi preso e obrigado a tornar-se marinheiro e em virtude de seu bom comportamento sobe alguns degraus hierárquicos dentro da Marinha. A sua vida psíquica também é contraditória, turbulenta. Amaro é apresentado como vítima de seus próprios instintos, incapaz de se defender com o grau cultural que apresenta. Trata-se de uma personagem muito mais completa do que Maria do Carmo, e a nosso ver, a mais rica de Adolfo Caminha.

A sua sentimentalidade é grosseira, brusca, como é o seu amor por Aleixo, sem análises, muito direto; como diz o narrador, uma atração "animal" e servil:



Sua amizade ao grumete nascera, de resto, como nascem todas as grandes afeições, inesperadamente, sem precedentes de espécie alguma, no momento fatal em que seus olhos se fitaram pela primeira vez. Esse movimento indefinível que acomete ao mesmo tempo duas naturezas de sexos contrários, determinando o desejo fisiológico da posse mútua, essa atração animal que faz o homem escravo da mulher e que em todas as espécies impulsiona o macho para a fêmea, sentiu-a Bom-Crioulo irresistivelmente ao cruzar a vista pela primeira vez com o grumetezinho. (p.21)

Ao introduzir a atração e afeição de Amaro por Aleixo, o narrador preferiu não fazer uma análise mais pormenorizada desses sentimentos nascentes. A paixão de Amaro por Aleixo é justificada pelo meio, pela vida miserável e brutalizada, que busca na perversão sexual uma compensação afetiva. O narrador tenta mostrar que é como a paixão de um homem por uma mulher. A configuração física de Aleixo como belo, franzino, delicado assemelha-o à figura feminina.

Além de tentar justificar o relacionamento entre os dois, descrevendo Aleixo em moldes femininos, o narrador acrescenta, como argumento, alguns relacionamentos anteriores de Amaro com mulheres, que se não foram traumáticos, foram, pelo menos, desagradáveis:

Sua memória registrava dois fatos apenas contra a pureza quase virginal de seus costumes, isso mesmo por uma eventualidade milagrosa: aos vinte anos, e sem o pensar, fora obrigado a dormir com uma rapariga em Angra dos Reis, perto das cachoeiras, por sinal dera péssima cópia de si como homem; e, mais tarde, completamente embriagado, batera em casa de uma francesa no largo do Rócio, donde saíra envergonhadíssimo, jurando nunca mais se importar com "essas cousas"... (p.24)

A relação de Amaro com Aleixo nasce, assim, do ponto de vista de Amaro, como uma relação de posse física anterior à sexual: o fato de proteger o grumete torna este servil e submisso. Logo, a relação de Aleixo para com Amaro é de submissão ao poder, na maioria das vezes físico, que, embora o assuste e até cause uma certa repugnância, lhe é benéfica, pois o livra de outros males, principalmente a bordo.

Inicialmente, Amaro assume o papel de protetor, depois de amante e por último de marido, quando vão morar juntos no sobrado da rua da Misericórdia. E é como marido traído que se comporta ao matar Aleixo. Caminha aplica, de fato, o modelo de casamento para caracterizar a relação Amaro-Aleixo. Ambos se comportam como recém-casados, há toda uma expectativa de vida a dois, basta lembrarmos os cuidados de Amaro ao mobiliar o quarto, a cama de casal, os bibelôs (p.38). Através da relação de domínio-submissão, o casamento entra em fase de calmaria. Descoberta, porém, a traição de Aleixo, Amaro volta a assumir uma configuração animal, irracionalmente guiado pelo ódio e pelo ciúme, quando é comparado a Otelo, personagem de Shakespeare, cuja principal característica é o ciúme doentio:

Aleixo era seu, pertencia-lhe de direito, como uma cousa inviolável. Daí também o ódio ao grumete, um ódio surdo, mastigado, brutal como as cóleras de Otelo... (p.71)

Aleixo é uma figura mais apagada que Amaro, caracterizando-se mais pelo que deixa de fazer do que pelo que faz. Identifica-se assim pela passividade, unido a um grau razoável de discernimento: percebeu que, aceitando certas situações, deixando de agir (ou mesmo reagir) tem vantagens, apesar de certos dissabores. A narrativa demonstra que em nenhum momento gostou de Amaro como este gostou dele; no entanto, deixa as coisas como estão, vai levando e aceitando a vida enquanto não pode modificá-la, ou sequer fazer uma melhor escolha amorosa. Podemos perceber esta indiferença através de seu descaso e aborrecimento durante o primeiro ato sexual com Amaro — "Ande logo! murmurou apressadamente, voltando-se." (p.30). Como já dissemos, esse comportamento é resultante da submissão a Bom-Crioulo e do ambiente que propicia a perversão sexual, dando-lhe foros de autenticidade.

Se por um lado, a personagem Aleixo é passiva no nível do comportamento, por outro é dinâmica em termos de atuação na narrativa. No início, faz par amoroso com Amaro, mas no final o seu par é D. Carolina, a portuguesa.



Em geral, Aleixo é descrito como um rapaz de pele clara, cabelos loiros, olhos azuis e "lábios grossos extremamente vermelhos", "com um arzinho ingênuo de menino obediente" (p.22). É muito novo (15 anos), filho de pescadores que o fizeram assentar praça em Santa Catarina, um rapaz bonito, franzino, sempre arrumado e limpo. No entanto, essa descrição assume tanto contornos femininos, quanto masculinos, dependendo do ponto de vista — o do Bom-Crioulo, ou o de D. Carolina.

Amaro vê Aleixo como mulher, "com jeito de namorada" (p.30), sempre "cheirando a essência, como uma rapariga que se vai fazendo mulher..." (p.39), em que só faltavam os seios para que "fosse uma verdadeira mulher!..." (p.39).

D. Carolina, ao contrário, o vê como homem, seu *bonitinho*, mas essa visão é ambígua, contraditória. Algumas vezes, ela interpreta sua beleza como masculina, "estava gordo, forte, sadio, muito mais homem" (p.65), e faz eclodir seu lado masculino como um vulcão. À custa disso, Aleixo vai reassumindo seu papel de homem, masculino, tendo os primeiros ímpetos de masculinidade e assumindo o domínio da relação amorosa com a portuguesa, quando, enciumado, exige que D. Carolina não receba mais o Manoel do açougue:

Mas Aleixo indignou-se: — Não senhora, não admitia outro homem!... Ela podia trabalhar honestamente e ganhar dinheiro para o aluguel. Não senhora: ou ele, Aleixo, ou o barbaças.

D. Carolina riu e protestou não receber mais o Man'el. Haviam de viver "honradamente"! (p.65)

É nesta passagem que, pela primeira e última vez, ele se torna ativo. Apesar disso, a portuguesa tenta convencê-lo do contrário, de que Manoel é necessário, mas acaba concordando em não recebê-lo mais. Prova de que a atitude máscula não foi suficientemente convincente é que D. Carolina ignora o fato e continua recebendo o português, como ela mesmo pensa: "nem Man'el sabe do bonitinho, nem o bonitinho sabe de Man'el" (p.66). Logo, é ela quem domina a relação e estabelece as regras.

Poderíamos dizer que ela é o homem da relação e Aleixo continua atuando como mulher, o próprio Aleixo a descreve como "mulher-homem" (p.46), e mesmo durante a primeira relação do casal, é a portuguesa que "segurando-o pelas nádegas", o põe na cama e começa a se despir apressadamente (p.46). Também em uma relação futura é ela que despe Aleixo primeiro, admirando as suas formas, para depois se despir (p.58), ou seja, direciona as ações, toma a iniciativa. Como se isso não bastasse, ainda temos a passagem em que D. Carolina focaliza Aleixo sob o ponto de vista feminino, como uma educanda, consumida pela idéia de Aleixo submeter-se ao gosto de Amaro, conforme podemos observar pela seguinte passagem: "Era uma pena, decerto, ver aquele rosto de mulher, aquela estatuazinha de mármore, entregue às mãos grosseiras de um marinheiro, um negro..." (p.59).

Salvo um ímpeto de ciúmes, Aleixo sempre tem um enfoque e atuação femininos. É marinheiro, mas, condicionado pelo ambiente, pela força física de Bom-Crioulo e pelas iniciativas da portuguesa, acaba se tornando um sujeito passivo, objeto dos desejos alheios (mesmo nos momentos em que é induzido a pensar que são seus). É uma pessoa completamente modelada por forças externas, que fogem ao seu comando, de acordo com os moldes naturalistas.

Essa passividade de Aleixo, o seu imobilismo ante a situação, é muito semelhante ao de Maria do Carmo em *A Normalista*. A diferença é que ela morre em vida, se consumindo aos poucos, e ele morre de fato.

D. Carolina, a portuguesa, é uma personagem secundária, porém mais viva e rica em caracteres do que outras de igual dimensão, como o Zuza, por exemplo, em *A Normalista*. É a única mulher do romance que surge às lentes do narrador, mas, conforme já observamos, sem contornos muito bem definidos, isto é, um misto de "mulher-homem" como disse Aleixo (p.46).

Fisicamente é descrita como uma "senhora gorda, redonda e meio idosa" (p.35), uma portuguesa que alugava quartos na rua da Misericórdia, amiga com

Manoel do açougue por necessidade, pois este lhe pagava as contas, o aluguel do sobrado, uma mesada e ainda lhe dava carne e fazia a despensa. Quando moça, era prostituta e abriu casa na rua da Lampadosa. Nunca passou pela experiência de um amor sincero, sem segundas intenções, nem pela maternidade. Apesar do amante, era muito solitária, carente.

Quanto à sua atuação no romance, é tão contraditória e ambígua quanto a de Aleixo. Ela é quem domina a relação com Aleixo, quem o cobiça e estabelece uma certa submissão, não tão rigorosa quanto a de Bom-Crioulo, mas o suficiente para se apossar do seu *bonitinho*, como o chamava. Porém, o fato de ser o elemento ativo da relação se justifica pela experiência de vida: D. Carolina é esperta, sedutora, vivida, enquanto Aleixo não passa de um rapazinho, que do amor só conhece o contato com Bom-Crioulo. Há uma certa masculinidade em suas iniciativas e atitudes. Embora veja Aleixo como homem, é como mulher que ela o qualifica (p.59). Em alguns momentos, é tão esperta que induz Aleixo a pensar que é ele quem dita as regras. O narrador trabalha tão bem esse aspecto que confunde até o leitor, o qual julga ter havido uma inversão de papéis:

— Oh! filho, são duas horas...

— Duas não senhora: já vai para as quatro.

E foram subindo a escada, ela com o braço no ombro do rapazinho, ele muito sério, muito desconfiado, os olhos baixos, uma expressão melancólica no rosto púbere. — Que lembrança fechar a porta da rua àquela hora!...

E a portuguesa beijando-o na face:

— Não te zangues, meu jasmim, não te zangues. Porta fechada livra de tentações... Deu-me uma cousa, um medo...

— Qual tentações, qual medo! Você já não é criança para andar se escondendo... Isso até faz a gente desconfiar. (p.67)

A sua relação com Aleixo ora é vista sob lentes da sexualidade, do desejo impulsivo, carnal de um homem por uma mulher (independentemente de quem assuma o papel masculino e o feminino), ora sob as lentes da maternidade, em que se sente atraída



pelo aspecto infantil de Aleixo, tratando-o com a delicadeza, atenção e carinhos maternos, como se fossem mãe e filho.

Como vimos, *Bom-Crioulo* narra uma história de paixão e morte dentro dos moldes naturalistas. O homem apresentado aqui é prisioneiro de seus instintos, moldado pelo espaço e pelo ambiente, que fundamentam o seu comportamento. O sexo é o motor que impulsiona as relações humanas. É um romance de homens, que apresenta a estratificação e a hierarquia da sociedade masculina, focalizando as baixas classes sociais.

Ao abordar o tema do homossexualismo, o romance abrange o sexo e as relações afetivas fluindo, inexoravelmente, numa sociedade de brutos que é a Marinha, não escapando nem mesmo os altos oficiais, para com os quais o narrador não poupa ironias¹².

Neste sentido, são inúmeros os enfoques que podemos dar à análise da obra, pois no papel de protagonista da história surge uma personagem muito rica — Bom-Crioulo. Segundo Maria Leticia Guedes Alcoforado (1988, p.90), "fazendo-o homossexual", Caminha, "satisfaz aos seus princípios naturalistas e provoca impacto entre seus leitores; fazendo-o marinho, pode mover-se melhor na pintura de um ambiente que lhe é familiar; fazendo-o preto, questiona os problemas da época; fazendo-o marinho e homossexual atinge em profundidade seu objetivo — objetivo há muito perseguido — : denunciar um grande pecado da marinha brasileira, o castigo da chibata."

Com relação à abordagem do homossexualismo, são freqüentes as comparações de *Bom-Crioulo* com *O Barão de Lavos* de Abel Botelho, para confirmarem que o assunto não é inédito. De fato, se o livro de Abel Botelho foi escrito entre 1888 e 1889 e Caminha só escreveu *Bom-Crioulo* em 1895, seis anos depois, está

¹² A forte crítica implícita aos castigos praticados pela Marinha, entre estes o castigo da chibata, provocou grande repercussão no meio militar, levando, inclusive ao confisco dos livros, os quais foram tirados de circulação por aproximadamente 40 anos.

evidente que não se trata de um assunto inédito. Porém o enfoque caminiano é diferente, original.

Em o *Bom-Crioulo*, Caminha soube desenvolver a tese naturalista tão bem quanto seus contemporâneos, como Aluísio Azevedo em *O Cortiço* e *Casa de Pensão*, clássicos do Naturalismo.

Após uma prévia leitura dos dois romances comparados: *Bom-Crioulo* e *Barão de Lavos*, constatamos a reincidência do tema do homossexualismo, bem como dos triângulos amorosos. Em *Bom-Crioulo* a trama se concentra entre Amaro, Aleixo e D. Carolina. O mesmo ocorre em *O Barão de Lavos*, entre Sebastião, Eugênio e a Baronesa. Nos dois romances o protagonista é um pederasta, mas suas ações, reações e comportamentos são bem diferentes.

Sebastião, o Barão de Lavos, é um nobre português, um invertido sexualmente, vítima da hereditariedade, produto de antepassados degenerados. Prisioneiro do sexo, ao descobrir a traição de Eugênio, fica desnorteado, mas não reage, vai definhando até morrer. Mesmo a reação da sociedade é nula.

Amaro, o Bom-Crioulo, por sua vez, surge muito mais dinâmico, ativo, como um negro forte, brutalizado, um homossexual nato, deturpado por influências do meio em que vive. Suas relações são coerentes com o seu temperamento bruto, impulsivo, irracional. Ao descobrir a traição de Aleixo também fica desnorteado, mas sua reação não é tão passiva quanto a de Sebastião: não aceita compartilhar o seu amado com a portuguesa e mata-o. O romance conta a evolução de uma paixão e seus reflexos no comportamento humano — uma paixão cega, incontrolável, levada às máximas conseqüências, que choca a sociedade da época por surgir entre seres do mesmo sexo.

Visto isto, concluímos que a abordagem caminiana é original em sua essência e na concepção das personagens, filmadas ao acaso, como num flagrante, integradas com o ambiente, focalizadas sob lentes naturalistas.



Tanto em *A Normalista* quanto em *Bom-Crioulo*, Caminha desenvolveu uma narrativa dinâmica, cinematográfica, deixando aflorar, ao longo da narração, seus próprios sentimentos em exclamações e intromissões, demonstrando, assim, domínio dos recursos narrativos.

Nos dois romances há o governo dos seres humanos pelos instintos. Em *A Normalista*, isto ocorre de forma mais amena, resultando um drama pequeno-burguês. Em *Bom-Crioulo*, os instintos são muito mais evidentes, o próprio drama é mais exaltado, trata-se de uma tragédia. Há a força do destino, as personagens caminham impotentes para um desfecho inalterável — a morte, com uma supervalorização do instinto sobre os sentimentos, do animal sobre o racional, que atinge seu clímax justamente na cena final do livro:

Houve logo um fecha-fecha, um tumulto, um alvoroço. Trilaram apitos; vozes gritavam — rolo! rolo! e a multidão crescia no meio da rua, procurando lugar, empurrando, abrindo caminho, precipitando-se, formando um grande círculo de gente ao redor dos dois marinheiros, invisíveis agora.

Os bondes paravam. Senhoras vinham à janela, compondo os cabelos, numa ânsia de novidade. (...) Circulavam boatos aterradores, notícias vagas, incompletas. Inventavam-se histórias de assassinato, de cabeça quebrada, de sangue. (...) Chegavam soldados, marinheiros, policiais. Fechavam-se portas com estrondo.

Alguma coisa extraordinária tinha havido porque, de repente, o povo recuou, abrindo passagem, num atropelo.

— Abre! abre! diziam soldados erguendo o refle.

De cima, das casa, mãos apontavam para baixo.

E D. Carolina, que também chegara à janela com a vozeria, com o barulho, viu, entre duas filas de curiosos, o grumete ensangüentado...

— Jesus! Meu Deus!

Uma nuvem escureceu-lhe a vista, correu-lhe um frio pelo corpo, e toda ela tremia horrorizada, branca, imóvel.

Muitas vistas dirigiam-se para o sobradinho.

Aleixo passava nos braços de dois marinheiros, levado como um fardo, o corpo mole, a cabeça pendida para trás, roxo, os olhos imóveis, a boca entreaberta. O azul-escuro da camisa e a calça branca tinham grandes nódoas vermelhas. O pescoço estava



envolvido num chumaço de panos. Os braços caíam-lhe, sem vida, inertes, bambos, numa frouxidão de membros mutilados. A rua enchia-se de gente pelas janelas, pelas portas (...)

Ninguém se importava com "o outro", com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre baionetas, à luz quente da manhã: todos, porém, queriam "ver o cadáver", analisar o ferimento, meter o nariz na chaga...

Mas, um carro rodou, todo lúgubre, todo fechado, e a onda dos curiosos foi se espalhando, até cair tudo na monotonia habitual, no eterno vaivém. (p.79-80)

Com esta obra, Caminha demonstra, mais uma vez, suas qualidades de bom escritor, que podemos avaliar hoje com mais imparcialidade do que em sua época. Com muito poucas modificações, de vocabulário e sintaxe, seus romances seriam atualíssimos. *Bom-Crioulo*, ainda hoje, é um romance de impacto, moderno, mesmo passado um século de sua primeira edição.

3.3 *Tentação* (1896)¹³

Ambientada na época do final do Segundo Império, *Tentação* é um romance que conta a história de um casal, Evaristo e Adelaide, que partem da província de Coqueiros para o Rio de Janeiro, empolgados com uma aparente melhoria nas condições de vida e de ascensão social. No Rio de Janeiro, ficam hospedados na casa de Furtado, amigo de infância de Evaristo, que os convidou depois de arranjar um emprego no Banco Industrial, onde é secretário. Furtado é casado com D. Branca, pai de dois filhos, Raul e Juliana, e desfruta de certas comodidades, certos luxos e alguma influência política. É uma família de classe média que ostenta pompa, prestígio e um círculo de amizades nem sempre condizentes com sua real posição sócio-econômica. Entre essas amizades estão o Visconde de Santa Quitéria, Valdevino Manhães, o desembargador Lousada e sua filha D. Sinhá, a princesa Isabel (madrinha da filha por procuração) e outros, que são introduzidos na narrativa por ocasião do batizado de Juliana.

Os dois casais passam a morar juntos, em Botafogo, na parte de baixo de um sobrado (na parte de cima mora uma família referida na narrativa como "de estrangeiros"). Evaristo e Furtado vão juntos para o trabalho, enquanto D. Branca e Adelaide ficam em casa, lendo, costurando, trocando confidências como duas irmãs. À noite reuniam-se para conversar, tocar piano ou uma roda de jogo. Todos muito felizes. Aos poucos, Adelaide e Evaristo vão se ambientando melhor e se adaptando à nova vida, às novas amizades, à nova condição social, sempre com a ajuda do bom e velho amigo Furtado.

Adelaide é uma pessoa simples, humilde, que se deixa influenciar pela futilidade de D. Branca, passando a aspirar ao luxo, à participação na sociedade carioca,

¹³ Nas menções ao texto e citações, usaremos a seguinte edição: *Tentação*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979. 112p.



e com ela o seu marido, que no processo de adaptação, vai se envolvendo na vida política local como republicano, diferentemente de Furtado, que é um monarquista.

Em meio a essa harmonia familiar, Furtado se apaixona por Adelaide, sentimentos estimulados em sonhos e divagações. Em virtude disso, anda sempre bem humorado, disposto.

Com a mudança da família de estrangeiros, Evaristo e Adelaide passam a morar no andar de cima do sobrado, sempre com a ajuda de Furtado, que, além de lhes emprestar dinheiro, compra-lhes os móveis necessários. A mudança não impede que continuem a fazer as refeições juntos, bem como os passatempos noturnos.

Uma noite, durante um jogo em família, Furtado lança a idéia de um piquenique no Jardim Botânico, tão em moda, acertando, previamente, todos os detalhes. Chega o dia do piquenique, um domingo bonito e ensolarado. Os dois casais, mais o pequeno Raul e o único convidado, o Visconde de Santa Quitéria, se dirigem para o local. Em meio a uma paisagem deliciosamente agradável, almoçam e brindam àquele momento de felicidade. Depois do almoço, saem para passear e contemplar o restinho do dia que ainda sobrava. Furtado dá o braço a Adelaide, e o Visconde o seu a D. Branca. Evaristo, indisposto, não pode acompanhá-los a princípio, indo depois com Raul.

Durante o passeio, o Visconde e D. Branca distanciam-se um pouco (ambos mantém, discretamente, um relacionamento amoroso). O momento também é propício a Furtado, que, junto a sua amada, pode enfim revelar seus sentimentos, até então despercebidos por Adelaide. Furtado já não consegue mais ponderar as conseqüências de seu amor e, num dado momento, não resiste à tentação de um beijo, na mão de Adelaide. Tudo se passa em minutos, Adelaide, desarmada passa a sentir-se, desde então, à beira de um abismo. Terminado o passeio, voltam à convivência que já não é mais tão familiar. Adelaide começa a compreender as verdadeiras intenções de certas liberdades de Furtado, toda a sua prestatividade, seu jeito dócil, seus olhares insistentes. Percebe, assim, a sua ingenuidade e a do marido em aceitarem tantas provas



de amizade e afeto. Porém, mesmo desencantada com o caráter dos homens, teme que o fato se repita e que mais uma vez não consiga resistir, desejando sair daquela casa em paz, sem escândalos, pois gosta muito de seu marido. No entanto, a permanência de Furtado e as constantes recordações do beijo, descontrolam Adelaide, que sofre um ataque de histeria, por ela justificado como de saudades de sua vidinha na província e como não adaptação ao Rio de Janeiro. Diante disso, decidem ir embora do sobrado e regressam a Coqueiros.

São muitas as críticas ao terceiro e último romance de Adolfo Caminha, quase sempre classificado como fraco e antinaturalista, em que o autor não conseguiu dar uma continuidade naturalista ao trabalho que vinha desenvolvendo com *A Normalista* e *Bom-Crioulo*. É claro que em comparação com *Bom-Crioulo*, uma obra naturalista tão representativa quanto os clássicos do movimento (*O Cortiço*, *Casa de Pensão*, etc.), este romance de Adolfo Caminha deixa a desejar. Mesmo *A Normalista*, de um naturalismo mais contido, lhe é superior.

Conforme já dissemos, através de um entrecho simples, o romance encerra um incontestável valor documental da época, retrata com uma riqueza de detalhes e referências a sociedade do Rio de Janeiro durante o final do Segundo Império, a relação político-afetiva da população para com o imperador D. Pedro II. Não há mais aquela tensão tão exacerbada presente no drama de *A Normalista* e na tragédia de *Bom-Crioulo*. Trata-se apenas de um romance de clima, de situação.

As ações transcorrem, suavemente, e, como disse Sabóia Ribeiro (1967, p.76), "a narrativa decorre até quase o fim, sem nada daquelas costumeiras complicações psicológicas e dramas da patologia do sexo que são o pábulo do Naturalismo original". Por certo, o teor naturalista não é tão elevado e evidente como nos outros dois romances, mas isso não implica sua inexistência, pois surge sutilmente sob disfarces ou manifestações aparentes.



Por baixo de toda a efabulação simples do romance, podemos perceber que são mantidas algumas características do estilo caminiano presentes nos dois romances previamente analisados, que conferem a *Tentação*, mesmo de forma mais amena, um caráter naturalista.

O discurso é mantido vivo, ágil, com vocabulário simples:

Quando as tardes eram demasiado quentes, iam os dois casais arejar à praia, onde passeavam famílias numa liberdade encantadora, trajando garridamente suas roupas de verão, sem luxo, sem cerimônia, parando à sombra das árvores, em grupos, vendo deslizar em pequeninas embarcações de recreio na água cintilante. (p.20)

O narrador se intromete nas ações e reações das personagens, revela-se algumas vezes influenciado e motivado por elas e introduz fechos sentenciosos, irônicos, sarcásticos em algumas passagens narrativas:

Falavam de amor e do último encontro que haviam tido. Ela achava "um bocadinho" prosaico o escritório da Rua da Alfândega, "um bocadinho exposto". Já se tratavam por *você*. (p. 102)

É também bastante óbvia a ironia por parte do narrador ao fazer referências à preocupação dos monarquistas com a doença do imperador:

— E ninguém sabe, afinal, qual é a doença do imperador! — disse o velho Lousada.

— Não é o coração? — atalhou a dama de honor.

O visconde, muito respeitosamente, pediu licença à nobre senhora para dizer que não, que o Sr. D. Pedro II estava com uma *glicosúria*...

— Glicosúria? Que é glicosúria?

— Diabates...

— Creia o senhor que ainda não compreendi...

— Diabetes... glicosúria... — fez o visconde atrapalhado, esfregando os dedos.

— Enfraquecimento cerebral, minha mulher — explicou Lousada convictamente.

— Não é bem enfraquecimento cerebral; o enfraquecimento, segundo ouvi dizer, é um dos múltiplos sintomas da diabetes... — emendou o banqueiro. — A glicosúria é... é uma doença dos rins.

— Açúcar na urina, homem, creio que está muito bem dito açúcar na urina! — opinou o Dr. Condicional interrompendo as suas reflexões poéticas para emitir juízo científico.

— É... —confirmou friamente o visconde...

— Pois eu já ouvi dizer por um médico ilustre que Sua Majestade sofre de um esgotamento nervoso... falou o secretário.

— Em francês *surmenage*, isto é excesso de trabalho mental... — explicou ainda uma vez, com ar pedante, o literato. (p.40-41)

O narrador também revela uma hipocrisia muito mais refinada do que em *A Normalista*, como o idílio secreto entre o Visconde de Santa Quitéria e D. Branca, enquanto Furtado assedia Adelaide, sem, no entanto, desconfiar da própria esposa. Até Adelaide, com toda a sua ingenuidade, já sabe de D. Branca e do Visconde.

Outros recursos narrativos de grande valor são os cortes abruptos, característicos do estilo de Caminha:

O leito de Julinha era todo de uma madeira escura e sólida, como ébano-da-Índia, e custara um dinheirão a Furtado. (...) A cúpula era um verdadeiro trabalho de arte, muito simples, mas curioso, representando uma coroa ducal com embutidos de marfim. No alto do cortinado, um grande laço de seda azul com franjas de ouro...

Ao todo seis carros, inclusive a berlinda, em que ia a pequena nos braços da ama e a mulher do desembargador. (p.33)

Eram duas horas da tarde. A onda de povo crescia; o movimento era cada vez maior nos cafés; ouviam-se orquestrações de harpa e o pregão monótono de leiloeiros destacando no meio da vozeria dos trauseuntes.

Logo depois do almoço D. Branca sem dizer nada ao marido, convidara Adelaide para "uma volta na Rua do Ouvidor". (p.76)

Sua narrativa, deste modo, apresenta um estilo cinematográfico em que o autor vai registrando, com sua "câmera", os movimentos das personagens e a sucessão de



fatos numa ordem linear, gradativa, ora focalizando o ambiente, ora uma situação, uma reação ou mesmo uma personagem:

Ia para as onze horas. O sol inundava a floresta e nenhuma nuvem toldava a maciez límpida do céu. Todos respiraram ao entrar no improvisado restaurante coberto de folhas, rodeado de árvores e onde se gozava uma frescura deleitosa e aromada de selva.

— Uf! — respirou Evaristo sentando-se. — Já é andar. Olhem que demos a volta ao jardim!

— Outra dose de vermute — propôs o secretário.

— Apoiado, apoiado! — murmurou o visconde fazendo-se alegre.

As duas senhoras conversavam endireitando as *toilettes*, revistando-se uma à outra com risadinhas. (p.57)

Além dos *closes*, para não interromper as seqüências da filmagem, ele utiliza o recurso do *flash back* para as reminiscências necessárias, como a recordação de Furtado por Adelaide:

Naquela noite, mais do que em todas as outras, Adelaide pensou no secretário.

— Amá-lo-ia?... Não, porque adorava o marido. Talvez acabasse amando-o... Mas o futuro é tão incerto, são tão incertas as previsões humanas!... Certo é que a imagem dele não a deixava, por mais que a repelisse. (p.105)

O narrador continua usando os recursos do discurso direto, indireto e indireto livre, este como uma forma de evitar o tom fastidioso do estilo descritivista e de tornar a narrativa agradável, concisa, clara:

D. Branca, então, sem estranhar o silêncio de Adelaide, fez o elogio de Santa Quitéria, enaltecendo-lhe os modos, "a impecável distinção com que ele tratava uma senhora, a extrema delicadeza que punha nas palavras e nos menores gestos", concluindo que o visconde era, na sua opinião, "o que se podia desejar de *tout à fai chic*".

— Ele parece simpatizar muito com a senhora...

— Comigo? Oh! não, nem diga tal coisa!

— Por quê?

— Porque não é bom, pode alguém ouvir e eu não quero — Deus me livre — uma questão com o Furtado...

O certo, porém, é que D. Branca exultou intimamente com as palavras de Adelaide. — "Era, então, verdade que o visconde parecia simpatizar com ela... Que lembrança?..."

Ia animada a palestra, quando a campainha soou embaixo e vozes repercutiram na escada. (p.69)

Há uma série de quadros que retratam costumes, acontecimentos, pessoas e a sociedade da época, o cotidiano. *Tentação* é o romance que se caracteriza pelo maior número de descrições: da natureza, dos encontros sociais, da rua do Ouvidor, da partida do Imperador, do Jardim Botânico, todas referentes à cidade do Rio de Janeiro.

O livro apresenta páginas agradáveis como o batizado de Juliana, o piquenique, a viagem do Imperador, cenas de um ambiente familiar descritas com graça, humor, surpresa, ironia, leveza. As paisagens têm grande poder sugestivo e as personagens são bem descritas física e psicologicamente:

Era intensa a luz do sol, mas o povo afluía, na rua, dominado pela irresistível curiosidade de assistir à passagem da família imperial.

Uns queriam ver o próprio monarca, outros, que o conheciam, não ocultavam o desejo de "reparar bem" na herdeira do trono, outros nada mais queriam senão lançar os olhos à imperatriz. O trecho entre o morro de São Bento e a Secretaria da Marinha estava repleto de curiosos — operários do Arsenal, ganhadores, catraieiros, no meio dos quais sobressaíam altos chapéus de forma de um ou outro personagem desconhecido que também se abalava a ver o embarque. (p.82)

— Temos, então, a princesa?

— Como, Sr, Evaristo?

— Digo: a princesa há de comparecer à festa...

— Qual o quê! Pensa o senhor que a princesa anda se exibindo assim?

— Pensei...

— Vai ser a madrinha da minha filha, por procuração; isso bem...

E Evaristo, sempre irônico:

— O imperador é o padrinho...



— Não senhor, não senhor... O padrinho é o Lousada, o velho Lousada. O imperador já é padrinho do Raul.

— Onde estamos nós metidos, Adelaide! — exclamou o bacharel, arregalando os olhos. — Tudo aqui é principesco, minha senhora! (p.22)

Como em *A Normalista* e *Bom-Crioulo*, essas descrições detalhadas não alteram a dinamicidade da narrativa que se mantém fluente. Além disso, elas confirmam o poder de observação de Caminha, que soube fixar, com maestria, quadros da vida comum, evidenciando, em menor grau, o caráter naturalista da obra, mesmo sem ressaltar aspectos crus, enfatizados em *A Normalista* e principalmente em *Bom-Crioulo*. Nesta obra, Caminha é muito mais contido, com excessivo decoro, já não há a insistência em reafirmar o condicionamento das personagens em virtude das clássicas influências hereditárias e do meio, nem a constante insinuação da sexualidade ostensiva das personagens.

Não há dúvida que há influência do meio sobre o comportamento das personagens e sexualidade na narrativa. A diferença é que neste romance elas estão disfarçadas, atenuadas em manifestações aparentes. D. Branca e o Visconde revelam-se tão influenciados pelo sexo quanto Maria do Carmo e Amaro, embora a manifestação seja mais discreta, em virtude do próprio refinamento do meio social.

Este caso de adultério só nos é revelado no final da trama, sendo, até então, insinuado sutilmente. O amor de Furtado por Adelaide também tem uma manifestação explosiva, impetuosa, mas limitada a um simples beijo na mão:

E no momento em que ela fechava a bolsa para continuar o passeio, Furtado abaixou a cabeça, num movimento nobre, e beijou-lhe audaciosamente a mão, oferecendo-lhe, ato contínuo o braço.

— Senhor?... (...)

Um beijo!... Faltava-lhe toda a coragem, toda a presença de espírito, para reagir no mesmo instante, lembrando o marido de D. Branca o respeito que todo homem deve a uma senhora casada. Penderam-lhe os braços, curvou a cabeça, e em vez de uma explosão de palavras que demonstrassem a Furtado a sua indignação e o seu assombro, ela deixou



que as lágrimas corressem como pérolas de rosário desfiado. Nunca homem nenhum se atrevera a tanto, nunca o seu pudor de mulher fora tão cruelmente magoado como naquela ocasião e por um homem que devia ser o primeiro a respeitá-la... (p.62)

Este fato, aparentemente desprezível, é porém sentido por ela como algo grave, uma falta de respeito "um insólito procedimento do secretário" (p.62). Ficam explicados, deste modo, as reações desencadeadas em seu espírito, que culminam com um ataque de histeria:

A consciência, porém, dizia-lhe baixinho que uma mulher casada, uma mulher que se ligou a um homem para toda a existência, é objeto que outro homem não deve tocar nem de leve, ainda mesmo a pretexto de amizade fraternal ou de sagrada admiração; e a esposa que se deixa beijar por um homem, que não é o seu legítimo marido, tem na sociedade o feio nome de *adúltera*. (p.67)

A jovem senhora estava emagrecendo, mas emagrecendo como quem sofre uma lesão oculta, uma doença profunda na parte mais delicada do organismo. (p.98)

Não havia decorrido uma hora depois do almoço, quando D. Branca ouviu gritos finos de mulher no alto do sobrado.

— É Adelaide, minha gente! — disse arregalando os olhos para o Antônio que correa.

Os gritos aumentavam, numa progressão assustadora. (...)

Adelaide que se debatia no leito numa agitação de todo o corpo, os olhos desvairados, a face muito pálida, em convulsões histéricas. (p.106)

Às vezes, essa contenção naturalista caracteriza a obra como um romance ingênuo, muitas vezes interpretado como antinaturalista. Na verdade, não é bem assim, pois essa contenção não é absoluta.

A própria crise histérica de Adelaide é um desfecho de cunho naturalista, uma vez que é resultante da pressão do ambiente, o sobrado, sobre a personagem; bem como das constantes recordações de Furtado. O comportamento dos estrangeiros do sobrado é grosseiro, causando uma certa repulsa ao lermos que "não poucas vezes ecoava



embaixo, no fundo escuro da área, o som de uma cusparada" (p.15). O comportamento deles também é suspeito. Primeiro, por ocultar-se no segundo andar "uma sombra de mulher" (p.35), cujo enfoque rápido possibilita a possível interpretação de ser uma amante de Furtado. E segundo, pelo fato de ser encontrado um "irrigador de Ermark" (p.43) quando eles se mudam¹⁴. É claro que esse comportamento nem se aproxima ao jeito bruto, rude de João da Mata, muito menos ao de Bom-Crioulo, mas de certa forma, enquadra-se nos moldes naturalistas.

Outra marca naturalista é a comparação humana à animal, quase sempre nivelando seu lado instintivo, irracional. É o que podemos observar na passagem que diz que "mulher tem uma espécie de *faro* tão pronunciado e admirável como em certos animaizinhos de estima" (p.78), ou quando Adelaide é descrita como uma "esposa honesta, dócil como um animalzinho que a gente acaricia, meiga como uma pomba" (p.92).

A hereditariedade também é retratada ao ser mencionado que "o vício está no sangue do indivíduo; quando o homem tem que ser coisa ruim, o é no Rio de Janeiro, na Patagônia, em Paris... no inferno!" (p.7).

Assim como em *A Normalista* na ocasião da gravidez de Maria do Carmo, *Tentação* apresenta a fatalidade como justificativa natural dos acontecimentos, das ações e reações. Quando Adelaide fica penalizada por não poder levar a negra Balbina consigo para o Rio de Janeiro, Evaristo simplesmente comenta: "Que queres? É a vida. Ela que procure outra casa." (p.8). O mesmo ocorre quando Furtado, diante da decisão de Evaristo em ir embora, não reage, ouvindo tudo com resignação, como um homem que "crê numa fatalidade que a tudo resiste e tudo domina na ordem moral e nas relações sociais." (p.110). Essa separação entre as duas famílias também é explicada "por um simples capricho, por uma fatalidade!" (p.110).

¹⁴ Segundo enciclopédias antigas, os irrigadores eram aparelhos destinados ao tratamento de doenças da pele por irrigações de líquidos antissépticos e sedativos. Utilizavam-se também, com a mesma finalidade, em lavagens vaginais. A menção ao *Irrigador de Ermark* no texto parece sugerir um uso com finalidade anticoncepcional.



Embora não tão latente nas personagens e sem aquela animalidade tão bem retratada em *A Normalista* e *Bom-Crioulo*, a sexualidade manifesta-se em *Tentação*, mas com um aspecto sublimado, restrito ao nível da imaginação, dos pensamentos. O fato de ser idealizada apenas muda o enfoque dado, mas não a sua concepção enquanto naturalista. Furtado cultiva um amor secreto por Adelaide, só revelado durante um piquenique através de um beijo na mão. Esta cena realmente é contidíssima descritivamente para os moldes de expressão amorosa naturalista. No entanto, seu comportamento é extravazado em pensamentos, quando ele imagina apertá-la contra si, mordendo-lhe o beijo (p.60). Após o episódio do beijo, Adelaide também vai sendo aos poucos seduzida por seus próprios pensamentos, admitindo até uma possível traição: "se Furtado a visse em camisa de renda, o colo descoberto, os pés nus no tapete?... Se, em vez do bacharel, aquele homem que ali se achava diante dela fosse o secretário?" (p.88). Em alguns pensamentos Adelaide tenta reagir, mas acaba admitindo que aquele homem era "como uma tentação do inferno a persegui-la, a persegui-la...". Ela "quase não tinha forças para reagir, para dominar a impressão que lhe enchia o espírito, escravizando-a, subjugando-a imperiosamente." (p.95). Basta fechar os olhos para imaginar o "vulto do secretário... 'a tentação', chamando-a para o mistério do gozo e para a desonra" (p.105).

Por trás de todas essas imagens contidas se escondem as ações dos instintos, da atração carnal, com a diferença de que neste romance o racional predomina sobre o irracional, só havendo uma inversão de domínio no nível dos pensamentos das personagens.

Junto ao adultério platônico de Adelaide e Furtado, há um adultério de fato entre D. Branca e o Visconde, ambos debochados pelo autor. Caminha também não poupa ironias ao retratar que D. Branca, ciente, aceita a infidelidade do marido, ao descobrir um bilhete de mulher no seu paletó e manter esse fato em segredo. Muito mais que isso, ela respeita essa relação e até admira a foto da amante: "Sim senhor: uma mulher esplêndida! O Luís tinha gosto para as mulheres..." O narrador finaliza ironizando



a hipocrisia do relacionamento entre o casal: "Impossível haver mais liberdade e mais confiança entre marido e mulher." (p.30).

Logo, *Tentação* pode não ser um romance naturalista nos velhos moldes da escola, mas apresenta alguns aspectos evidentes ou subentendidos que evidenciam características do movimento, talvez recriado e adaptado por Adolfo Caminha, que conforme já dissemos não gostava de salientar cenas imorais, eróticas, a título de Naturalismo; o fato de ser contido descritivamente endossa seu estilo naturalista mais refinado.

O tempo deste romance também é cronologicamente marcado, as ações estão dispostas linearmente, justapondo-se umas às outras. A história vai crescendo e conduzindo o leitor ao seu clímax — o retorno de Evaristo e Adelaide à província, desencadeado pelo descontrole nervoso desta, que, por sua vez, é decorrente da atitude de Furtado durante o passeio no Jardim Botânico. Por coincidência, seu ponto alto é o fim do relato. O desfecho de *Tentação* aproxima-se mais de *A Normalista*. Ambos encerram uma sequência natural de acontecimentos, a volta à normalidade anterior: Maria do Carmo retorna a sua vida e a suas atividades assim como Evaristo e Adelaide vão voltar a sua vidinha simples e pacata em Coqueiros. Em *Bom-Crioulo* também há esse retorno ao cotidiano, mas após uma cena de grande impacto — a morte de Aleixo por Amaro. Os desfechos são semelhantes, a variante é a intensidade do clímax, tão bem explorada em *Bom-Crioulo*.

Neste romance, Caminha mantém a descrição detalhada e precisa dos ambientes interiores e exteriores. Mais uma vez, o leitor visualiza todo o espaço da ação. O Jardim Botânico, pano de fundo do piquenique, é deliciosamente descrito com suas árvores, caramanchões (p.53-54), tentando concretizar ao leitor a sensação agradável que têm as personagens. Neste sentido, na descrição de paisagens belíssimas da natureza, o romance aproxima-se do tom bucólico de *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós. O leitor também pode desfrutar de um passeio pela rua do Ouvidor na época do Segundo Império (p.76-79). Com relação aos ambientes internos, a descrição é mantida. Tanto a

parte de baixo, quanto o andar de cima do sobrado são bem detalhados, a disposição dos móveis, os enfeites. A casa de Furtado (parte de baixo) é mais luxuosa, enquanto a de Evaristo (o segundo andar) é mais simples, adquirindo um certo requinte e ar de casa, com a chegada dos móveis dados por Furtado ao casal:

Agora é que a sala de visitas tinha um aspecto nobre e luxuoso, ao reflexo das serpentinas e do grande candelabro em cristal pendente do teto. Quadros e bibelôs, o piano e a mobília, o espelho de primeira ordem, rodeado de arabescos, a estante de música, as tapeçarias, as cortinas, o papel do forro, tudo resplendia e dava uns tons de alta nobreza ao conjunto. (p.35)

O pavimento superior da casa já não tinha o mesmo aspecto desolado e vazio da véspera, com as suas paredes escorridas, com seu ar glacial de eremitério. (...) Meia dúzia de cadeiras austríacas, torneadas, o sofá, cadeiras de balanço, dois consolos, outra mesinha decorativa para o centro... Na alcova o leito, e o toucador com espelho de cristal e pedra-mármore. Num dos quartos, o guarda-roupa e os baús (os célebres baús de couro) e no outro a estante. (p.47).

Em comentários anteriores, vimos dizendo que *A Normalista* é um romance das mulheres, enquanto *Bom-Crioulo*, dos homens. Ligados ao tema central há vários subtemas correlacionados como o da submissão, do preconceito, da hipocrisia, das falsas aparências. Por este prisma, podemos classificar *Tentação* como um romance intermediário, isto é, equilibradamente de homens e de mulheres.

Em *Tentação* há uma inversão no modo de atuação feminino e masculino. Evaristo, Furtado e o Visconde de Santa Quitéria representam os homens, senhores da situação, enquanto D. Branca e Adelaide representam as mulheres dóceis, recatadas. É interessante observarmos que tanto os homens quanto as mulheres não são mais a representação genérica das classes oprimidas, sombrias pelas suas misérias e seus destinos. Neste romance, eles representam uma classe social mais elevada, a aristocracia, a elite social e seus aspirantes.



Como tudo no romance está camuflado, subentendido, o real comportamento das personagens também está. Na verdade, os homens não são os dominadores e sim os dominados, influenciados pelas mulheres, Evaristo por Adelaide, Furtado por D. Branca e depois por Adelaide. Ambos constantemente cedem às vontades das mulheres e não percebem que são enganados. Furtado não desconfia do romance entre sua esposa e o Visconde, Evaristo sequer imagina que Adelaide deseja Furtado em seus pensamentos, e o Visconde não percebe que D. Branca vê nele a possibilidade de prestígio e de ascensão social. Sob a aparência de frágeis, dóceis e submissas, D. Branca e Adelaide retratam a malícia feminina, o dom de saber enganar. São dissimuladas, conduzindo o comportamento masculino como bem desejam. D. Branca, como perfeita esposa submissa, respeita a infidelidade de Furtado, iludindo-o quanto a seu comportamento servil, pois mantém um relacionamento amoroso com o Visconde, que não percebe o jogo de interesses implícitos. Até Adelaide com toda sua ingenuidade, também é dissimulada, com seu jeito meigo, vai induzindo Evaristo a aceitar e fazer todas as suas vontades, um vestido novo para o batizado de Juliana, roupas elegantes, mais finas, para freqüentar o seu novo meio social, etc. Ela também se permite devaneios com Furtado, embora o tenha fisicamente rejeitado.

Junto a essa abordagem, uma ironia do autor ao "machismo" da época, há a discussão entre a monarquia e a república, limitada a umas poucas pinceladas (p.81, 89). O autor evidencia uma crítica à civilização e a falsa moralidade da sociedade e das pessoas da época. Através do paralelo Coqueiros — Rio de Janeiro, percebemos que quanto mais civilização, mais hipocrisia e corrupção de costumes, demonstrando a superioridade da vida rural sobre a urbana, da província sobre a metrópole, como Eça de Queirós havia ilustrado em *As Cidades e as Serras*:

O Rio de Janeiro é muito bom, sim senhores, mas para quem tem flexível a espinha dorsal e o caráter. (...)



Para longe deste inferno! para longe desta porqueira!... Vive-se melhor, mais barato e mais honradamente na obscuridade da província, criando galinhas ou plantando jerimums.

Devido a esse aspecto, podemos dizer que há um certo tom romântico na obra — a sedução da metrópole seguida pela desilusão e pelo retorno à província. Aos poucos percebemos que, por motivos diferentes, Adelaide e Evaristo vão se desgostando da vida na metrópole, desejando, implícita ou explicitamente, voltar para Coqueiros:

o Rio de Janeiro é essencialmente egoísta e eu não me coaduno com a vida que temos vivido nele... De repente apoderou-se do meu espírito uma nostalgia, uma tristeza mesclada de apreensões e de desânimo...um aborrecimento das coisas que me cercam... Prefiro viver só, bem longe desta sociedade... lá no fundo da minha província, em Coqueiros, como outrora... (p.98)

Conforme já mencionamos, em *Tentação* a ação está centrada basicamente em cinco personagens: Furtado, D. Branca, O Visconde, Evaristo e Adelaide.

Furtado, colega de Evaristo nos tempos de Liceu, é casado com D. Branca e secretário do Banco Industrial. Um monarquista bem relacionado com desembargadores, comendadores, viscondes, barões, tendo certas influências políticas. Descrito como um homem bonito, elegante, "de meia-idade, alto, robustez física invejável, pele rósea e conservada, bigode negro tratado a brilhantina, olhos negros e comunicativos, um pouco lânguidos" (p.29). Sua estadia na cidade cosmopolita do Rio de Janeiro, a Corte, foi aos poucos refinando seus modos, a sua educação, dando-lhe "tinta de nobreza ao rosto largo de provinciano setentrional." (p.29). Recebe o título de "doutor" baseado num diploma fictício que nunca foi questionado (prova da hipocrisia da sociedade, que não duvida dele por ser bem apessoado). Vive bem em casa, com a família, mas tem o hábito de conquistar mulheres. Prova disso é que se deixa envolver pela presença de Adelaide, mulher de seu melhor amigo, um quase irmão. Essa atração



incontrolável faz com que ele ajude o casal das mais diferentes formas, dinheiro, móveis, roupas, passeios, etc., na tentativa de conquistar e merecer a atenção da amada.

D. Branca é um "pouco gorda, mais ainda frescalhona, parecendo mais moça do que realmente era" (p.14), está habituada com os valores e com a hipocrisia da sociedade carioca. Adora o luxo, típica burguesinha fútil, como Luísa em *O Primo Basílio*; até o discreto relacionamento amoroso é semelhante e vinculado a segundas intenções. Para ela, "o luxo nada tinha com a honestidade de uma senhora, desde de que ela se portasse bem..., ao menos aparentemente" (p.20), tal pensamento condiz com suas ações, pois é uma mãe de família, distinta aos olhos de Furtado e da sociedade, uma senhora que gosta de desfrutar os prazeres da vida como passeios, bailes, teatros. Mas, por trás da aparência é uma mulher dissimulada que ao mesmo tempo que aceita a traição e a liberdade do marido, é senhora de seus atos, traindo-o com um amigo da família, o Visconde, mas com grande discrição para não denegrir a sua imagem.

O Visconde de Santa Quitéria, diretor do Banco Luso-Brasileiro, é amigo de Furtado, um *gentleman*, de hábitos e educação refinadíssimos. É monarquista, amigo da família real, solteirão e benquisto por Furtado e pela sociedade da época, em virtude de seu prestígio sócio-econômico.

Evaristo é uma pessoa mais simples, um jovem republicano, cheio de idealismo que abandona a pacata vida na província de Coqueiros para tentar a sorte na Corte junto com a esposa. "Formado em direito, casara aos vinte e oito anos com uma rapariga órfã, chamada Adelaide" (p.10). Não tinha posses, estudou com a ajuda de um parente do Rio Grande. Não é apegado ao luxo, nem se deixa influenciar por futilidades, mas, sem perceber, cede aos caprichos da mulher, que julga uma santa, sempre submissa e servil. Amigo de Furtado, honesto, e algumas vezes ingênuo, suas opiniões políticas divergem das de Furtado.

Adelaide é a personagem mais bem descrita, física e psicologicamente, do romance. Tem um rosto sereno e meigo, "uns longes de pintura religiosa" (p.13). Aos

poucos desenvolve uma amizade fraternal com D. Branca. É descrita como uma "rapariga dócil, de coração meigo como o coração das pombas" (p.7), de olhos bonitos e modos provincianos (p.16). Inicialmente é uma pessoa simples, sem ostentar luxos. Aos poucos vai sendo influenciada pela amiga, D. Branca, e pelos costumes da sociedade de então, transformando-se, adquirindo o gosto pelo luxo e por futilidades como uma "necessidade lógica e humana" (p.21), "não era por vaidade, nem por orgulho, nem por capricho — é que tinha obrigação" (p.25).

Aos olhos de Evaristo e das outras pessoas, é o protótipo de mulher virtuosa em corpo e alma, aquela que não se corrompe nunca, fiel ao marido e ao seu papel de mulher submissa, voltada às prendas domésticas (p.81, 92). Embora não seja tão ousada como D. Branca, Adelaide também trai o seu marido, mas em sonhos, divagações. Como o próprio nome do romance sugere, ela sofre constantes tentações que acabam descontrolando-a e levando-a a um ataque histérico. Mas, na realidade, ela resiste em respeito ao marido e mais uma vez o induz a fazer as suas vontades, convencendo-o de que o melhor a ser feito é voltarem para Coqueiros.

Dos triângulos amorosos de *Tentação*, todos interligados pela figura de Furtado: Adelaide - Evaristo - Furtado e D. Branca - o Visconde - Furtado, só o primeiro não se consuma, não se fecha, em virtude do próprio encaminhamento da trama.

Como se observa, as personagens de *Tentação* apresentam-se lineares, sem oferecer grandes surpresas do início ao fim da narrativa. A única exceção seria Adelaide, que, no entanto, não aparece plenamente resolvida para escapar totalmente da linearidade.

Conforme mencionamos, o romance traz embutida a tese da primazia da vida no campo, na província sobre a vida na cidade, na Corte. Quase todos os aspectos naturalistas da obra estão subentendidos, disfarçados no decorrer da efabulação, além de sublimados. Empolgados e até chocados com o *Bom-Crioulo*, muitas vezes, nos sentimos frustrados com a leitura de *Tentação*, ao esperarmos um Naturalismo muito mais

explorado, conforme ocorreu com a leitura de *Bom-Crioulo* após *A Normalista*. Talvez, como disse Sabóia Ribeiro (1957, p.80), seja esse o propósito de Caminha, "mostrar que as mesmas mãos que tinham escrito o *Bom-Crioulo* também podiam escrever um quase inocente livro de amores burgueses."

Neste romance ninguém é completamente bom, mas ninguém é totalmente mau. Adelaide foge de sua "tentação" e Evaristo supera os seus anseios de subir na vida. Tirando os dois, a sociedade da capital é hipócrita, mas o narrador não nega elegância a essa hipocrisia, diferentemente da sociedade de *A Normalista*, que é grosseira.

Dos três romances, *Tentação* é o livro que tem os caracteres mais perfeitamente definidos e que revela, embora postumamente, um narrador com pleno domínio de seu ofício.

Concluída a análise das três obras narrativas de Caminha, notamos que são romances curtos, mais curtos do que os de outros escritores do movimento. Parece-nos que tinha a medida certa da extensão, proporcionando-nos um prazer a mais à leitura.



4 O Naturalismo e suas personagens

Com a passagem do Romantismo ao Realismo-Naturalismo, houve mudanças na concepção das personagens, que deixaram de ser idealizadas e sublimadas por um sentimentalismo excessivo e passaram a ser mais reais, típicas, e sintetizar o comportamento do ser humano normal, comum do dia-a-dia.

Tanto o Romantismo como o Naturalismo apresentam uma postura de análise do homem em geral, refletindo, analisando e discutindo sobre seu comportamento, sua existência. Se o Realismo se limita à análise da realidade e do ser humano, focalizando o lado pequeno da alma humana: a hipocrisia, a falsidade, a mesquinhez, o interesse, o Naturalismo vai um pouco mais além, evidenciando o comportamento humano condicionado por caracteres biológicos e fisiológicos.

Para os naturalistas, o homem é produto da sexualidade, age por instinto, é o meio ambiente que o modela; seu destino é irreversível. Sob a pressão do meio e do ambiente a ação é desencadeada.

Suas personagens, salvo alguma idealização com que são elaboradas, são bem descritas, perfeitamente definidas e, de um modo geral, revelam um comportamento previsível dentro dos pressupostos da escola. Apresentam tendências inatas (hereditárias), ou mesmo adquiridas (condicionadas por fatores externos). Tais tendências, alimentadas em um ambiente propício, justificam o comportamento das personagens naturalistas, por mais torpe que seja.

As personagens são o que são, isto é, fiéis à sua descrição e apresentação. Podemos dizer que as fronteiras de sua configuração como masculinas e femininas estão explícitas. Mesmo as alterações sexuais como o homossexualismo e o lesbianismo estão bem delimitadas, tanto no plano da descrição, quanto do comportamento.



Podemos ilustrar essas características através de inúmeras personagens naturalistas. No entanto, em virtude dessa extensão e dos nossos objetivos — estudar as personagens de Adolfo Caminha — faremos um estudo restritivo, uma análise breve e limitada de alguns naturalistas de relevo e suas principais personagens em comparação às criações caminianas.

As obras e os escritores abordados são: *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1857); *O Barão de Lavos* de Abel Botelho (1888-89); *O Crime do Padre Amaro* (1876), *O Primo Basílio* (1878), *A Cidade e as Serras* (1901) de Eça de Queirós; *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884), *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo e *A Carne* (1888) de Júlio Ribeiro.

4.1 A Configuração de Algumas Personagens Naturalistas

*Madame Bovary*¹⁵ de Flaubert é um clássico do Naturalismo, umas das obras pioneiras do movimento. Ainda hoje, é bastante lida, analisada e citada como um exemplo típico de romance naturalista.

A protagonista Emma Bovary freqüentemente é citada como uma excelente criação do autor, que aos poucos foi adquirindo vida própria, universalizando-se. Harold Bloom (1995, p.12) a considera "a mais persuasivamente sensual de todas as criaturas de ficção". Sem extremismos, julgamos tratar-se de uma personagem muito bem descrita e definida nos moldes femininos. É uma bela mulher, delicada, de lábios carnudos, cabelos lisos, faces rosadas (p.18) que recebeu uma educação esmerada: "sabia dança, geografia, desenho, bordados e piano" (p.20). Sonha com uma vida burguesa, rica, fútil. Seu temperamento alterava estados de luxuosidade, requinte, bondade, caridade, desleixo e descaso para consigo mesma e para com os outros.

¹⁵ Tradução de: Araújo Nabuco. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 261p.



Enquadrada nos moldes femininos e naturalistas, Emma é uma figura frágil que sofre com os impulsos incontroláveis do desejo, pois "tem contra si as fraquezas da carne e as dependências da lei" (p.72), mas que não reage, segue seu destino, inerte às influências do meio e do instinto.

Através de Emma, Flaubert transmite uma imagem encarnada do desejo, com interesse sexual normal como qualquer homem ou qualquer mulher. No entanto, o fato de representar tanto a sexualidade masculina quanto a feminina, não descaracteriza seu comportamento feminino típico, apenas a universaliza.

Sua tipicidade feminina evidencia-se pelo fato de ser incapaz de lidar com as perdas, eróticas ou não, e com seus desejos. Descrita como uma mulher meiga, frágil, ela se recusa a acreditar que o objeto de seu desejo, seus amores extraconjugais (Rodolfo Boulanger e León Deipuis), possa estar perdido para sempre. E são justamente essas perdas que a descontrolam, provocam a alternância de temperamentos e a enfraquecem, acabando por destruí-la, levando-a à morte.

Seu marido, Carlos Bovary, é um médico sem grandes ambições, sem refinamentos, com um jeito rude, um homem de maneiras abrutalhadas (p.143). É uma personagem masculina comum na descrição e no comportamento, na maioria das vezes, passiva. Sua função é servir de apoio ao desenvolvimento da protagonista.

Entre tantas situações naturalistas, há uma passagem no livro em que Flaubert sintetiza brilhantemente os pressupostos da escola, quando em meio a uma discussão sobre uma peça de teatro o padre diz que "basta, porém, que pessoas de sexos diferentes se achem reunidas num recinto encantador, enfeitado de pompas mundanas, além dos disfarces pagãos, das pinturas, das luzes, das vozes efeminadas — para que tudo isso acabe por fazer surgir certa libertinagem de espírito e trazer pensamentos desonestos, tentações impuras." (p.165).



Em o *Barão de Lavos*¹⁶, Abel Botelho centraliza a ação em um triângulo amoroso: o barão Sebastião, a baronesa Elvira e Eugênio, justificado pela hereditariedade.

A baronesa Elvira é descrita dentro dos moldes de mulher delicada, submissa, extremosa, fútil, como quase todas as mulheres descritas no Naturalismo. Nem sensual, nem desequilibrada, casou-se com o Barão, um fidalgo, para atender suas necessidades burguesas impostas pela sociedade da época (sofre influências do meio). Sua configuração física: olhos grandes, nariz fino, face alva (p.15), moça cheia de graça e de mimo; e moral: submissa, passiva, enquadram-na nos moldes femininos perfeitamente definidos. Levada pela situação e pelo momento propício, se deixa seduzir por Eugênio, tornando-se amantes.

Eugênio, por sua vez, se enquadra nos moldes de descrição física masculina: "colo alvo, carnudo, cheio, de gordos peitorais amplos" (p.53), cabelo curto e crespo, coxas altas, pés enormes (p.55). Seu comportamento masculino é bem definido. E é como homem que ele assume o papel de amante, tanto de Elvira (relacionamento normal aos olhos da sociedade, embora adúltero), quanto de Sebastião (retrata um caso de homossexualismo, repudiado pela sociedade da época). Nos dois casos, seu comportamento é justificado: no primeiro, por influências do meio, do desejo, do instinto, pela atração incontestável de um homem por uma mulher, e no segundo, pelas condições precárias em que se encontrava, por necessidade e depois por comodismo e conforto.

Sebastião, o Barão de Lavos, é uma personagem um pouco mais trabalhada, tão bem definida quanto as outras, mas com algumas peculiaridades. Ele é apresentado como um produto de seus antepassados e não podia deixar de ser homossexual pela força da hereditariedade propiciada, ainda mais, pelo meio. É uma autêntica personagem naturalista, que, apesar de ser masculina, assemelha-se ao modelo

¹⁶ 3.ed. Porto: Lello & Irmão, 1908. 463p.



feminino, seja pela apresentação física ou pelo comportamento. Alto, de olhos negros, o barão tem uma "conformação feminina: - cabeça pequena, ombros estreitos e ladeiros, bacia ampla, (...). O rosto, d'um alvo rosado lanugento e macio, tinha uma expressão menineira e ingênua, um ar tocante de fragilidade e doçura." (p.28). Na relação com Eugênio seu papel é feminino, passivo, submisso, dominado pelo vício (p.94), doente de uma "desvirtuação sexual", escravo do "sodomitismo" (p.194). A própria esposa, Elvira, não o vê nunca como "macho, não apetecia o homem; delineava, futurava o marido"(p.33).

Analisando as obras de Eça de Queirós, nos deparamos com personagens bem delineadas, com contornos masculinos ou femininos bem definidos.

Começando por *O Crime do Padre Amaro*¹⁷ temos duas personagens em destaque: Amaro e Amélia.

O padre Amaro, foi destinado à carreira eclesiástica pela família porque "tinha maneiras afeminadas e pouco convincentes" (p.47). É um moço alto, magro, de boa aparência que se envolve com Amélia, filha de D. Joaneira que o hospeda em sua casa. Sua caracterização física condiz com seu temperamento passivo, facilmente dominável, mas não é suficientemente convincente para enquadrá-lo nos moldes femininos. Dada a forma de sua relação com Amélia, preferimos associá-lo ao parâmetro masculino. É Amaro quem toma a iniciativa e se aproxima de Amélia, conquistando-a e seduzindo-a.

Ainda hoje é um tanto constrangedor e até mesmo condenado por certos segmentos da sociedade um relacionamento entre uma mulher e um padre. Para os naturalistas que adoravam evidenciar as fraquezas humanas, este era um bom tema e talvez para não denegrir-lo ou difamá-lo, justificavam-no através das influências do ambiente e da atração carnal de um homem por uma mulher, tão instintiva quanto a de

¹⁷ In: *Obras completas de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão, [1901?] v.1, p.29-369.



um macho por uma fêmea. Convivendo no mesmo espaço, Amaro e Amélia, são incapazes de resistir às provações impostas, deixando o irracional dominar o racional.

Amélia também é bem intencionada, mas tem um caráter dócil à sedução masculina. É uma bela figura feminina, jovem, bem comportada, alta e bem feita de corpo. Por ser um tipo atraente, estimula, junto ao ambiente, o desejo de Amaro. Diante da gravidez, podemos pensar que ela foge da configuração feminina padrão, tornando-se ativa, forte. Porém, isso é apenas uma ilusão. Na verdade, ela continua submissa às vontades e às promessas de Amaro, aceitando sua gravidez como uma fatalidade. Não sendo capaz de reagir e de enfrentar a sociedade, refugia-se no campo durante a gravidez e morre no parto.

Com relação a *O Primo Basílio*¹⁸ são freqüentes os comentários de plágio de Flaubert. Como disse Maria Lúcia Dal Farra (1987, p.7), "entre *Madame Bovary* e *O Primo Basílio* não se trata somente de identificação de tema, mas de concepção de obra, de construção e estrutura." De fato, as duas obras retratam situações semelhantes, as configurações das personagens são bem próximas, quase idênticas. No entanto, demonstrar ou comprovar esta idéia não é relevante para nosso estudo. Deter-nos-emos, apenas, na retratação das principais personagens da obra — Jorge, Luísa e o primo Basílio.

Nesta obra, as fronteiras entre o masculino e o feminino estão explícitas. Enquanto Jorge e Basílio revelam uma típica configuração masculina, a de Luísa é autenticamente feminina.

Jorge é um engenheiro de minas, robusto, ombros fortes bem masculinos, mas de gênio manso, dócil, complacente, capaz de soerguer-se e perdoar a esposa por amor. Tal comportamento dá um tom romântico à obra, mas não aproxima Jorge da passividade feminina. Diante da traição de Luísa, ele fica extremamente deprimido,

¹⁸ 8.ed. São Paulo: Ática, 1987. 295p.



mantendo-se condescendente em virtude da doença da esposa. Com sua melhora, ele reage e exige explicações, tão exaltado e impulsivo como qualquer homem traído.

Enquanto Jorge é o retrato do homem verdadeiro, sincero em suas ações e reações, Basílio é um homem mais refinado, aristocrático, porém cínico, imoral e audacioso. Alto, elegante, dono de ar fidalgo e um olhar atrevido, Basílio incorpora um tipo masculino donjuanesco, pedante e insensível. Ele usa as mulheres nas suas aventuras amorosas, seduzindo-as, como fez com a própria prima Luísa, abandonando-a após sua satisfação pessoal. Tem o hábito de contar histórias sobre Paris e suas aventuras amorosas à Luísa, passando-lhe a idéia de um adultério como dever aristocrático de toda e qualquer mulher burguesa, dona de si.

Sob a influência desse modelo digno de burguesa, Luísa, perfil tipicamente feminino, se sente na obrigação de ser adúltera para perfilar entre os modelos de comportamento feminino da época. É uma adúltera ingênua, em decorrência do meio e da sociedade, em virtude dos quais também se casou com Jorge, mesmo sem gostar dele. Fisicamente é uma bela mulher, cabelos loiros, olhos castanhos, alegre e meiga, submissa à proteção de Jorge, ao desejo incontrolado, irracional por Basílio e por último às imposições da criada Juliana, que descobriu seu adultério com o primo. Assim como Emma Bovary e a maioria das figuras femininas naturalistas, Luísa não sabe lidar com as perdas, nem com as reações do marido traído, morrendo após entrar em um processo de febre cerebral.

Em *A Cidade e as Serras*¹⁹, Eça de Queirós não dedica o mesmo cuidado na descrição do comportamento de suas personagens, que, a nosso ver, não são tão relevantes quanto as outras. A ação do livro concentra-se no seu protagonista Jacinto e seu amigo José Fernandes. Fisicamente Jacinto é rico em detalhes. É um moço soberbo, de nariz afinado, bigode e cabelo crespo. Extremamente culto, gosta de todas as modernidades de seu tempo, frequenta a alta sociedade e mantém contatos com a elite

¹⁹ In: *Obras completas de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão. [1901?] v.1, p.371-539.



política. Quanto a seu comportamento podemos considerá-lo masculino, mas sem muita convicção, visto que podemos supor um provável relacionamento homossexual entre ele e o amigo José Fernandes. Tal fato é apenas uma suposição, pois não podemos endossá-la através de elementos narrativos convincentes.

O destaque desta obra está no tema que ressalta a supremacia do campo sobre a cidade, no tom bucólico da valorização da vida no campo, alertando o homem que busca, incessantemente, a modernidade e grandes centros urbanos, pois " os sentimentos mais genuinamente humanos logo na cidade se desumanizam!" (p.427).

Além do naturalismo francês e português, o brasileiro ilustra algumas personagens típicas que merecem ser destacadas, não só pela riqueza de detalhes descritivos, mas também pela elaboração complexa e coerente com os pressupostos da escola. São criações autênticas, ambientadas em cenários e situações adequadas à realidade brasileira. Os escritores naturalistas brasileiros a serem destacados são Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro e posteriormente Adolfo Caminha.

Aluísio Azevedo é tido como um dos escritores mais representativos do movimento entre nós. Suas personagens são tipicamente naturalistas, suas ações estão diretamente vinculadas às influências do meio e da hereditariedade. Na maioria das vezes são seres marcados pelo instinto, pela fatalidade e pela sexualidade, criações ricas descritivamente.

A trama de *O Mulato*²⁰ envolve, basicamente, duas personagens: Raimundo e Ana Rosa, respectivamente masculina e feminina, seguindo os padrões normais de distinção.

Raimundo era um homem culto, formado em Direito em Portugal que volta ao Brasil para se estabelecer. Alto, elegante, cabelos pretos e olhos azuis, tem uma tez morena e amulatada (p.52). Por ser filho de um branco com uma escrava, sofria o

²⁰ 10.ed. Rio de Janeiro: Briguiet, [1927?] 375p.



preconceito da sociedade mesquinha, que, ciente de seus valores e de sua formação, ignora-o e rejeita-o por causa de sua cor e de sua origem. O próprio tio lhe nega a mão da filha, Ana Rosa, em casamento pelo mesmo motivo. É por causa do meio e dos caracteres hereditários que ele se isola da cidade e não se impõe à sociedade. O amor por Ana Rosa o livra dessa passividade e o faz reagir, assumir o controle da situação; acaba, porém, vencido pelo preconceito e pelas influências externas, sendo morto no final. Raimundo aprende a lidar e reverter as suas perdas, mas seu destino é irreversível.

Ana Rosa, moça bonita de formas, olhos e cabelos castanhos, é educada nos moldes de mulher virtuosa, sabe bordar, tocar piano e violão (p.22). Sofre, como mulher, submissa, passiva, "a mágica influência que os homens superiores exercem sobre o espírito feminino" (p.20). Ama Raimundo sem nem mesmo saber por quê, impulsionada pelo desejo e pela proximidade. Raimundo é um elemento novo, desconhecido que aguça o interesse da moça, que invade seu quarto às escondidas para mexer em suas coisas (lê livros científicos e de fisiologia humana tão evidenciados pelo Naturalismo) e manter uma certa intimidade com seus pertences. É justamente esse ambiente que desencadeia seu amor por Raimundo, o qual termina de forma trágica. Mesmo com a morte do amado, Ana Rosa não reage, dando continuidade a seu estado servil de sua condição feminina, casando-se com o Dias, sócio de seu pai e assassino de Raimundo. Mais uma vez a fatalidade impera e a mesmice da vida continua.

*Casa de Pensão*²¹ não é muito diferente disso. Suas personagens estão à mercê do ambiente, da sexualidade, da fatalidade, do previsível. Como o próprio nome sugere, "Casa de Pensão" é o ambiente que vai condicionar o comportamento das personagens, Amâncio e Amélia, respectivamente masculina e feminina.

Enquanto Amâncio mora com os pais no Maranhão conserva a conduta de um anjo meigo, educado, submisso, "uma menina" (p.2), como diz sua mãe. No entanto, essa configuração afeminada é só aparente, pois na verdade é esperto desde pequeno,

²¹ 5.ed. São Paulo: Ática, 1989. 192p.



dono de si e de suas ações; sai escondido para a farra e já tem experiências com as moças da província. O medo de apanhar do pai condiciona esse comportamento dissimulado e hipócrita. O mesmo ocorre com sua vinda para a Corte: diante do novo, do desconhecido é afrontado pelo meio, assume novamente o papel de rapaz ingênuo, puro, reservado. Uma vez familiarizado com a situação, volta à sua conduta normal, rendendo-se, inconscientemente, às influências do meio e ao apelo de seus instintos. Como todo macho, se sente atraído pela fêmea e a proximidade espacial não só possibilita como determina essa atração incontrolável.

O alvo de sua sexualidade impulsiva, a princípio é Lúcia, uma das moradoras da pensão, mas com o tempo, induzido pelo ambiente, pelas necessidades, pela conquista da amada, supostamente inatingível, e as artimanhas de João Coqueiro e Madame Blizard, acaba se envolvendo com Amélia, irmã de João Coqueiro.

Amélia, por sua vez, também é dissimulada ao tentar conquistar Amâncio. Tal fato não descaracteriza seu perfil feminino. É uma moça encantadora, bem feita de corpo e com cabelos castanhos (p.60); é prendada, mas não tem o mesmo requinte das outras personagens femininas analisadas. Desde pequena, sofre influência do meio que aos poucos molda sua personalidade. Cresceu em uma casa de pensão, "no meio da egoísta indiferença de vários hóspedes (...) a sentir perto de si, ao seu lado, na intimidade doméstica, — homens estranhos" (p.50). Com a morte da mãe, foi morar com o irmão João Coqueiro, que se casa com Madame Blizard por interesse e comodidade. Não houve mudanças. O seu comportamento, até então condicionado ao ambiente, passa a estar vinculado às influências e interesses do irmão e sua esposa, que induzem-na a conquistar Amâncio e casar-se para garantir o futuro da família.

De fato, Amâncio e Amélia acabam se envolvendo. Amâncio, voltando ao controle da situação, conscientiza-se das influências sofridas, mas não consegue se desvincular das mesmas, tamanha a pressão que ele sofre dos mais diferentes fatores. Quando pensa que conseguiu driblar e vencer o condicionamento sofrido, a fatalidade o vence e ele morre assassinado por João Coqueiro.



A presença do ambiente é muito mais incisiva em *O Cortiço*²², que além de atuar como determinante na configuração do comportamento das personagens, também atua e interage como sendo uma das personagens. No entanto, limitaremos nossa análise às personagens em si, descritas e definidas física e psicologicamente. Há, nesta obra, um grande número de personagens importantes em suas ações paralelas, compondo a trama como um todo.

Podemos citar João Romão, Jerônimo e o Miranda como representantes de tipos masculinos; Bertoleza, Piedade e Rita como as do tipo feminino.

João Romão é o dono do cortiço, inicialmente é um sujeito rude, de modos abrutalhados, desonesto e condicionado pelo delírio de riqueza. É uma personagem tipicamente naturalista, bem próxima do comportamento animal. Sentindo-se afrontado pela posição e pelo prestígio de Miranda, passa a desprezar a amante Bertoleza e adquire traços refinados, transformando-se em um homem bem sucedido econômica e politicamente. Seu refinamento é exterior, pois continua sendo o mesmo homem insensível e inescrupuloso. Prova disso é que diante da visão da amante Bertoleza como obstáculo à suas ambições, ele a trai mais uma vez e a restitui ao cativeiro (p.159).

Bertoleza é o símbolo da mulher submissa que não sabe reagir aos mandos e desmandos de João Romão. Crioula de uns 30 anos, trabalhadora e honesta, dentro de sua concepção feminina é ingênua a ponto de confiar e acreditar em João Romão que disse ter comprado sua alforria só para tê-la grata eternamente. O ambiente em que ela se encontra lhe dava feições sofridas, legando seu comportamento não só à passividade feminina, mas à animalidade. Diante da traição de João Romão, acuada como um bicho, reage impulsionada pela situação, matando-se.

O Miranda é um negociante português, aristocrático, cujo comportamento está associado ao dinheiro e por isso aceita João Romão no seu círculo de amizades,

²² 8.ed. São Paulo: Ática, 1981. 159p.



mesmo não o suportando. Sua presença serve apenas para estimular e propiciar as ambições de João Romão.

Jerônimo, Piedade e Rita Baiana são moradores do cortiço. "Tirante o defeito da vadiagem" (p.33), Rita é uma boa pessoa, é o protótipo da mulher brasileira. Tanto a sua configuração física quanto comportamental estão adaptadas aos moldes de formação genuinamente brasileira. É mulata, extrovertida e com uma silhueta bem marcada. Ao contrário das outras mulheres que sabem bordar, tocar piano, etc., Rita sabe sambar e cozinhar como ninguém (seu tempero era inconfundível). Junto ao ambiente, Rita alterou o comportamento de Jerônimo e, conseqüentemente, o de Piedade.

Jerônimo é português, trabalhador, homem de família que aos poucos vai se abasileirando, influenciado pelo ambiente desordeiro do cortiço e pela incontida atração sexual por Rita. Torna-se um homem desleixado, irresponsável e inconseqüente, pois dominado pelas novas situações, segue seu instinto, e como animal traído, mata o mulato Firmo que andava com Rita.

A transformação do marido afeta Piedade, um tipo calado de mulher, trabalhadora, que aceitava tudo com a resignação feminina. Tinha a expressão da honestidade simples e natural (p.40) dos modelos femininos servis. Com o tempo vai se moldando com as imposições do ambiente, tornando-se uma mulher vulgar e desleixada. Ela também não sabe lidar com suas perdas, mas não morre e nem mata, vai definhando até um estado degradante da condição humana.

Paralelamente a estas personagens, o romance revela um caso de lesbianismo entre Leonie e Pombinha (p.93). Este fato não ganha maiores proporções na narrativa.

*A Carne*²³ de Júlio Ribeiro apresenta um outro enfoque das personagens, produtos da sexualidade que agem em função da "carne", de seus desejos impulsivos.

²³ Rio de Janeiro: Brand [s.d.] 159p.



Segundo Fábio Lucas (1989, p.49), "as personagens apresentam-se desprovidas de livre arbítrio, movidas pela 'fatalidade da carne', como queria Zola."

Há, nesta obra, uma inversão da tradicional configuração do elemento masculino e do feminino. Barbosa é um homem de formas angulosas, magro, pele bronzeada pelo sol, bem vestido, educado (p.39, 44, 45). Lenita é extremamente culta, sabe várias línguas, matemática, ciências; é instruída e inteligente. Destoava um pouco dos modelos femininos de mulheres prendadas e limitadas. É bonita, morena-clara, braços e pernas roliças, musculosas, seios rijos, cintura fina, cabeça pequena, cabelos longos e pretos, lábios rubros (p.20, 21). Fisicamente é uma mulher frágil, delicada, que, apenas no início, se mostra condizente com o ideal de passividade feminina. Barbosa, por sua vez, também corresponde, inicialmente, ao comportamento masculino frio e calculista.

Com o desenrolar da ação, há imposição da força dos instintos e do determinismo do ambiente, que alteram a configuração das personagens. Barbosa se aproxima mais das reações femininas, apaixonado, torna-se submisso, passivo, culminando em uma auto agressão suicida, é ele quem não sabe lidar com as perdas do objeto de seu desejo. Com Lenita ocorre o processo inverso, de personagem passiva passa a ser ativa, tomando as iniciativas sexuais para com Barbosa. É Lenita quem o procura em seu quarto e o seduz e algum tempo depois se afasta, vindo a casar-se, mesmo grávida de Barbosa, com o Dr. Mendes Maia em São Paulo. Ela segue seus impulsos e suas vontades, como ela mesmo disse "fui sábia, fui preciosa tanto tempo, que achei de justiça dar-me o luxo de ser ignorante, de ser *mulher* um pouquinho." (p.148).

Conforme pudemos observar, as personagens se configuram como masculinas e femininas, independentemente da sua condição fisiológica (homem ou mulher), a qual pode ou não coincidir com o comportamento e com a descrição moral e física.



3 O papel das personagens caminianas

No entanto, salvo algum lapso de leitura, todas essas configurações são governadas por certas premissas do Naturalismo, como a tirania do meio, a força dos instintos, o determinismo hereditário e o condicionamento das circunstâncias. Há também a presença da fatalidade, um certo cientificismo e a caracterização, quase sempre detalhada das personagens.

Adolfo Caminha, ao elaborar os seus romances, tinha um quadro de referências de personagens masculinas e femininas como as acima descritas, e é a partir desse quadro que, no capítulo seguinte, procuraremos verificar se se manteve dentro do padrão do movimento ou dele se afastou na caracterização de suas personagens.

Caminha incorporou as premissas da escola Naturalista tanto na vida literária, quanto na sua participação política. Membro da Academia Espiritual, esse escritor escreveu com um espírito narrador e crítico. Seu objetivo era caracterizar a sociedade do seu problema, de suas condições e de sua falsa moralidade.

Apesar do viés do seu estilo mais ou menos pré-determinado pelo movimento, Caminha procura ser um escritor brasileiro consciente e não apenas mais um naturalista. Narrador hábil, trata suas personagens ao mesmo tempo que se movimentam, colorindo a narração, dando vida e intensidade às figuras ao abordar temas políticos.

Conforme mencionamos (p.91), Caminha dispõe de um amplo quadro de referências de personagens masculinas e femininas e suas influências repercutem em um ou outro aspecto de suas criações, que se materializa das várias idéias, tendências e idéias próprias.

Alguns de Caminha, de *A Invenção* por exemplo, é uma criação caminiana que sofreu influência de outros personagens naturalistas. Sua criação é semelhante à de Emma em *Madame Bovary* e a de Anthea em *O Crime do Padre Amaro*. As três são heroínas presas e gêmeas pela disposição do ambiente que as cerca. Junto à

___5 O painel das personagens caminianas

O romancista Adolfo Caminha soube abordar com sobriedade temas que refletiam o espírito da época, a realidade do Brasil do fim do século XIX: naturalista e erudito, era admirador e conhecedor dos irmãos Goncourt, Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola e Eça de Queirós, dos quais sofreu grande influência. Além desses autores franceses e portugueses, não podemos nos esquecer dos brasileiros Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, que Caminha respeitava e admirava.

Caminha incorporou os pressupostos da escola Naturalista tanto na vida literária, quanto na sua participação política. Membro da Padaria Espiritual, esse escritor cearense tinha um espírito inovador e crítico. Seu objetivo era conscientizar a sociedade de seus problemas, de suas omissões e de sua falsa moralidade.

Apesar do vínculo com o estilo mais ou menos pré-determinado pelo movimento, Caminha procurou ser um escritor brasileiro consciente e não apenas mais um naturalista. Narrador hábil, soube unir suas personagens ao meio em que se movimentam, colorindo a narração, dando vida e intensidade às figuras ao abordar temas polêmicos.

Conforme menção anterior (p.91), Caminha dispunha de um amplo quadro de referências de personagens masculinas e femininas e suas influências repontam em um ou outro aspecto de suas criações, que na maioria das vezes são sinceras, autênticas e até originais.

Maria do Carmo, de *A Normalista* por exemplo, é uma criação caminiana que sofreu influência de outras personagens naturalistas. Sua educação é semelhante à de Emma em *Madame Bovary* e à de Amélia em *O Crime do Padre Amaro*. As três são bastante prendadas e guiadas pela composição do ambiente que as cerca, junto à



entontecedora e súbita invasão de costumes novos, livres, capazes de desordenar os cérebros mais seguros das moças mais recatadas.

A forma como Maria do Carmo reage a essa situação de imobilidade sustentada pelas forças externas, a diferencia dessas duas jovens e a aproxima de uma terceira personagem — Ana Rosa, de *O Mulato*. Os infortúnios e as perdas (o homem amado e o filho) de Maria do Carmo e Ana Rosa não as levam ao suicídio como as outras, mas a uma completa adaptação ao meio: casam-se e passam a viver como as outras. Ana Rosa, entretanto, mantém-se submissa aos valores da sociedade, não reage com plenitude, simplesmente dá continuidade a sua vida, a qual já havia sido traçada por seu pai, pelo Dias (então seu marido) e pelo padre Diogo. Ela não reage, a ponto de casar-se com o assassino de seu amado Raimundo, como se estivesse alheia a seu próprio destino. Maria do Carmo, se diferencia novamente. Afastada da sociedade por sua gravidez, retorna após a morte de seu filho e encara as pessoas sem medo. Noiva do alferes Coutinho ela se enquadra nos moldes da sociedade burguesa e se adapta ao novo meio, mas sem ceder à convivência com seu padrinho João da Mata.

A trama de *A Normalista* também nos remete à d'*O Crime do Padre Amaro*. Ambas retratam uma pequena cidade de província e sua falsa moralidade. Neste livro, Caminha pode não ter tido a mordacidade de Eça de Queirós, que revelou de forma objetiva, crítica e direta o preconceito injustificável das pessoas, mas soube descrever suas personagens e a sociedade com profunda ironia.

Assim como Maria do Carmo, João da Mata também é composto de certa originalidade. Concordamos com Araripe Júnior (1960, p.323) quando disse que "padrinhos como João da Mata, que seduzem afilhadas, abusando da intimidade doméstica e da ascendência tutelar, têm existido muitos; mas o que não é encontrado a cada passo é o sedutor caviloso de aldeia, que, espregando a influência do meio pervertido em que propositalmente introduz sua vítima, precipita-se sobre esta no momento crítico da sua passagem do estado de casta para o de loureira, ao mesmo tempo que a admoesta e favorece a intercorrência de uma paixão ideal de moça romântica."



João da Mata é uma personagem rica, representativa das forças do impulso, da hipocrisia da sociedade. Ele é a própria expressão do meio, que age e reage seguindo seus impulsos. Após ter abusado sexualmente de Maria do Carmo volta a tratá-la como de costume, como se nada tivesse acontecido, dispensando-lhe cuidados fraternais de um padrinho dedicado.

São freqüentes as comparações de Amaro de *O Bom-Crioulo* com Sebastião de *O Barão de Lavos* por parte de críticos literários, além de menções ao tema. A esse respeito fizemos uma minuciosa explanação no capítulo "As obras de Adolfo Caminha" (p.57). Constatamos que o tema é o mesmo — o homossexualismo, mas a abordagem e as personagens são diferentes.

Amaro é um homossexual nato, deturpado por influências do meio em que vive, enquanto Sebastião é um invertido sexualmente, vítima da hereditariedade, produto de antepassados degenerados. Sebastião se enquadra perfeitamente nos moldes de comportamento feminino ao não reagir diante de seus insucessos e acabar morrendo, da mesma forma que Barbosa em *A Carne*. Sebastião e Barbosa, embora não se assemelhem quanto à descrição (respectivamente com contornos femininos e masculinos), apresentam o mesmo comportamento de passividade diante do objeto amado, imobilizados pela sexualidade e pelo desejo.

A personagem de Caminha é diferente e autêntica na medida em que contrasta sua pujança física com sua fraqueza moral. Descontrolado com a perda de Aleixo, Amaro reage, ao invés de morrer como aconteceu com várias personagens diante de relacionamentos mal sucedidos, torna-se perigoso e mata Aleixo, cego de paixão, irracional como um animal.

Mantendo o paralelo, Aleixo de *O Bom-Crioulo* também se assemelha à uma outra personagem de *O Barão de Lavos* — Eugênio. Ambos aceitam a condição de parceiros homossexuais não só por força do ambiente e por necessidades, mas também por comodismo. Acreditam que não vale a pena reagir, se podem, perfeitamente,

conciliar seus desejos com as suas submissões. Ao mesmo tempo que Eugênio é servil aos caprichos de Sebastião, mantém um relacionamento heterossexual normal com a baronesa Elvira. Nos dois relacionamentos, o papel de Eugênio é masculino.

Com Aleixo, o caso é um pouco diferente. Ao relacionar-se com Amaro seu papel é feminino, fato que não se altera ao envolver-se com a portuguesa D. Carolina, caracterizando um relacionamento heterossexual atípico. D. Carolina é quem seduz Aleixo, semelhante a Lenita em *A Carne*, que conquista e seduz Barbosa. A diferença é que Lenita apesar das iniciativas, mantém seu papel feminino, embora alterado, na relação, ao passo que D. Carolina assume o papel masculino na conquista de Aleixo.

Assim como Amâncio em *Casa de Pensão*, Aleixo é morto pelo descontrole e pela debilidade moral de terceiros. Conforme já dissemos, Amaro o mata guiado pela paixão e pela traição de seu *grumete*. João Coqueiro, por sua vez, é impulsionado pelo orgulho, pelo despeito e pela impossibilidade de ascensão social, embora todos esses motivos tenham sido camuflados pela defesa da suposta honra e dignidade de sua irmã Amélia.

Ao descrever Evaristo e Furtado em *Tentação* como homens convictos de sua ação dominadora sobre a fragilidade feminina de Adelaide e D. Branca, respectivamente, Caminha nos permite compará-los a Jorge de *O Primo Basílio*, a Barbosa de *A Carne* e a Carlos de *Madame Bovary*. Todas essas personagens se julgam ativas e pensam controlar as ações, reações e pensamentos de suas amadas. Com exceção de Jorge, que apenas por alguns momentos se rende aos caprichos e leviandades de sua esposa por compaixão de seu estado doentio, todos os outros encontram-se, inconscientemente, em estado permanente de submissão aos caprichos femininos. Assim como Jorge, Carlos se compadece com a doença da esposa, mas não reage, pois só toma conhecimento do adultério dela após sua morte. Sua passividade pode ser justificada pelo desconhecimento dos fatos. O mesmo não ocorre com Barbosa, ciente do controle da situação por parte de Lenita, sua amada, sente-se impotente perante seus atos e vontades e covardemente se suicida.



Evaristo e Furtado são induzidos por suas esposas e quase sempre cedem aos apelos femininos, porém não desconfiam disso, sequer imaginam que são manipulados por esposas dissimuladas, e isso os diferencia dos outros perfis masculinos.

Por outro lado, as esposas D. Branca e Adelaide lembram bem o jeito fútil e superficial de Luísa em *O Primo Basílio* ou da baronesa Elvira em *O Barão de Lavos*, todas adaptadas ao ambiente mesquinho e hipócrita da sociedade burguesa, condicionadas pelo desejo e pela sexualidade. Essa semelhança não é plena, pois, ao contrário de Elvira e Luísa, D. Branca e Adelaide são dissimuladas, controlam e enganam seus maridos. Adelaide também não é idêntica à D. Branca. A princípio, é moldada e influenciada por ela, mas não segue todos os seus passos. Ela não se entrega ao adultério de fato, só em pensamentos. Sua reação às influências do ambiente é de afastamento (volta à província) para evitar sucumbir à pressão das forças do ambiente.

Tendo em vista as influências sofridas por Caminha ao conceber suas personagens e a relação destas com outras personagens naturalistas, está mais do que evidente tratar-se de criações fiéis aos pressupostos do Naturalismo, apesar de certos toques diferenciais dados pelo autor.

No entanto, ao abordarmos sua obra narrativa não podemos evidenciar apenas suas características naturalistas e a forma pela qual administrou a influência sofrida de vários escritores naturalistas de renome, como Flaubert, Eça de Queirós, Aluísio Azevedo, Abel Botelho e Júlio Ribeiro. Conforme demonstramos anteriormente, suas personagens se enquadram perfeitamente dentro dos parâmetros naturalistas, porém não seguem os modelos, mais ou menos convencionais, de personagens masculinas e femininas bem definidas. Caminha confere-lhes certa autenticidade ao movê-las entre as fronteiras padrões do masculino e do feminino, descrevendo comportamentos que alternam perfis masculinos e femininos.

Os parâmetros literários de que Caminha dispunha na época ao abordar o tema do homossexualismo eram as obras de Abel Botelho e de Aluísio Azevedo,



respectivamente, *O Barão de Lavos* (mesmo tema) e *O Cortiço* (tema invertido — a simples menção a um caso de lesbianismo entre Leonie e Pombinha). Embora muitos críticos e estudiosos se voltem para o aspecto social do tema e sua repercussão, em nossa análise, pretendemos estudar a estruturação e a construção da narrativa, a forma com que Caminha tentou manter a coerência e a verossimilhança do comportamento dessas personagens diante de tal tema.

Como bom escritor, Caminha explorou e jogou com os conceitos de homem, mulher, masculino e feminino ao elaborar suas personagens. Diante disso, sentimos a necessidade de trabalhar com essas quatro categorias diferencialmente, uma vez que não são equivalentes, antes de iniciarmos nossa análise e de detectarmos nas personagens caminianas as características que se oferecem de personagens femininas e masculinas.

Tais conceitos são freqüentemente abordados por psicólogos e teóricos de psicologia, que auxiliaram nossa compreensão e fundamentaram algumas idéias.

Assim, nossa análise não vai estar desprovida de fundamentos teóricos, porém, não temos a pretensão de encerrar a aplicação exhaustiva de alguma teoria psicológica em particular. Nosso objetivo é verificar quais são os padrões de que o autor dispunha para a caracterização de suas personagens e sua relação com conceitos posteriores.

* 5.1 Masculino e Feminino

Basicamente, a distinção entre homem e mulher está vinculada a caracteres biológicos de diferenciação, isto é, a fenótipos e genótipos que determinam as características sexuais masculinas e femininas. No entanto, a classificação sexual, biologicamente falando, nem sempre corresponde às características psicológicas e de



resposta comportamental à sociedade, mais ou menos consideradas, consensualmente, masculinas e femininas. Um homem pode apresentar traços tanto do comportamento masculino quanto do feminino; o mesmo pode ocorrer com as mulheres. "Essas duas palavras, masculino e feminino, não se limitam, portanto, à expressão da sexualidade" (Chevalier & Gheerbrant, 1993, p.599). Elas simbolizam muito mais que isso, são aspectos complementares do comportamento humano.

É evidente que, tanto no plano da sexualidade, quanto no plano comportamental, o homem e a mulher não são totalmente masculinos ou femininos. Embora todo homem possa apresentar um traço feminino e toda mulher um masculino, não se altera completamente seu comportamento, em geral, predominantemente masculino nos homens e feminino nas mulheres.

Na nossa cultura, os homens tendem a ser ativos, prepotentes, ativos, racionais, mais agressivos, dominadores, conscientes, corajosos, mais independentes e inflexíveis do que as mulheres. Estas, por sua vez, tendem a ser meigas, passivas, influenciáveis, inconstantes, sensíveis, mais intuitivas e complacentes, sentimentais, impulsivas, ingênuas, tímidas, dependentes, mas ao mesmo tempo atraentes e sedutoras. Quase sempre, o homem e a mulher assumem, mesmo inconscientemente, papéis impostos pela sociedade, vinculados à sua posição e condição. O homem é visto como ser pensante da relação, dominador, que tem de se estabelecer social e economicamente, proporcionar estabilidade, conforto e segurança para sua parceira, mas sempre de acordo com suas vontades e anseios. A mulher é tida como um ser inofensivo, incapaz de reagir e vinculada aos caprichos do homem; sua função é ser passiva e unir-se a uma pessoa conveniente, casar-se, constituir família e ter filhos; o ser submisso da relação.

Basicamente, o homem é um ser forte, imponente e a mulher o símbolo da fragilidade e submissão. Tais pressupostos vêm desde a Antiguidade e foram passados e aceitos de geração em geração. Só no final do século XX é que passaram a ser questionados e sofreram transformações. Até então, tais atitudes e papéis eram rotineiros,



cotidianos, faziam parte da percepção comum de qualquer ser humano e não eram contestados.

Com base nesse padrão de homem e de mulher, a sociedade aceita certas características como sendo típicas do comportamento masculino, e outras do feminino. No comportamento masculino esses modos tendem a ser racionais, ativos, agressivos, viris; no feminino, mais tímidos, passivos, ingênuos e dependentes. Tais modos constituem uma espécie de modelo fixo, resistente à grandes alterações.

Contudo, tais características do comportamento masculino ou feminino são apenas uma parte da identidade de qualquer homem ou de qualquer mulher, que na verdade se complementam. Com a convivência, no decorrer dos tempos, o homem foi adquirindo algumas características femininas e a mulher, algumas masculinas, que ora se totalizam, ora se chocam, mas que estão em combinação nos traços do comportamento humano.

Esses pressupostos do comportamento humano, seja este masculino ou feminino, aplicáveis aos homens e às mulheres, fundamentados pelo senso comum, vêm sendo trabalhados intuitivamente por vários escritores ao longo do tempo. Mais recentemente, próximo à virada do século XIX e no decorrer do século XX, esses conceitos: homem, mulher, comportamento masculino e feminino vêm sendo trabalhados e estudados por vários psicólogos e teóricos de psicologia como Freud, Jung, George Klein, Alfred Adler, Sullivan, Ester Harding, Flávio D' Andrea e outros, que sempre partiram de análises do cotidiano, trabalhando, a princípio, com características fixadas pelo senso comum.

Se relacionarmos a análise literária com as várias teorias psicológicas, veremos que as que mais se prestam à compreensão do texto são: teoria psicanalítica de Freud, teoria analítica de Jung e análise gestaltista. *Grosso modo*, podemos dizer que os conceitos gestaltistas se enquadram melhor com os aspectos formais, enquanto os de Freud e Jung com o conteúdo da obra literária.



Sob o ponto de vista da configuração e estruturação dos comportamentos, Jung foi quem melhor desenvolveu esses conceitos de masculino e feminino, mas através da abordagem de dois arquétipos: *anima* (arquétipo feminino no homem) e *animus* (arquétipo masculino na mulher). Mas o que são arquétipos? Quais são os fundamentos da teoria analítica de Jung com relação à personalidade?

Conforme já mencionamos, não pretendemos aplicar nenhuma teoria psicológica, apenas julgamos necessária a abordagem de alguns tópicos da teoria junguiana para elucidarmos determinados aspectos referentes à conceituação de masculino e feminino.

A teoria analítica de Jung concebe a personalidade, ou psique, como sendo um sistema de energias parcialmente fechado, cuja dinâmica está sujeita às influências e às modificações de fontes externas, não atingindo um estado de perfeita estabilização. Para Jung, a personalidade apresenta um caráter progressista vinculado à causalidade e à teleologia (destino). Além disso, ele considera a hereditariedade como responsável pelos instintos biológicos que constituem o lado animal da natureza humana. Há também a herança de experiências ancestrais sob a forma de arquétipos transmitidos e repetidos durante muitas gerações. Apesar de posterior, é interessante observarmos que essa teoria muito se assemelha aos pressupostos da escola naturalista. Jung não trabalhava apenas com o conceito de *arquétipos* (*anima*, *animus*, *sombra*, *self*), mas também com outros como *ego*, *inconsciente coletivo* e *individual*, *persona*, etc.

Em nosso estudo, nos interessamos pela definição de *persona* e de dois *arquétipos* específicos — *anima* e *animus*. Segundo Calvin Hall e Gardner Lindzey (1984, p.91), *persona* "é a máscara usada pelo indivíduo em resposta às convenções e tradições e às suas próprias necessidades arquetípicas internas (...), é o papel que a sociedade lhe atribui, a parte que a sociedade espera que ele represente na vida." Os *arquétipos* são definidos como componentes estruturais do inconsciente coletivo, são "um depósito permanente de uma experiência que foi constantemente repetida durante muitas gerações." (p. 90).



Sabendo que o inconsciente é o complemento do consciente, podemos dizer que a *anima* é um elemento complementar feminino do inconsciente do homem e o *animus* um elemento complementar masculino do inconsciente da mulher. "A anima tem um caráter receptivo, emocional e erótico, ao passo que o animus é principalmente racionalizador e ativo. Estas naturezas diversas do animus e anima complementam as naturezas diversas da persona masculina e feminina." (Fadiman & Frager, 1979, p.379).

A *anima* é sensata e apresenta duas facetas relacionadas aos diferentes tipos de mulheres: uma luminosa típica da mulher pura, nobre e outra sombria da meretriz, da sedutora. De acordo com Fadiman e Frager (1979, p.59), "a anima pode acarretar súbitas mudanças emocionais ou instabilidade de humor num homem. Nas mulheres, o animus freqüentemente se manifesta sob a forma de opiniões irracionais, mantidas de forma rígida."

Para Jung, todo homem não é integralmente masculino, mas revela, certos traços femininos. Homens viris, influenciados pelos estímulos do inconsciente, comportam-se de maneira feminina. "Homens duros dão em particular sinais de emoção incontrolada, podendo portar-se de maneira sentimental ou irracional: há homens corajosos que por vezes ficam aterrorizados com situações inofensivas. Outros há que têm uma intuição surpreendente ou um dom de adivinhar os sentimentos dos outros." (Frieda Fordham, 1972, p.49). Tudo isso são apenas facetas femininas latentes no homem, a sua *anima*.

O mesmo procede com as mulheres que também não são integralmente femininas, revelando "uma inflexibilidade, uma teimosia e uma obstinação tão intensas como as que só é possível observar na disposição externa de um homem", no comportamento masculino (Jung, 1981, p.481).

Baseado nesses conceitos, Jung (1981, p.481-2) deduz que "o homem chega mais facilmente ao desespero total em casos em que a mulher encontra consolo, sem perder a esperança (...), o homem se suicida mais facilmente que a mulher. Assim

como a mulher é vítima das circunstâncias sociais, prostituindo-se, por exemplo, o homem é vítima do impulso do inconsciente, como o alcoolismo e outros vícios."

Tais conceitos podem ser perfeitamente exemplificados através de vários comportamentos das personagens naturalistas que estudamos anteriormente. Basta lembrarmos a reação de Barbosa, homem forte, viril, em *A Carne*, que se suicida diante da revelação da faceta masculina de Lenita, isto é, de seu *animus*, inflexível diante de sua decisão de ir para São Paulo, abandonando-o. Há também o relacionamento entre Raimundo e Ana Rosa, em *O Mulato*. Diante do inevitável, a separação e a morte trágica de Raimundo, Ana Rosa não se desespera; ao contrário, se consola e dá continuidade ao seu comportamento feminino de passividade e submissão. Um outro exemplo pode ser a reação descontrolada, desesperada de Jorge ao tomar conhecimento da traição de sua esposa Luísa em *O Primo Basílio*, a qual é vítima das circunstâncias sociais, assumindo o papel de adúltera. Situação semelhante é a de Emma em *Madame Bovary*. Ao invés do *animus*, é a *anima* que se manifesta na configuração de Emma que apresenta as duas facetas citadas anteriormente, ao mesmo tempo é casta e sedutora.

As personagens caminianas também permitem tais associações com relação às suas configurações e seus comportamentos.

Em *A Normalista*, temos Maria do Carmo, cujo *animus* não se manifesta, seu comportamento é apenas feminino, passivo, dependente, ingênuo e submisso. Não se desespera diante da gravidez (mesmo sendo o produto de um abuso sexual de seu padrinho), encontra um certo consolo na Aldeiota e, sem perder as esperanças, aceita a morte do filho e retoma sua posição diante da sociedade da época.

Tentação expõe a inflexibilidade de Adelaide diante de sua decisão de voltar para Coqueiros, induzindo seu marido a acatar tal medida e ingenuamente ajudá-la a fugir de um possível envolvimento com Furtado. Se Adelaide apresenta traços masculinos, seu *animus*, com Evaristo não é diferente, podemos evidenciar sua *anima* através de seu caráter influenciável e ingênuo.



Bom-Crioulo, por sua vez, não inviabiliza as analogias. D. Carolina é uma mulher que apresenta traços masculinos de dominação, sendo mais ativa e imponente do que Aleixo. Sua obstinação em conquistá-lo e controlá-lo revela seu *animus*. Por outro lado, o fato de ter sido vítima da sociedade e se prostituído, revela a sua condição de submissão e passividade femininas. Mantém relações com o Manoel do açougue por conveniência, necessidade feminina inconsciente de exercer um papel preestabelecido às mulheres pela sociedade, o de unir-se a um homem capaz de lhe assegurar estabilidade e segurança, mesmo que tal situação seja ilusória e aparente.

No tocante à relação homossexual entre Amaro e Aleixo há certas peculiaridades. As personagens até aqui analisadas, femininas ou masculinas, apresentam, inconscientemente, traços contrários (masculinos e femininos, respectivamente) em seus comportamentos; falta-lhes uma relação consciente com seus processos íntimos; quase sempre a inconsciência se identifica com a *persona* e se projeta na alma, sob a forma de *anima* ou *animus*. Com Amaro e Aleixo é diferente, a inconsciência não se projeta na alma, conservando-se no sujeito e identificando-se com seus processos interiores e seu comportamento. A *persona*, neste caso inconsciente, é que é projetada em um objeto do mesmo sexo, configurando um caso de homossexualismo, fundamentando a atração de Amaro por Aleixo. Neste último, a *anima* é muito mais evidente do que seus próprios traços masculinos, ofuscados, na maioria das vezes, por seu comportamento feminino dependente e frágil.

Como podemos observar, a abordagem psicológica é possível e explica os mais variados tipos de comportamento. Entretanto, essas idéias só foram desenvolvidas por volta de 1900 e nas décadas seguintes, quer seja por Jung, quer seja por seu mestre e pai da Psicanálise — Freud, basicamente uma ou duas décadas após a elaboração dos vários romances naturalistas mencionados.

Diante disso, podemos deduzir que os escritores naturalistas, especialmente Adolfo Caminha, conceberam suas personagens intuitivamente, baseados no senso comum, desvinculados das análises e abordagens psicológicas, de seus



conceitos e de suas hipóteses. Na verdade, esses autores se baseavam na caracterização histórica e social, buscavam a definição de sentimentos e a expressão de comportamentos fundamentais, cotidianos, cabíveis a qualquer um. Por isso concordamos com Dante Moreira Leite (1964, p.147) quando diz que "o amor, o ciúme, a inveja, o olhar, a percepção do outro, — são aspectos do comportamento encontrados em diferentes épocas ou situações, e podemos descobrir seus princípios gerais", independentemente de qualquer pressuposto psicológico, baseados apenas em constantes e atentas observações. Mas o que teria predisposto tais observações?

Parece-nos, que o que desencadeou na História, na Literatura e posteriormente na Psicologia, essa visão de diferenciação de comportamentos masculinos e femininos foram alguns comportamentos que fugiam da padronização normal, como por exemplo, a homossexualidade, suas origens e conseqüências. Talvez esse fato tenha aguçado a curiosidade de algumas pessoas que passaram a refletir sobre o que é masculino e feminino e o que leva um homem a se comportar como mulher ou vice-versa.

5.2 O Masculino e o Feminino em Adolfo Caminha

Um escritor como Adolfo Caminha, no final do século passado, quando a Psicologia, cientificamente analisada, ainda engatinhava, vai descrever personagens e comportamentos baseados na observação de pessoas da época, no seu conhecimento literário, histórico e social, visto que não era e nem pretendia ser um estudioso ou adepto da psicologia.

Em seus romances ele criou personagens com diferentes tipos de comportamento. Há aqueles que se enquadram nos moldes da época, bem definidos como sendo masculino ou feminino, vinculados respectivamente, aos homens e mulheres



de seu romance. Mas Caminha também descreveu comportamentos que fugiam da padronização usual, oscilando entre as fronteiras do masculino e do feminino, nem sempre coincidentes com a figura padronizada de homem ou de mulher. Na verdade, Caminha não trabalhava com homens ou mulheres, mas com características masculinas e femininas ao elaborar suas personagens, principalmente ao abordar um caso de homossexualismo. Ele trabalhava baseado no senso comum e com os preconceitos da época, inclusive os seus.

Portanto, estudar a construção das características masculinas e femininas das personagens de todos os romances do autor, é, em certo sentido, depreender o que para Adolfo Caminha eram traços que representavam as categorias masculinas e femininas.

Sendo assim, o ponto principal de nosso estudo é *Bom-Crioulo*, embora os outros dois romances não sejam desprezíveis. Nos outros dois romances, ele não aborda a problemática comportamental das personagens evidenciada pelo homossexualismo. Entretanto, nos permite uma visão do que ele considera masculino e feminino, mesmo porque em *A Normalista* e *Tentação* não há esta motivação, ao contrário de *Bom-Crioulo*, cujo próprio enredo põe a descoberto esta questão homem-mulher e o choque de comportamentos, em que as características atribuídas aos homens e às mulheres vão ser questionadas em relação aos seus comportamentos. Vale lembrar que, para podermos analisar quais seriam os padrões masculinos e femininos de Caminha, nós só dispomos de sua obra como um todo — seus enredos e suas personagens.

Os três romances caminianos apresentam tanto homens quanto mulheres. Assim, podemos dizer que João da Mata, Zuza, Amaro, Aleixo, Evaristo e Furtado representam os homens, enquanto Maria do Carmo, D. Carolina, D. Branca e Adelaide representam as mulheres. Como já vimos, essa divisão se limita ao plano físico e sexual, podendo ou não coincidir com os traços de comportamento masculino e feminino. Trata-se apenas de uma apresentação, uma introdução formal das personagens. O nosso interesse maior incidirá sobre a disposição de comportamentos apresentada por Caminha.



Determinadas personagens como Maria do Carmo, Zuza, João da Mata, Evaristo, Furtado, D. Branca e Adelaide foram modeladas dentro dos padrões de comportamento feminino e masculino da época, seus atos eram previsíveis e condicionados pela sociedade. Eram tipos convencionais que apresentavam, ocasionalmente, um ou outro traço alterado, isto é, um comportamento masculino com lampejos de atuação feminina ou vice-versa, que proporcionalmente não chegavam a descaracterizá-las enquanto personagens masculinas e femininas.

Diante de tais personagens e com certo conhecimento da época em que foram retratadas, podemos deduzir quais eram os padrões de comportamento masculino e feminino focalizados por Caminha, visto que eram embasados na apreciação cotidiana.

O comportamento masculino caracterizava-se pela iniciativa de atitudes dominadoras, prepotentes, racionais, grosseiras, agressivas, inflexíveis. As personagens que o apresenta são mais donas de si, independentes e imponentes, geralmente conduzem suas ações em função de suas vontades. Por outro lado, o comportamento feminino caracteriza-se por atitudes inversas de submissão, fragilidade, ingenuidade e passividade. Suas personagens são influenciáveis, emotivas, sensíveis e acatam com conformidade seu destino e as imposições masculinas. Tais características masculinas e femininas foram embutidas na natureza humana pela sociedade como uma espécie de obrigação social pré-determinada aos homens e às mulheres, respectivamente.

Passando para o plano da narrativa, em *A Normalista*, Caminha dispõe personagens que atuam em concordância com esses comportamentos padrões.

Em toda a narrativa, Maria do Carmo se porta como mulher passiva, submissa, vítima dos homens (João da Mata, que abusa do fato de ser seu padrinho e Zuza, que a abandona sem mais nem menos), que aceita a "vidinha" doméstica ditada pela sociedade. Apenas no final do livro, após a morte de seu filho é que ela reage, desvinculando-se da servidão e da gratidão a João da Mata, fica noiva do alferes Coutinho e retoma sua vida frente à sociedade. Ao contrário de outras personagens

femininas que se descontrolam, morrem, Maria do Carmo mantém-se lúcida e passa a direcionar suas ações. O fato de ter reagido à passividade feminina confere traços masculinos ao seu comportamento, mas não chega a caracterizá-lo como tal, uma vez que não enfrentou sua situação sozinha, sendo preciso que ela ficasse noiva (mais uma condição imposta para viver em harmonia com a sociedade da época e para dar continuidade ao seu destino feminino — crescer, casar e procriar) para ficar mais dona de si.

João da Mata segue o mesmo ritmo. Uma das figuras de melhor descrição física e espiritual apropriada aos moldes naturalistas, desempenha um papel masculino por toda a narrativa. É altivo, forte, imponente, exceto quando se afasta de Maria do Carmo no final da trama (perdido o filho) e não se impõe novamente, não continua dominando a relação como vinha fazendo. Tal fato apenas atenua sua atuação masculina ativa, mas não anula a sua caracterização de personagem masculina.

O comportamento masculino de Zuza é tão inexpressivo quanto a sua participação na narrativa. Apresentado como um homem educado, refinado, estas e outras características não são suficientemente desenvolvidas na narrativa para que se possa fazer qualquer tentativa de enquadramento em termos de comportamento. Após conquistar e iludir Maria do Carmo, como gosta de fazer com todas as mulheres, abandona-a e sai da trama do mesmo jeito que entrou, de maneira discreta, quase insignificante.

Em *Tentação*, esses comportamentos padrões são mantidos, mas já apresentam uma pequena alteração para manterem a fidedignidade da trama, que exigia comportamentos diferenciados, com um ou outro traço alterado.

Para fugir de sua tentação, de seus impulsos e não concretizar seu envolvimento com Furtado, Adelaide não pode se manter fiel ao comportamento feminino, é preciso reagir, controlar a situação e direcioná-la a seu favor, voltando para a província. Esse aspecto ativo de seu comportamento feminino evidencia traços



masculinos necessários à continuidade da trama e à retomada de seu comportamento, originalmente feminino. Retornando para Coqueiros, Adelaide provavelmente voltará a ser submissa às vontades de seu marido, como é no início da trama, aceitando com obediência e resignação a mudança para o Rio de Janeiro. Para que seus traços masculinos sejam evidenciados é preciso que seu par também apresente traços femininos, conforme ocorre com Evaristo. Ele aceita a idéia de retornar a Coqueiros com passividade e ingenuidade, alheio aos reais motivos da esposa.

O mesmo procede com o casal Furtado e D. Branca. Esta apresenta um comportamento feminino convencional que só se altera, assumindo traços masculinos racionais e manipuladores, diante da necessidade de encobrir seu relacionamento adúltero com o Visconde de Santa Quitéria. Porém, por outro lado, aceita passivamente os vários envolvimento extraconjugais de seu marido, como qualquer mulher submissa ao domínio masculino. Furtado, por sua vez, é enganado e desconhece a vida afetiva de sua esposa, revelando uma certa ingenuidade feminina.

Comparando os dois casais da trama, verificamos que Evaristo e Furtado apresentam uma atuação semelhante. Ambos são descritos com perfis masculinos (o primeiro como um homem simples, rústico, de província, e o segundo como homem culto, refinado pelos hábitos urbanos) e se julgam senhores do relacionamento com suas esposas, Adelaide e D. Branca, respectivamente. Mas, na verdade, não o são. Inconscientemente, são manipulados e dominados pelas esposas, manifestando-se dentro de padrões femininos de comportamento. Furtado pensa que ilude sua esposa, traindo-a às escondidas. No entanto, também é iludido, pois D. Branca, além de manter um caso com o Visconde de Santa Quitéria, tem conhecimento das traições do marido, mas finge ignorá-las. Evaristo também supõe controlar as ações e reações de Adelaide, que além de traí-lo em pensamentos, condiciona as ações do marido a seus caprichos, induzindo-o a fazer tudo o que ela deseja e assumindo, portanto, o controle do relacionamento.

Paralelamente, as duas jovens senhoras, D. Branca e Adelaide, condizentes com o padrão de descrição feminino, bonitas, envolventes, prendadas e,



supostamente, submissas e fiéis aos seus respectivos maridos, manifestam certas atitudes do comportamento masculino ao serem dissimuladas e controlarem seus maridos, a ponto de induzi-los a aceitarem e a realizarem todas as suas vontades. Tornam-se ativas, dominadoras, enquanto eles se tornam passivos e submissos.

A personagem Adelaide, em particular, apresenta uma atuação curiosa com traços masculinos e femininos. Ao mesmo tempo que tem uma atitude ativa ao reagir às pressões do ambiente, convence o marido a voltar para a província, procurando, desse modo, fugir do perigo de ser seduzida por Furtado. Essa passividade e esse medo de enfrentar a situação caracteriza e retoma sua configuração enquanto personagem feminina.

Conforme podemos observar, essas alterações, ou melhor, expressões de cunho feminino e masculino no comportamento das personagens são sutis, não são suficientemente expressivas para alterar completamente a configuração, predominantemente masculina ou feminina. São apenas ajustamentos necessários à modelagem de seus comportamentos.

Em *Bom-Crioulo* é que essas alterações na configuração dos comportamentos das personagens tornam-se expressivas, originando criações inovadoras que apresentam, concomitantemente, traços masculinos e femininos, tanto nos homens, quanto nas mulheres. Tais traços deixam de ser ocasionais e sutis, assumindo uma configuração de relevo na narrativa, desencadeando uma inversão de papéis e de comportamentos das personagens.

Ao abordar o tema do homossexualismo, Caminha questiona as características atribuídas aos homens e às mulheres, passando a manipulá-las com maestria para manter a verossimilhança de suas personagens, as quais deveriam apresentar comportamentos fidedignos às suas atuações na trama e ao desenvolvimento do tema proposto.

O tema abordado, além de ser delicado, era raro no universo literário da época. Conforme menção anterior, eram poucos os parâmetros de referência de que Caminha dispunha. O tema evidenciava a problemática da descrição e da configuração das personagens enquanto masculinas e femininas, permitindo que Caminha nos apresentasse composições originais e muito bem realizadas.

O comportamento de Amaro, o Bom-Crioulo, é bastante expressivo dentro do parâmetro masculino. Homem robusto, musculoso, Amaro é todo ação, excessivamente dominador. Usando sua superioridade física, seduz e controla Aleixo, inibindo-o e amedrontando-o. É uma personagem ativa, que segue seus impulsos, suas vontades, condicionado pelo ambiente e pela sexualidade. É a melhor personagem de Caminha dentro dos princípios naturalistas, sua presença é forte e marcante dentro da narrativa. É uma vítima, mas de seus instintos. Apresenta um comportamento masculino, às vezes degradado ao nível animal, e portanto irracional e perigoso. Embora apresente um maior número de características masculinas, ao participar de uma relação homossexual, Amaro assume traços femininos, evidenciando certa fragilidade, portando-se de maneira sentimental e incontrolável. Apesar de sua disposição como uma personagem viril, forte, dominadora, ele apresenta traços femininos de descontrole e de desespero ao tomar conhecimento da traição de Aleixo, seu parceiro. Sua reação é a de um animal no cio: agride violentamente o *grumete* e o mata. Como vimos, sua configuração altera estados masculinos e femininos. Ao mesmo tempo que assume seu papel masculino ativo, condicionado pelo ciúmes e pelo ódio de ter sido traído, ele nos surpreende com uma atitude inofensiva e feminina, rendido à atração por Aleixo, se torna submisso, passível de dominação.

Caminha criou, através de Amaro, uma personagem homossexual completa, que totaliza o universo masculino e feminino. Talvez por isso, ao mesmo tempo que choca o leitor, emociona-o com sua fragilidade.

Aleixo, outra personagem do romance, também é composto de traços femininos e masculinos. É um rapaz alto, loiro, de olhos azuis, descrito, ora com

contornos femininos, em que só faltavam os seios para que "fosse uma verdadeira mulher!..." (*Bom-Crioulo*, 1991, p.39), ora com contornos masculinos, "estava gordo, forte, sadio, muito mais homem" (*Bom-Crioulo*, 1991, p.65). Durante a trama ele participa tanto de uma relação homossexual com Amaro, quanto de uma heterossexual com D. Carolina. Contudo, isso não altera a sua forma de atuação — feminina nas duas relações. Ao contracenar com Amaro, seu comportamento é feminino, passivo e submisso aos caprichos deste, intimidado por sua superioridade física. O mesmo ocorre ao relacionar-se com D. Carolina. Apesar de termos a impressão de que Aleixo passa a atuar como homem, ativo, conquistador e dominador, é a portuguesa quem o seduz, que o conquista e controla a situação, conciliando seu relacionamento com o Manoel do açougue e com Aleixo.

Aleixo é induzido a portar-se dentro dos moldes de passividade feminina, acomodando-se à sua situação de objeto de desejo, tanto de D. Carolina, quanto de Amaro. Em hipótese alguma ele reage ou assume o controle da situação. Mesmo sentindo certa ojeriza por Amaro, ele mantém sua posição de imobilidade, servil aos caprichos alheios.

Nesta personagem, Caminha enfatiza seu grande número de características femininas, ofuscando seus traços masculinos para que ele possa ser coerente com seu papel e dessa forma garantir a verossimilhança da abordagem homossexual. Todavia é preciso ter certa cautela ao descrever o relacionamento de Aleixo com D. Carolina para não levantar suspeitas ou contradições referentes ao seu comportamento. Em função disso, a inversão de comportamento de Aleixo é mantida na união com a portuguesa. Enquanto Aleixo dá continuidade ao seu papel feminino, D. Carolina atua como homem, embora seja descrita com uma mulher gorda de formas redondas. Por ser mais vivida, experiente, é ela quem cobiça Aleixo e estabelece uma certa dependência ao agir como conhecedora dos prazeres sexuais, sendo dominadora. Em contrapartida, revela-nos sua condição feminina ao envolver-se com o Manoel do açougue, assumindo seu lado



dependente, passivo e submisso a um homem que, aos olhos da sociedade, proporcionasse segurança, estabilidade e conforto.

Caminha manipulava as características masculinas e femininas de comportamento apenas para dar coerência ao texto e fundamentá-lo em situações verdadeiras, com personagens bem próximas da realidade. O resultado disso foi narrativas bem elaboradas e convincentes, bem como a elaboração de personagens masculinas e femininas padrões, convencionais, junto a criações inovadoras que apresentam, ao mesmo tempo, traços masculinos e femininos desenvolvidos em harmonia. Independentemente da apresentação, todas as suas personagens eram tão bem realizadas quanto as demais personagens naturalistas.

Ao escrever seus romances, Caminha não inovou apenas ao abordar um caso de homossexualismo, mas também ao apresentar personagens como um misto de mulher-homem, de masculino-feminino, aspectos, até então, bem definidos na romancística brasileira. Ele trabalhou com todos os aspectos referentes à conduta e à alma humana na construção de suas personagens, focalizou homens, mulheres, perfis masculinos, perfis femininos, inclusive a questão limítrofe de todos eles — o homossexualismo.

De início, julgamos que *A Normalista* era o romance das mulheres, *Bom-Crioulo* dos homens e *Tentação* o ponto de equilíbrio entre os dois romances, sendo ponderadamente de homens e de mulheres, mas concluímos que isso é apenas uma disposição externa das criações caminianas, que, primorosamente, apresentam e desenvolvem os dois lados do comportamento humano — o masculino e o feminino.

6 Conclusões e perspectivas

Freqüentemente a obra de Adolfo Caminha é considerada como um desabafo por tanta pressão sofrida. Seus três romances: *A Normalista*, *Bom-Crioulo* e *Tentação* encerrariam uma crítica à falsa moralidade da sociedade cearense, ao castigo corporal da chibata praticado pela Marinha²⁴ e aos costumes burgueses, respectivamente.

Tal procedimento causou-lhe muitos dissabores, fazendo oscilar sua popularidade entre os leitores. Essas intercorrências obscureceram a participação e a divulgação de Caminha dentro do movimento naturalista brasileiro. Nosso estudo só foi possível graças à atividade de algumas pessoas interessadas em resgatar a imagem do escritor como homem e como literato, entre os quais, podemos citar Adriano da Gama Kury, Brito Broca, Sânzio de Azevedo e outros. Assim como nós, estes estudiosos não se convenceram da idéia de Adolfo Caminha ser considerado um escritor secundário e seu naturalismo fora de época e sem marcas de originalidade.

Ao longo de nosso trabalho procuramos demonstrar que Adolfo Caminha não transpôs, simplesmente, temas e idéias já elaboradas pelos grandes escritores do movimento. Ele foi original, autêntico e inovador.

Embora o caráter naturalista de Caminha tenha sido apresentado como um objetivo secundário de nossa pesquisa, não podemos deixar de elucidá-lo diante de tantas descobertas.

O escritor cearense maneja o livro com habilidade, sabe conciliar as personagens com o meio, a imaginação com um poder de observação, e os excessos da

²⁴ A origem desse assunto abordado em *Bom Crioulo* foi um conto que Adolfo Caminha intitulou "A chibata", publicado na *Gazeta de Notícias*. Assim como o livro, o conto provocou muita polêmica, mas a grande aspiração de Caminha — a extinção dessa prática de castigo corporal — só veio a se concretizar em 1910, "quando a 'Revolta da Chibata', chefiada por João Cândido, um negro, leva o governo brasileiro a atender às reivindicações dos marinheiros." (Alcoforado, 1988, p.90).



caracterização naturalista com um estilo próprio, conciso, proporcionalmente científico, naturalista e moderno.

Nos romances caminianos há uma profunda sensação de vida e de verdade, o escritor soube retratar e fixar, através de quadros da vida comum, os costumes, o cotidiano e a paisagem com simplicidade de vocabulário, tornando seu texto, ainda hoje, acessível a qualquer leitor. Como disse Sabóia Ribeiro (1964, p.18), Adolfo Caminha tinha o "dom de transplantar a realidade". Ele não foi um mero relacionador de acontecimentos, seus livros apresentam uma força de execução notável e um verismo fotográfico surpreendente. Seu relato era quase um roteiro, com cortes abruptos, bem ao modo cinematográfico.

Ao conceber as personagens como produtos do meio ambiente e da sexualidade, Adolfo Caminha atende aos pressupostos do Naturalismo, mas ao configurar-lhe uma certa sensibilidade, simultaneamente grotesca e comovente, ele o supera, descrevendo temas contemporâneos sem incidir em certos traços piegas do Romantismo e do próprio Naturalismo. Essa sensibilidade revelada através da personagens caminianas, embora não se coadunando totalmente com a postura naturalista (objetiva e racionalista) ilumina-as e enriquece-as.

Acreditamos que o fato de não seguir fielmente os pressupostos da escola, não o desvincula da mesma. Esse foi o mérito de Caminha, ele soube recriar o Naturalismo e adaptá-lo à realidade brasileira de seu tempo, assegurando um certo dinamismo a sua narrativa.

Com relação aos temas, Adolfo Caminha se destacou ao relatar um caso de homossexualismo, tema novo na romancística brasileira que enalteceu seu caráter naturalista e nos revelou sua profunda sensibilidade ao inserir o tema mencionado em uma emocionante história de paixão e morte, ao contrário de Abel Botelho que relatou o mesmo tema com frieza e com um estilo grosseiro.



Ainda com relação ao tema do homossexualismo, abordado de forma diferente nos romances: *Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha e *O Barão de Lavos* de Abel Botelho, esperamos ter esclarecido a distinção existente, evidenciando, mais uma vez, a originalidade de Caminha ao abordar um tema que "nem a Aluísio, nem a Eça, nem a Zola ocorrera o aproveitamento." (Montenegro, 1966, p.176).

Neste livro, Caminha escreveu páginas memoráveis de um teor naturalista poucas vezes visto na literatura brasileira. Concordamos com Lúcia Miguel Pereira (1960, p.10) quando disse que o protagonista Amaro, o Bom-Crioulo, é uma das personagens "mais realizadas da ficção brasileira".

Adolfo Caminha soube criar suas personagens com maestria, movimentando-as entre as fronteiras do masculino e do feminino, mas sem fugir aos preceitos naturalistas. Apresentou-nos criações riquíssimas que desenvolviam seus aspectos masculinos e femininos em conformidade com as diferentes atuações na narrativa e com os conceitos do senso comum.

Mesmo duas décadas antes da conceituação e análises psicológicas a respeito do comportamento e personalidade do ser humano, Caminha desenvolveu tão bem as suas personagens que estas sustentam, ainda hoje, uma possível interpretação psicológica, por exemplo uma análise dentro dos preceitos junguianos. Contudo, a criação caminiana foi apenas intuitiva, baseada no senso comum, revelando o caráter observador do escritor.

Adolfo Caminha trabalhou com todos os aspectos da conduta humana, principalmente com traços do comportamento feminino e masculino, desenvolvidos com pertinência em suas personagens, que apresentavam comportamentos padrões e alterados em função do enredo e da verossimilhança do tema abordado.

Assim, destacamos mais uma vez, a maleabilidade do autor na configuração de suas personagens entre perfis masculinos e femininos, principalmente ao abordar um caso de homossexualismo.



As personagens dos romances caminianos revelam o grande poder de observação e imaginação de seu criador. Embora, em sua concepção, não tenham fugido aos princípios naturalistas (ênfase na descrição física, na influência do meio e do cientificismo, etc.), elas não se limitam a uma passiva imitação dos modelos de personagens naturalistas existentes.

Ao analisarmos as criações de Caminha descobrimos que não "são apenas um instinto, um ventre, um animal triste" (Grieco, 1947, p.99), e que suas ações não giram apenas em torno de ímpetos ou depravações sexuais. Seu universo é muito mais rico, apresentam traços masculinos e femininos, que põe em descoberto não apenas a sexualidade, mas aspectos complementares ou perfeitamente unificados da alma humana, que hoje sabemos, na sua totalidade, é masculina e feminina

Por todos esse aspectos verificados, supomos ter atingido nossos objetivos — resgatar a presença expressiva de Adolfo Caminha dentro do Naturalismo brasileiro e elucidar a sua originalidade e autenticidade na composição de suas personagens frente às criações de relevo do movimento, e no desenvolvimento da problemática do caráter feminino e masculino, criando tipos verdadeiros, esplêndidos de vida no meio de tantos outros convencionais.

Adolfo Caminha foi um escritor naturalista completo e merecia figurar entre os demais autores de destaque, junto a Aluísio Azevedo, Eça de Queirós, Júlio Ribeiro e outros. Não se justifica relegá-lo ao esquecimento. O fato é que "os contemporâneos não reconheceram nem os e hoje diligenciam por compreender e aceitar: o talento de ficcionista, a imensa aptidão de escritor que a morte não permitiu amadurecesse." (Montenegro, 1966, p.173).

Talvez Caminha não tenha sido divulgado, mesmo após a sua morte, em virtude dos títulos de seus romances, muito pouco atraentes ou expressivos perante a trama. Ao depararmos com o nome *A Normalista* imaginamos tratar-se de uma história



pacata de colegiais em um ambiente escolar, e não uma sedução e até um caso de defloração.

O mesmo podemos dizer do título *Bom-Crioulo* que sugere uma história de malandragem e camaradagem, e não a retratação de um caso de homossexualismo ocorrido no ambiente marítimo, muito menos a denúncia de um castigo corporal praticado pela Marinha.

Dos três romances do autor, *Tentação* é o único nome que sugere uma história mais envolvente, dinâmica. No entanto, encerra uma trama simples desencadeada por um beijo na mão.

Porém, se nos dispusermos a ler um dos romances por curiosidade ou por qualquer outro motivo, não nos arrependemos. A trama é bem travada, dinâmica, seu universo é muito mais amplo e complexo do que o título pode sugerir, principalmente nos dois primeiros. Um simples nome não é capaz de revelar seu potencial narrativo e naturalista.

A verdade é que, independentemente dos motivos, após a morte de Caminha em 1897, "o tempo encarregou-se de esbater e por fim apagar da memória dos contemporâneos o eco dos escândalos que se levantaram em volta do nome do escritor e, com a mesma disposição de complacência e olvido, a poeira das bibliotecas pousou tranqüila sobre os raríssimos exemplares de sua obra incompreendida." (Montenegro, 1966, p.174).

Assim como Frota Pessoa (1902, p.233), esperamos que o nosso estudo contribua para uma "compensação póstuma às muitas injustiças que em vida lhe fizeram."



7 Bibliografia

7.1 Obras do Autor:

CAMINHA, Adolfo. *A normalista: scenas do Ceará*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães, 1893. 297p.

____. *A normalista*. 3.ed. São Paulo: Jornal dos Livros [s.d.]. 242p.

____. _____. 8.ed. São Paulo: Ática, 1985. 136p.

____. _____. Rio de Janeiro: Ediouro [s.d.].

____. *Bom-crioulo*. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães, 1895.

____. _____. 2.ed. São Paulo: J. Fagundes, 1936. 175p.

____. _____. 3.ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1956. 192p.

____. _____. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966. 213p.

____. _____. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991. 80p.

____. *Cartas literárias*. Rio de Janeiro: Aldina, 1895. 225p.

____. *Tentação*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1896.

____. *Tentação. No país dos ianques*. Rio de Janeiro: José Olympio, Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979. 177p.



7.2 Estudos sobre o Autor:

ALCOFORADO, Maria Leticia Guedes. A França e sua literatura na visão de Adolfo Caminha e na de seus personagens. *Travessia*, v.16/18, p.148-156, 1988/1989.

_____. *As marcas da França nos romances de Adolfo Caminha*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1982. 234p. Tese (Doutoramento em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1982.

_____. *Bom-crioulo de Adolfo Caminha e a França*. *Revista de Letras*, São Paulo, v.28, p.85-93, 1988.

AMORA, Antônio Soares. Mais queixas que caixas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1963. Suplemento Literário, p.4.

_____. Mais um prado na ficção. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 fev. 1963. Suplemento Literário, p.4.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. O romance brasileiro. A normalista - cenas do Ceará por Adolfo Caminha - 1893. In: _____. *Obra Crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960. v.2, p.321-328.

AZEVEDO, Rafael Sânzio de. *A padaria espiritual e o simbolismo no Ceará*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1983. 260p.

_____. Dois livros raros de Adolfo Caminha. In: _____. *Aspectos da literatura cearense*. Fortaleza: UFC, Academia Cearense de Letras, 1982. p.245-263.

_____. *Literatura cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

_____. Versos de Adolfo Caminha. In: _____. *Novos ensaios da literatura cearense*. Fortaleza: UFC, Casa de José de Alencar, 1992. p.24-29.

BERNARDI, Rosse Marye. O espaço: integração e sentido investido em **Bom-crioulo**. *Revista de Letras*, Curitiba, n.24, p.269-279, dez. 1975.



BROCA, Brito. Adolfo Caminha: a província e a côrte. *Leitura*, Rio de Janeiro, v.5, n.27, p.29-30, set. 1959.

_____. *Horas de leitura*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957. 308p.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. Uma moderna história sobre a paixão. In: CAMINHA, Adolfo. *Bom-crioulo*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991. p.5-8.

CAVALCANTI, Valdemar. O enjeitado Adolfo Caminha. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n.35, maio 1941. p.156-165.

COSTA, Edison José da. Bom-crioulo: um (des) encontro. *Construtura*, Curitiba, v.2, n.4, p. 241-245, dez. 1974.

FARRA, Maria Lúcia Dal. Eça educador e aprendiz. In: QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1987. p.5-12.

ENCICLOPÉDIA de literatura brasileira. [s.l.: s.n.] 1990, v.1, p.370.

LACERDA, Maurício Caminha de. Revelações sobre Adolfo Caminha. *Jornal das Letras*, Rio de Janeiro, n.59, maio 1954.

LAJOLO, Marisa. **A normalista**: um romance para maiores de 18 anos? In: CAMINHA, Adolfo. *A normalista*. 8.ed. Rio de Janeiro: Ática, 1985. p.5-7.

MAIA, Pedro Américo. *Dicionário crítico do moderno romance brasileiro*. Belo Horizonte: Grupo Gente Nova, 1970. p.122-123.

MENEZES, Raimundo de. Adolfo Caminha. In: _____. *Escritores na intimidade*. São Paulo: Martins, 1949. p.62-65.

_____. *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1969. v.2.

MONTENEGRO, Braga. Adolfo Caminha. In: _____. *Correio retardado - estudos de crítica literária*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966. p.173-179.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Adolfo Caminha - trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1960. 100p. (Coleção Nossos Clássicos)



PESSÔA, Frota. Adolfo Caminha. In: _____. *Crítica e polêmica*. Rio de Janeiro: Arthur Gurgulino, 1902. p.215-233.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Adolfo Caminha. In: _____. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p.237-246.

RIBEIRO, Sabóia. *Alguns aspectos de Adolfo Caminha*. Rio de Janeiro: Tupy, 1964. 32p.

_____. *O romancista Adolfo Caminha*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1967. 99p.

_____. *Roteiro de Adolfo Caminha*. Rio de Janeiro: São José, 1957. 89p.

7.3 Obras de Ficção e de Teatro:

AZEVEDO, Aluísio. *Casa de pensão*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1989. 192p. (Série Bom Livro)

_____. *O cortiço*. 11.ed. São Paulo: Ática, 1981. 159p. (Série Bom Livro)

_____. *O mulato*. 10.ed. Rio de Janeiro: Briguiet, [1927?] 375p.

BOTELHO, Abel. *O barão de Lavos*. 3.ed. Porto: Lello & Irmão, 1908. 463p.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de: Araújo Nabuco. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 261p.

QUEIRÓS, Eça de. A cidade e as serras. In: _____. *Obras completas de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão, [1901?] v.1, p.371-539.

_____. O crime do padre Amaro. In: _____. *Obras completas de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão, [1901?] v.1, p.29-369.

_____. *O primo Basílio*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1987. 295p. (Série Bom Livro)

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. Rio de Janeiro: Brand [s.d.] 159p.

SHAKESPEARE, William. *Otelo - o mouro de Veneza*. Tradução por Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos [s.d.] 154p Tradução de: Othello.

7.4 Obras de Psicologia:

D'ANDREA, Flávio Fortes. *Transtornos psiquiátricos do adulto*. 2.ed. São Paulo: DIFEL, 1986. 232p.

FADIMAN, James, FRAGER, Robert. *Teorias da personalidade*. Tradução de: Camila P. Sampaio, Sybil Sofdié. São Paulo: Harper & Row do Brasil, 1979. 393p. Tradução de: Personality and personal growth.

FORDHAM, Frieda. *Introdução à psicologia de Jung*. Tradução de: Artur Parreira. Lisboa: Ulisseia, 1972. 147p. Tradução de: An introduction to Jung's psychology.

HALL, Calvin S., LINDZEY, Gardner. *Teorias da personalidade*. Tradução e revisão técnica de: Maria Cristina Machado Kupfer et al. 18.ed.rev. São Paulo: EPU, 1984. 2v. Tradução de: Theories of personality.

JUNG, Carl G. *El yo y el inconsciente*. Tradução de: Dr. S. Montserrat Esteve. 3.ed. Barcelona: Luis Miracle, 1955. 255p. Original em alemão.

_____. *The integration of the personality*. Tradução de: Stanley Dell. London: Routledge & Kegan Paul, 1950. 313p. Original em alemão.

_____. *Tipos psicológicos*. Tradução de: Álvaro Cabral. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 567p. Tradução de: Psychologische Typen.



7.5 Obras de Teoria, Crítica e História Literária:

- ANDRADE, Oswald de. Dois emancipados: Júlio Ribeiro e Inglês de Sousa. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n.35, maio 1941. p.152-155.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958. v.1, 514p.
- BANDEIRA, Manoel. *Noções de história das literaturas*. 5.ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960. v.1, 296p.
- BARTHES, Roland et al. *Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Organização e tradução de Tania Franco Carvalhal et al. Porto Alegre: Globo, 1976. 138p.
- BLOOM, Harold. O assassinato de Madame Bovary. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr. 1995. Mais!, p.12.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978. 571p.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1964. 2v.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 10.ed.rev. Rio de Janeiro: Briguier, 1955.
- CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de: Vera da Costa Silva et al. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 996p. Tradução de: Dictionnaire des symboles.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de los ismos*. Buenos Aires: Argos, 1949. p.242-244.
- _____. *Dicionário de símbolos*. Tradução por Rubens Eduardo Ferreira Frico. São Paulo: Moraes, 1984. Tradução de : Diccionario de símbolos.



COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. v.3, 297p.

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. 7.ed. Rio de Janeiro: Livros Escolares, 1972. 392p.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Vocabulário ortográfico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 890p.

ESCARPIT, Robert. *Sociologia da literatura*. Tradução de: Anabela Monteiro e Carls Alberto Nunes. Lisboa: Arcádia, 1969. 224p. Tradução de: Sociologie de la littérature.

FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [s.d.] 1499p.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de: Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969. 135p. Tradução de: Aspects of the novel.

FURST, Lilian R., SKRINE, Peter N. *Naturalism*. London: Methuen 1971. 81p.

_____. *O naturalismo*. Tradução de: João Pinguelo. Lisboa: LYSIA, 1971. 81p.

GRANDE enciclopédia portuguesa e brasileira. Lisboa: Editorial Enciclopédia [1945?] v.14, p.32.

GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. 2.ed. São Paulo: José Olympio, 1947. 287p.

HISTÓRIA de la literatura: 6º curso de bachillerato. Madrid: Bruño, 1970. 416p.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Inglês de Sousa: **O missionário**. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n.35, maio 1941. p.145-151.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 2.ed. São Paulo: Nacional, USP, 1964. 256p.

- LELLO, José., LELLO, Edgar (Dir.). *Lello universal: dicionário enciclopédico luso-brasileiro*. Porto: Lello & Irmão [s.d.] v.2, p.1318.
- LE MOS, Maximiano (Dir.). *Enciclopédia portuguesa ilustrada: dicionário universal*. Porto: Lemos & Cia, Sucessor [s.d.] v.5, p.868-869.
- LINS, Alvaro. Dois naturalistas: Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n.35, maio 1941. p.131-144.
- _____. *História literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. 314p.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, USP, 1976. 170p. Tradução de: The craft of fiction.
- LUCAS, Fábio. O realismo: naturalismo de Júlio Ribeiro. In: _____. *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989. p.39-57.
- LUKACS, George et al. *Polêmica sobre realismo*. 2.ed. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 176p.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 5.ed.rev.aum. São Paulo: Cultrix, 1977. 270p.
- _____. *A criação literária*. 9.ed. rev. aum. São Paulo: Melhoramentos, 1979. 368p.
- _____. _____. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1982. 368p.
- _____. *História da literatura brasileira: realismo*. São Paulo: Cultrix, 1985. v.3, 299p.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. 417p.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução de: Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1928. 89p. Tradução de: The structure of the novel.
- PACHECO, João. *A literatura brasileira: o realismo*. São Paulo: Cultrix, 1963. v.3, 206p.
- PORTELLA, Eduardo et al. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 190p.



POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, USP, 1974. 201p. Tradução de: Temps et roman.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. 5v.

ROSA, Alberto Machado. *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962. 252p.

SODRÉ, Nélson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 248p.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Tradução de: Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963. 311p.



Carta de Adolfo Caminha a Antônio Sales, sobre de manter com os "paleiros"?

Rec. 10 de Maio de 1893

Caro Senhor

Sabido.

Escrevo para avisar a V. Exa. que
 tenho recebido a carta de V. Exa. de
 27 de Maio, sobre a questão dos
 "paleiros". A respeito desta
 questão, tenho a honra de
 informar a V. Exa. que a
 mesma já foi discutida e
 resolvida no Conselho Municipal
 de 18 de Maio, e que a
 decisão foi a favor dos
 "paleiros".

Atenciosamente,

Adolfo Caminha

Anexo A

Carta de Adolfo Caminha a Antônio Sales, antes de romper com os "padeiros".²⁵

Rio, 10 de Abril de 1893

Antônio Sales

Sauê.

Escrevo publicando neste jo-
nal desta cidade as duas
cartas dirigidas pela Pa-
ria de Romão Orjão e
Júlia Jorgensen, e, assim, não
as tenho aqui, pois a copia
de ambas pretende fazer-se
desconhecidas de alguns com-
munitários da mesma
cidade.

Seu
Ad. Caminha

²⁵AZEVEDO, Rafael Sâncio de. *A padaria espiritual e o simbolismo no Ceará*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1983. 260p.

Anexo B

Carta com que Adolfo Caminha, dirigindo-se a Antônio Sales, rompe com a Padaria Espiritual.²⁶

Rio, 3 de Agosto de 1896

Sr. Moacyr Jurema

Acuso recebido o
pedaço de papel em que me
communicastes ter sido o meu
nome riscado da lista dos mem-
bros de uma sociedade que
dizem existir no septentrião bra-
zeleiro com o apellativo de
Padaria Espiritual.

Pero, porém, pro-
testar alto contra a inclusão
da minha obscurissima in-
dividualidade no referido
gremio, que, segundo me
informam, tem por pro-

²⁶ AZEVEDO, Rafael Sânzio de. *A padaria espiritual e o simbolismo no Ceará*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1983. 260p.

gramma hostilizar a Arte
e a nobreza intelectual de
escriptores e artistas, adul-
terando-lhes a obra em li-
minhos de mau conselho.

Faço votos para
que desapareça do mundo
das coisas vivas e inertes
a abjecta Padaria, e
subscervo-me

Ad. Caminha

Anexo C

Foto de 7 componentes da Padaria Espiritual. Em pé, da esquerda para a direita: Álvaro Martins (Policarpo Estouro), Raimundo Teófilo de Moura (José Marbri), José Maria Brígido (Mogar Jandira) e Adolfo Caminha (Félix Guanabarin). Sentados, na mesma ordem: Sabino Batista (Sátiro Alegrete), Antônio Sales (Moacir Jurema) e Carlos Vitor (Alcino Bandolim). Esta foto foi tirada talvez em 1892.²⁷



²⁷ AZEVEDO, Rafael Sânzio de. *A padaria espiritual e o simbolismo no Ceará*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1983. 260p.

Anexo D

Primeira página do número 1 do jornal *O Pão*, de 10 de julho de 1892.²⁸

ANNO I

O PÃO

NUM. 1

... da Padaria Espiritual

Numero avaliao 60 rs.
Não se aceitam assignaturas.

Numero anterior 100 rs.
Não se aceita collaboraço.

O PÃO

Fortaleza, 10 de Julho de 1892

O leitor conhece os estatutos da *Padaria Espiritual*?
Naturalmente.
Então, já devia estar á espera do jornal que prometeu crear, com o nome de *O Pão*.
Eil-o, com a mesma somma de direito com que os outros seus collegas percorrem profusamente o mundo inteiro.
O seu programma é muito simples: transmitir ao leitor com a maior exactidão o que sente o que pensa a *Padaria Espiritual* sobre tudo e sobre todos.
Não obedece absolutamente a sugestões extranhas, nem tão pouco toma a si o compromisso de agradar; em compensação, de modo algum ameaça hostilizar.
Promette apenas uma cousa: dizer sempre a verdade, doa esta em quem doer.
Não promette ser eterno; deseja, porém, viver o mais que for possível.
Por conveniência economica de tempo e dinheiro, somente aos domingos se publicará *O Pão*.
E' escusado, portanto, observar que não podemos absolutamente dispensar o seu auxilio, comprando por 60 réis um n.º de cada edição.

PELO PRADO

Vão em muito bom caminho os preparativos para a proxima inauguração do Prado Cearense.
Entre os animaes que se acham inscriptos alguns têm-se revelado excellentes corredores, faltando-lhes apenas a presteza em sahir a tempo e a docilidade de rédea para adaptarem-se á curva da raia.
Uma multidão alegre e variegada afflue pará ali nos domingos á tarde afim de assistir aos cotejos e corridas de experiência, nas quaes alguns rapazes têm feito proezas de equitação.
Já apparecem bonitos vestidos de onde emergem rostosinhos encantadores que espiam curiosos para a raia do alto da balaustrada do Pavilhão.
Pensamos que este divertimento predilecto das grandes cidades vai ter entre nós o maior incremento e cahirá gostosamente no gôto de nosso povo, que, antes de ter noticia dos prados de Paris, de Londres e do Rio de Janeiro, já fazia as boas *cavalhadas* de que os velhos nos falam com saudade.
Em nossa proxima edição falaremos minuciosamente a respeito do Prado, dando o numero dos animaes inscriptos, seus nomes, seus donos etc.

Tu não tens conhecimento
De cousas de sugestão,
Mas sabes meu pensamento
Quando eu pego em tua mão....
M.

²⁸ AZEVEDO, Rafael Sânzio de. *A padaria espiritual e o simbolismo no Ceará*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1983. 260p.

132

Anexo E

Primeira página do último número (36) do jornal *O Pão*, de 31 de outubro de 1896.²⁹

O PÃO

Da Padaria Espiritual

Gerente
José Carmello

Director
Antonia Sullea

Secretario
Gulio Septima

ANNO III

Fortaleza, 31 de Outubro de 1896.

NUM. 36

EXPEDIENTE
do O Pão

Revista de Literatura e Arte.
Publica-se duas vezes por mez.

ASSIGNATURAS

Por um anno	10\$000
Por um semestre	6\$000
Numero avulso	3\$000

Se se aceitar em pedidos de assignaturas para fora desta capital virão acompanhados de respectiva importancia, em vale postal ou carta com valor declarado. Todos os negocios economicos tratam-se com o gerente na rua do Major Facundo n. 4.

SUMMARY: — *Do Quintas' dia*, Alcino Bandolim; — *Mlle. ...*, J. C.; — *Esboços*, M.; — *Do Juizado*, Avellar Filho; — *O retrato*, Cabral de Alencar; — *A*, Antonio Salles; — *Bibliographia*, M. J.; — *Vida e obra*, Anna Nogueira Baptista; — *Archivo*, Casacioneiro popular, Curitiba.

OS QUINZE DIAS

Fui concitado pelo homem que muito bem dirige os negocios desta redação escrever a chronica deste numero. E quando se diz concitado aqui em casa esse termo tem o mesmo valor do *arrestado*. — *Arrestado* de quem tem um par de gallos em carta braga para ser observado incontinenti.

E pois me a pensar que escreveria com melhor disposicao que não posso e não possuirei nunca em ma hora o digo, — si em lugar de faz-lo nesta banca feia do um caixão de pinho e envernizada a parede por enormes pregos, fosse eu uma secretaria-ministro, — papel bom, penna boa feita com que escreva parva que só tem uma banha ou coisa que o valha, finta Sardinha em tintureira rica, e em fim, livros com encadernação luxuosa, dorso vermelho e azules.

Para burlar uma boa prosa, nada é tão bom como ver os livros bons e bem encadernados. Vê-se o dorso de *Mme. Bovary* inspirar-nos logo uma vontade de fazer prosa com forma de ser melancolico, elegante, finissimo, superior: vê-se o dorso de um livro de Renan e esse supremo espirito de França força a se construir períodos com estylo e o termo melhor possível, desdobrando pelas linhas do papel coisas ditas com alma, verdade e originalidade na critica e no facto.

E si se nos depara um livro de Bourget iria a lembrança do escriptor de uma chronica a idea de principal-a de luvras de pellica, de casaca e peito frocado, alvissimo, como se fosse levando uma mulher bonita pelo braço a uma baile da alta elegancia. Devera ser de muito bom effeito. Os periodos seriam feitos com fina Arte aristocratica e o assumpto viria tambem de sitios aristocraticos.

Por exemplo, cahiria do bico da penna de ouro em caneta de ouro e marfim a vislata dos Caesares de todas as Russias, essa vislata que tanto tem pro rupado o espirito do bom povo da Europa. Uma noticia que li da o caso que 40 mil pessoas vogam pelas ruas da capital franceza como bons nobreiros de Murger. E é certo ainda que muitos desse elevado numero de ragabundos por causa das queridas magistades, muitos devem ser de qualidade de gente que usa pellica na mão e dinheiro na carteira.

Mas nem por isto hão de se apertar. Não prohibirá a policia a que muitos durmam nos bancos dos fresquissimos jardins de Luxemburgo. Eu não tenho dormido tanto, ao lbo e não tenho casa de meus paes, que fazem questão para eu não dormir na rua e até passam de fazer questão a ameaças de cargas de cactis? Assim os que de longinquas terras em combóios, a pé e por mar, fizeram viagem para ver: *Se o fôr fôr* boa physionomia, ai é bonito ou feio, magro ou gordo e si com effeito é muito amiguinho da *Franchillanella*.

Ahi si eu fosse um homem que tivesse um luxuoso gabinete, então teria avultado numero de revistas, de jornaes francezes, e em primeira mão, teria as opinioes e as caricaturas dos potentados da Russia. Não sendo assim, tenho que esperar pelas noticias que a nossa imprensa achar que são boas de transcrever.

Porque as que ella julgar subversivas continuarão no mesmo lugar e não ao frêre e corte carteiro de uma thesoura habituada a innocentes noticias de sensação, as noticias de donzelas mortas pelo demonio do ciúme, envenenadas, afogadas, raptadas etc.

Mas cheirando a rebellião dormirão o seu somno bem descansado.

E faz muito bem quem assim faz

Al's vezes escrei pruridos de desordem, são coisas de quem tem o espirito desequilibrado, o estomago vasto e vasas tambem as algebricas...

Faz muito bem, faz muito bem.

O jornal foi feito para as noticias moderadas, para trazer a gente da terra e da dia com o que se passa pelo mundo em fóra, mas tudo moderado inclusive tambem casos apaixonados de donzelas degeneradas.

Foi feito o jornal para noticiar o apparecimento de livros importantes, series de valor intrinseco como os que sahem da penna adamantina de Oscar Leal.

Si eu fosse rico, teria ao meu serviço particular um reporter secreto, que entrasse despercebidamente por toda a parte, fizesse falar os manda-chuvas, sondasse as multidões, vascojeasse as almas e com a gazeta da immutação abrisse a caixa de segredos das consciencias para informar sobre o Universo e o seu irrequieto conteúdo humano.

E seria boa uma vida assim, passada num gabinete com janelas amplas rindo para sitios bastos de arvores verdes, abrindo para um jardim de feilins agiles, cheio de perfumes capitosos e da alegria das rosas cheias de vida e de lagrimas, de orvalho.

Com uma espátula dengosa de madreperola e ouro lavrado cortaria as folhas do livro do dia. E languidamente iria cortando as folhas dos *Primes*, livro que dizem, contem coisas tratadas em bons versos. Isto disseram-me. Não live a honra de ver um exemplar. Falha-me infelizmente mais este assumpto para com elle fechar com chave de ouro este mal "ilustrado".

Quinze dias que em ma hora fui concitado a escrever. Mas em outra não cairei mais, tenham certeza disso. Salvo, si um sorriso da Fortuna me attirasse as ventos com algumas centenas de contos para eu comprar um invejavel palacete e ter o meu gabinete cheio de cadeiras estofadas, soalho como espelho, cadeiras de emballo macias, e uma secretaria-ministro, com bom papel, com penna de fino aço, canetas caras e umas estantes pujadas de livros immortaes e aqui ali, pelas paredes, quadros sumptuosos de amores de tragedia.

Mas não! Si eu fosse rico teria lá escripto chronicas em lugar de leituras de Henry Lapauze, Charles Bunt, de Olavo Bilac, de Ferrreira de Araujo...

O que perdem os leitores em eu não ser rico!...

ALCINO BANDOLIM.

²⁹ AZEVEDO, Rafael Sânzio de. *A padaria espiritual e o simbolismo no Ceará*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1983. 260p.

REVELAÇÕES SOBRE ADOLFO CAMINHA

CONVERSANDO COM O ESCRITOR
MAURICIO CAMINHA DE LACERDA
Neto do autor da "Normalista"
Um Livro de Contos Inéditos e Originais Perdidos

O escritor e jornalista Mauricio Caminha de Lacerda, neto de Adolfo Caminha, de há muito que vem zelando pela memória da autoria da "Normalista", procurando reunir tudo quanto este deixou inédito e disperso e projetando uma edição sistematizada e completa de sua obra. Ora, sendo Adolfo Caminha uma das figuras mais representativas da nossa movimentação naturalista e das nossas contadas, apresentamos a seguir o jovem autor de "Contos Proibidos" e respeito.

OBRAS INÉDITAS

SIM — vai ele logo dizendo-me, quando o abordamos em sua banca de trabalho — pretendo reeditar toda a obra já publicada de Adolfo Caminha e os textos inéditos.

E quais são inéditos?

— Antes de tudo, podíamos dizer, que alguns livros de Adolfo Caminha já editados se encontram praticamente inéditos por se terem de há muito esgotado. É o que se dá com o romance "Tentação", publicado em 1906; com a "Viagem ao País dos Yankers" e mesmo com as "Cartas Literárias", de que aparecem, por vezes, alguns exemplares nos "rebus" por preços elevadíssimos. Mas Adolfo Caminha foi também contista e sob esse aspecto continua completamente desconhecido. Poucos os originais de quarenta narrativas que ele reuniu sob o título de "Pequenos Contos" e não chegou a editar. So-

u dos doze contos aparecidos, de há muito, em revistas de restrita circulação, o que não lhes tira o caráter de inéditos. São eles: "O venado" e "A mão de madeira". Dos outros cinco os quatro: "Flor do Vaso", "Último livro" (que é um poema), "Estados de alma", "No convento", "O Bicho", "Ela", "O Grunido", "Amor de Idalgo" e "Joaninha" (a melhor na minha opinião), estão os manuscritos.

Parece inaleável com ele na publicação de uma segunda série das "Cartas Literárias" e de "Esquadrão", mas Caminha, praticamente na miséria, torturado pelos embates da sua vida tempestuosa, explicava-lhe: "Como, se não disponho de tempo? Ainda não perdi o amor ao trabalho, mas os encargos de família reduzem a minha atividade. Bem se vê que é impossível limitar-me aos 300 mil réis mensais". É indignação, subrepto, rude



MAURICIO CAMINHA DE LACERDA FALANDO A BRITO BROCA.

O AMIGO FRAN PACHECO

— É o "Teatro de Hótel" que ele anunciava nas "Cartas Literárias"?

— Das originais dessa obra e de "Duas Histórias" até hoje não tive notícia. Desapareceram. Como? Por quê? Tenho esperança de encontrá-los em Portugal com os descendentes de Fran Pacheco.

— De Fran Pacheco? Por quê?

— Pelo seguinte: Adolfo Caminha correspondeu-se durante grande parte da existência com esse escritor e historiador português que teve sobre ele uma influência estimulante. Homem enérgico e arido, cuja ferida não poupo nem mesmo Machado de Assis, Fran Pacheco parece ter encontrado em Caminha um espírito irmão que lhe mereceu uma amizade altamente profícua. É o que concluímos de algumas cartas trocadas entre ambos em poder de minha mãe, Aglaia Caminha, das quais copiei alguns trechos. Veja este, por exemplo, dirigindo-se a Pacheco, Caminha escreve: "O livro que me fez do 'Dom Tristão' e como para a gente redutor de amor e de sacrifício pela Arte."

Agradecendo um artigo de Fran Pacheco na "Mala da Europa", advertiu-lhe: "... Querida Deus que não lhe vá dar mais inimigos".

mas sincera, atrejava a uma brilhante sobre as edições que não o compreendiam, segundo o comentário "um habitus de respeitável público"; "querem dinheiro, dinheiro não, o bilhete"; para acrescentar mais adiante, numa resignação risonha: "O amigo não imagina quanto paciência é necessária para se suportar". Em outra carta, voltava à carga: "Os Lacerda ainda não quiseram dar a 'Tentação'. Incorrigíveis órfãos editores. Não há mais de se obter deles uma favorável. Não me deram notícia das 'Equívocos Contos'. O gente imbecil!" Terminava surpreendendo, a concluir Pacheco a prometer na sua obra junquelana.

Em Portugal, onde depois da morte do escritor, devia dar-lhe abrigo a viúva e a minha mãe, menininha, Pacheco animava-o, perambulando da sua indignação contra os editores, tranquilizando a caligração destes, quando perdia a Caminha para dar títulos bombásticos ao livro de contos: "Camalhães catão a 'Terra das Ilhas'". "Pequenos Contos"? — não de título.

E Mauricio Caminha de Lacerda concluiu:

— Por tudo isso, suponho que os originais dos dois livros a que nos referimos se encontram com o herdeiro de Fran Pacheco, que pretendo, sei, reeditar em Portugal todas as obras de meu avô.

EXEMPLO DE CORAGEM

— Não pretende escrever uma biografia de Adolfo Caminha? É uma vida extraordinariamente romanesca.

— Sim, de há muito que venho reunindo material para isso, surpreendendo a custo levá-lo a termo com a boa vontade da minha mãe. Adolfo Caminha foi antes de tudo um revoltado. Inaugurou-se contra o "preconceito literário" (a frase é sua) que se admite o que até nos hábitos do respeitável público, e que é laudável e repudiado, o que não exige trabalho algum e já foi dito por centenas de gerações. Contou essa "experiência" de protutorado de Mides, onde o talento e calculado pelo tamanho das "vendas". Daí a conspiração de três meses que em torno dele se fez; silêncio de humilhação, silêncio inominável, quando não se transformava em hostilidade. Basta ver a sua coragem em publicar um romance, como o "Dom Tristão" na última década do século passado...

— E não foi esse livro aprendido durante o Exílio Novo?

Mauricio Caminha ri-se:

— Sim, sob a acusação de propaganda comunista; mas minha mãe e o editor requereram da justiça e conseguiram a liberdade de toda a obra do escritor. Como exemplo do temperamento rebelde de Adolfo Caminha, não é preciso mais do que lembrar este fato: Quando aluno da Escola Naval, recolhido para falar sobre Victor Hugo, numa solenidade a que compareceu o Imperador, resistiu na presença deste a ação revolucionária do autor das "Misérables", com grande estrondo do auditorio e do meio social da época.

REBELDIA E SACRIFÍCIO

— UMA vida de rebeldia e de sacrifício — acenava Mauricio Caminha de Lacerda — Quer ver quanto esse escritor ganhou com alguns dos seus livros? A "Viagem ao País dos Yankers" deu-lhe 400 mil réis; a "Tentação", 300 mil réis; as "Cartas Literárias" foram editadas por conta própria e certamente não lhe renderam um alqueire. O livro que lhe teria dado maior lucro foi o "Dom Tristão" do qual apenas dois centos de réis.

Convém acrescentar um detalhe curioso e pouco conhecido: Na暮idade, Adolfo Caminha escreveu um indelével livro de versos, mas não promoveu na tentativa. Ao morrer ainda em preparo da remuneração. Um deles intitulava-se "O Emigrado" e teria o drama da Grande Seta da Cruz, que sua mãe assistira e ao qual ele, Caminha, ainda menino, a certa ocasião se flagelou. O outro, "Angeli", situava-se nos tempos coloniais, mas encerrando, numa transposição romanesca, epifânio da vida do próprio autor. Escrevera também uma autobiografia que lá se a morte de sua mãe. Todum obra original, com os dois a que já nos referimos, desapareceram.

— Tendo morrido muito moço, Caminha não pôde dar toda a medida do seu talento — conclui o autor de "Contos Proibidos" — sobretudo pelas adversidades que sofreu, nas quais encontrou, no entanto, o supremo consolo — da compreensão, do carinho e do amor da sua doce compaheira, Isabel, minha avó. "Quer — dizia ele, referindo-se a ela — que o nome dela falece como uma legenda de ouro à primeira página da obra (Cartas Literárias)".

Anexo G

Carta de Adolfo Caminha a Fran Pacheco.³¹

Rio, 9 de Novembro de 1896

Meu caro Pacheco

Antes de qual-
quer outra coisa, vou
o amigo ficar sabendo
que alarguei os meus
horarios de casa, por-
tanto de presta minha
Belkiss, minha pequena
como a de Eugenio de
Castro. E' minha vida
de dueto esta minha:
salvo de muitos trabalhos
e de poucas horas de
filhos, e filhos em quem
instintivamente deu todo
a minha afeição. E' isto

agora ahi mesmo - e
Belkiss, por se com-
figurar bella e singu-
lar o nome belkiss
e como se s' possa
fazer a literatura mais
admiravel em que me
acho ... De um lado o
literariamente amoro e fu-
lido, e do outro lado a
feminha, e o fecho-
do o Triunfo, a co-
ração literaria. Tudo
isto sem nada, e'
cidade, se houver
meios praticos de
aproveitar a sua
que actualmente me
sponga - e a se poli-

³¹ CAVALCANTI, Valdemar. O enjeitado Adolfo Caminha. Revista do Brasil, Rio de Janeiro, n.35, maio 1941. p.156-165.

Lia, e a de feminismo,
e a de afirmativa... É
uma coisa - coisa, de
um gênero em tanta-
do. Não quer-se
traz em particularida-
des, para o erro o
não ter o erro. É a
muitas vezes a
trouxa... susceptível

Literariamente,
vamos de modo a
peior. Como está
parado e a
trabalha, se a
fecham a porta a
um sem alguma coisa
ou-função da
foi a arte por para

tempo, o de de
Repórter, não ha a
da, não ha a
não ha a
há a
É este, o
em o, o
actual de P
ovo

Antes da sua
última carta, já
havia procurado fazer
justiça ao novo livro
e de de de -
meu. Ouvi dizer que
ele, que se o com
semanada, em a
nova de de! Sei.
Li o qual, e a re

signa de morte; por que meus, n'esta capital,
sotto go'to m'os meus machado - ou de a-
travai. Por hums é uma. eios é queima roupa
delicia n'esta tena. Meja se de sobre com
de genios! exemplar do tal OPais

1. Locationis - pe-
-ctis - the description of the
- and position of the
- features; especially
- the position of the

Mude até a
uma triza que me
figura o O Pão. Po-
ga não me avisa
o exemplar? Não se
leu essa coisa; a
santa deu saber com
quem anda o Sal
(Mistério) e com quem, ha

Não me torne
a falar na Ishta e
Castelos. Já creio
basta de coisas bonitas
em que há um mistério

Sam Ambros nada fez
paz e os diretores da
Ist. Jotha longa-os Puj
Paridade... e

Como ven o semi-
to orien. grande. ting.
ik-Pandi? Estau. a
cátio grande, forte,

Sempre com aquelas
risombas acusticas de
passionista grin de si.
de e sempre com
fala os outros. Foram
comente, imple. the s
form. immed e a anal.
ter. anal phobos e phobos
cult. circoncisa.

amigo, — Lembrando que se
engorde, mostre ao
mundo como é que se
deve; e os outros
de

oks
D. J. Gault
Ad. Bennett

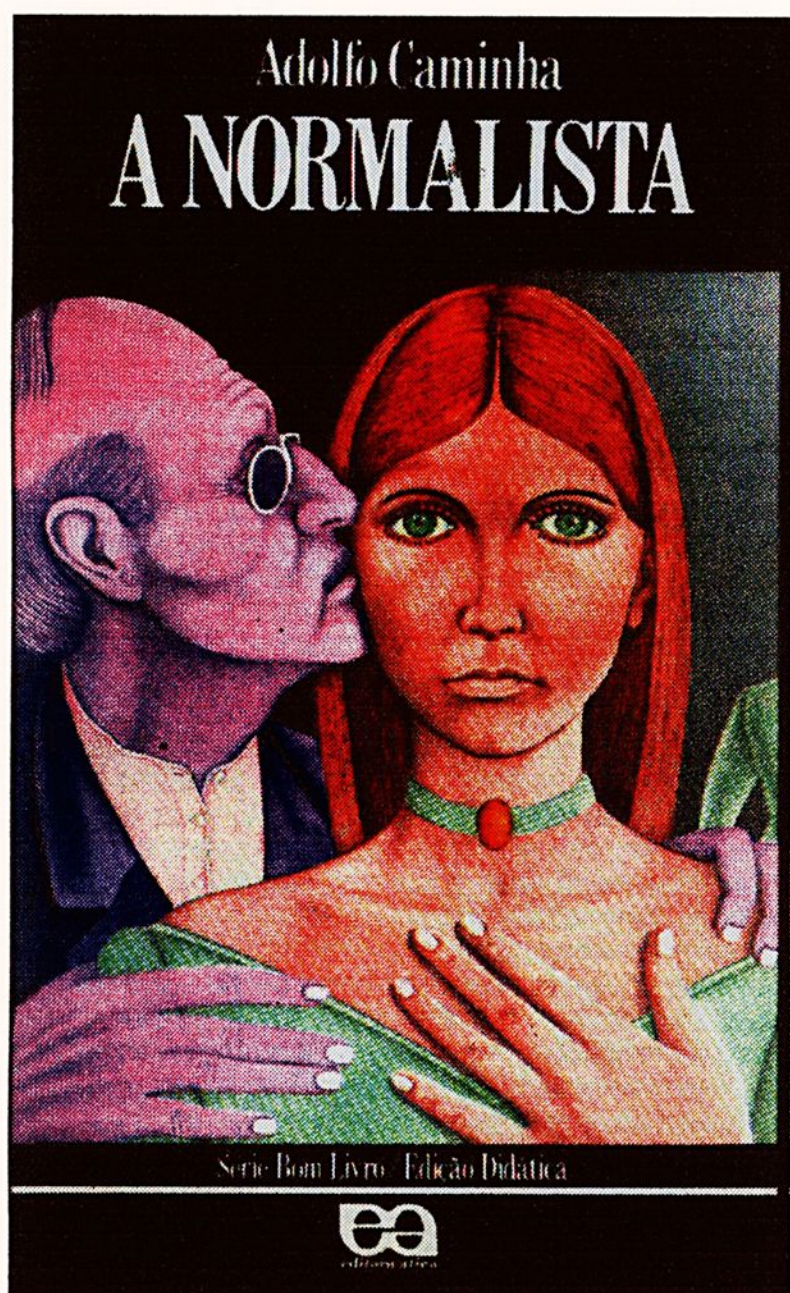
Está a terminas
com o fregues da Re-
crista e não sei; até
agora, que desampar
dei de dar a Melina
Enfim, não creio poder
da vontade e creio
que sempre valor in-
val.

Lobus, muni.

Anexo H

Capas de alguns livros de Adolfo Caminha:

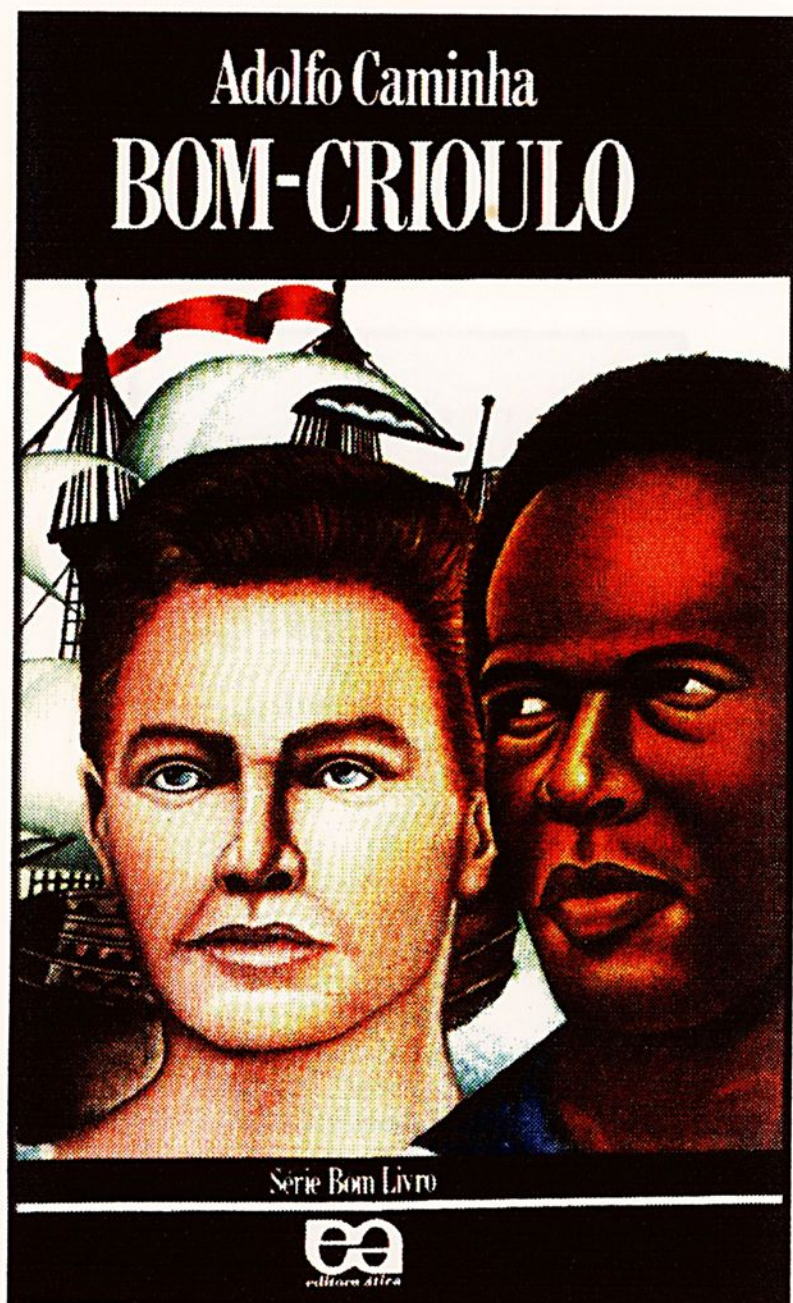
*A normalista*³²



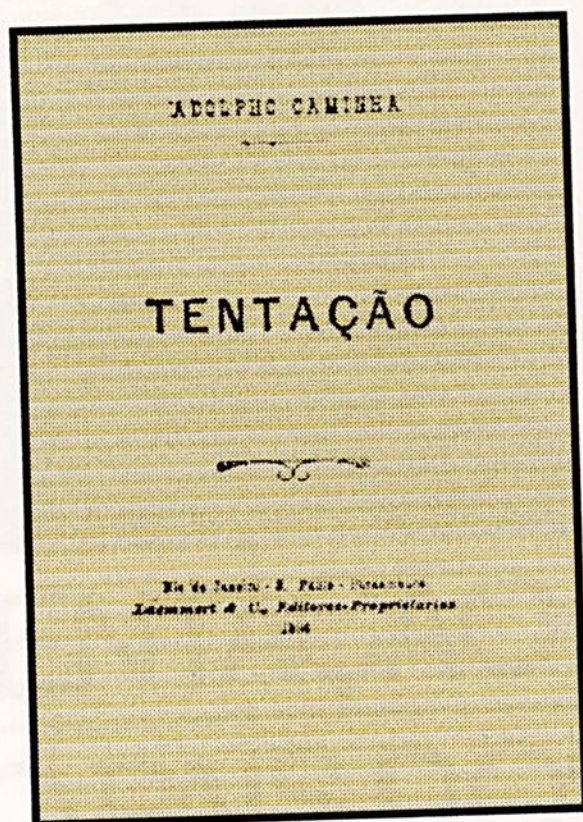
³² 8.ed. São Paulo: Ática, 1985. 136p.



*Bom-crioulo*³³



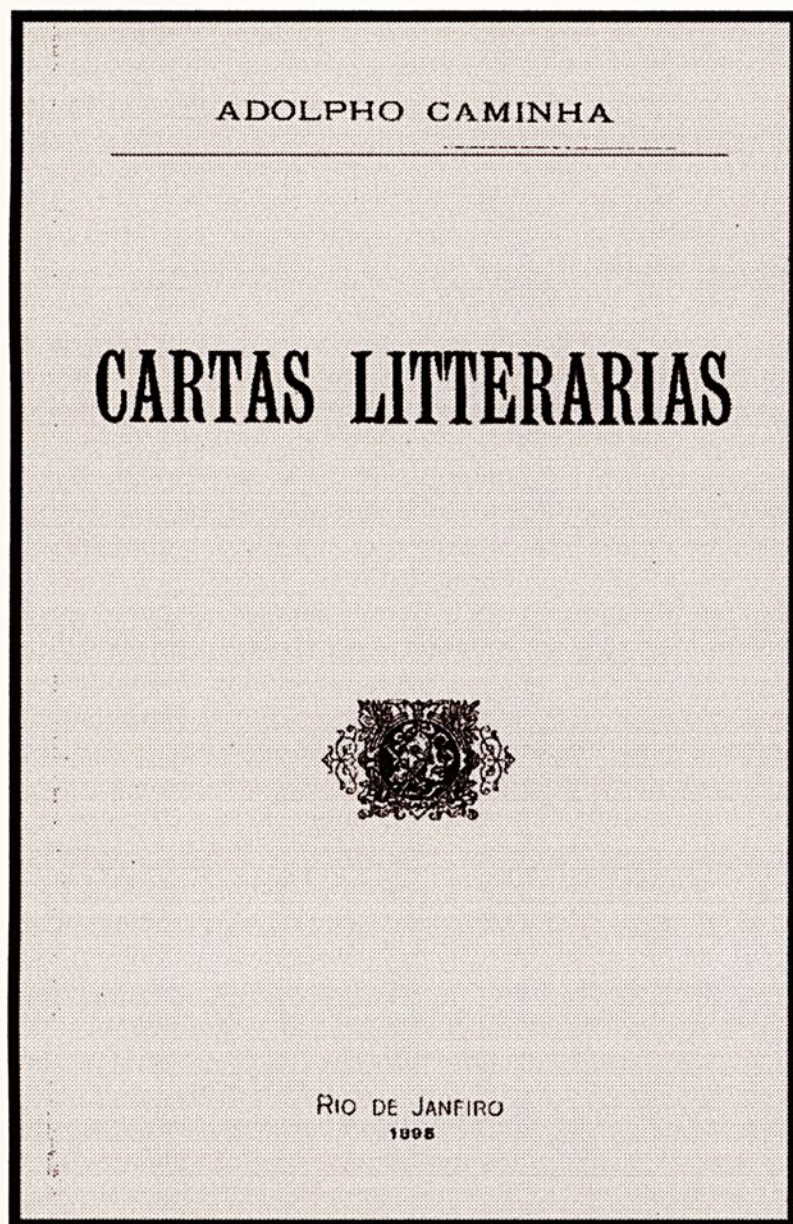
³³ 2.ed. São Paulo: Ática, 1991. 80p.



³⁴ Rio de Janeiro: Laemmert, 1896.



³⁵ Rio de Janeiro: José Olympio, Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979. 177p.



³⁶ Rio de Janeiro: Aldina, 1895. 225p.

