



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS**

FÁTIMA DE LOURDES FERREIRA LIUTI

REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA RUA DO OUVIDOR

São José do Rio Preto

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FÁTIMA DE LOURDES FERREIRA LIUTI

REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA RUA DO OUVIDOR

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-Graduação em Letras - Área de Concentração em Teoria da Literatura, *Campus* de São José do Rio Preto, como requisito para obtenção do Título de Doutora em Teoria da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Norma Wimmer

São José do Rio Preto

2007

Liuti, Fátima de Lourdes Ferreira.
Representações Literárias da Rua do Ouvidor / Fátima de Lourdes
Ferreira Liuti. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2007.
215 f. ; 30 cm.

Orientadora: Norma Wimmer
Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biotecnologia, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica – Teoria, etc. 2. Narrativa
(Retórica) 3. Ponto de vista (Literatura) 4. Literatura e história. 5.
Análise contrastiva. I. Wimmer, Norma. II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Biotecnologia, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS**

REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA RUA DO OUVIDOR

TESE DE DOUTORADO EM LETRAS DEFENDIDA EM 05/12/07

Fátima de Lourdes Ferreira Liuti

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Norma Wimmer - Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Maria Luíza Berwanger da Silva

Prof^ª. Dr^ª. Gisele Manganelli Fernandes

Prof. Dr. Nélon Luís Ramos

Prof. Dr. Paulo César Nolasco

DEDICATÓRIA

A meu pai Albino Ferreira, que me transmitiu o gosto pelo estudo;

A Claudemir pelo amor e conforto quando a angústia e o medo pareciam invencíveis;

A meus filhos maravilhosos, Júnior e Bruno, razão da minha vida; vida em explosão! Por apoiarem minhas atitudes e suportarem minhas falhas e ausências;

Àqueles que, direta ou indiretamente, participam ou participaram de minha história de vida.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Albino e Aparecida, meus irmãos, Armênio, Arminda e Fernando, modelos de consistência e intensidade, mesmo quando a distância se impôs;

A Nazareth, Rosângela e todos os seus familiares, pelo carinho com que me “adotaram” e pelo apoio incondicional;

À professora Norma Wimmer, minha orientadora, exemplo de dedicação e comprometimento, pela postura ética e profissional, ensinamentos e experiências compartilhadas;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, que tanto contribuíram para o meu desenvolvimento profissional, acadêmico e pessoal;

Aos colegas e funcionários da UNESP, pelas contribuições, empréstimos e, sobretudo, pelo incentivo permanente;

Aos professores Doutores da Banca Examinadora, pelo respeito e profissionalismo com que leram o trabalho, pelos questionamentos levantados e pelas sugestões valiosas;

À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul e à Pró-Reitoria de Pesquisa da UEMS, que asseguraram os recursos necessários para a realização da pesquisa.

A todos os meus grandes mestres, que muito mais que profissionais, foram amigos e me transmitiram o amor ao magistério, à pesquisa e ao ser humano;

À amiga Ivonete, pela amizade, sabedoria, equilíbrio e pelas sugestões sempre tão pertinentes;

Aos meus grandes amigos: Ângela, Daniel, Elma, Estácio, Iná, Rejane, Ricardo, Sílvia e Zélia, pela companhia nos estudos, cafés e também pelos papos estimulantes, incentivo permanente e por suportarem minhas inseguranças e limitações de eterna aprendiz;

A todos os meus alunos e àqueles amigos de todos os momentos, que, mesmo distantes, sempre me deram força e estímulo para prosseguir.

Memória

(DRUMMOND DE ANDRADE, 1983, p. 266)

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas
essas ficarão.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar as representações literárias da Rua do Ouvidor, na cidade do Rio de Janeiro, tomando como referência o século XIX. Para tanto, elegemos as narrativas que se desenvolvem no espaço urbano: *Memórias da Rua do Ouvidor*, de Macedo, *Senhora e Lucíola* de Alencar, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, de Machado, nas quais a Rua do Ouvidor pode ser tomada como metonímia espacial da Cidade Maravilhosa. O trabalho privilegia o enfoque comparatista e apresenta o espaço nacional da Rua do Ouvidor como paradigma de desenvolvimento e de modernidade, bem como representação de uma ambiência relacionada aos eventos que marcaram o Brasil, no período de transição entre o Império e a República. A metodologia fundamenta-se em reflexões sobre a História, a Literatura, subsidiada pela Sociocrítica, pela Teoria da Recepção e alguns aspectos do método estruturalista, como noções acerca do narrador, da focalização e do espaço, enquanto elementos que constituem a narrativa ficcional. O trabalho corrobora que toda criação artística é também uma prática social e, portanto, deve ser analisada em sua relação com o mundo que é sempre ideológico. Nas *Memórias da Rua do Ouvidor*, Macedo faz uma descrição desse mesmo espaço situado entre o real e ideal, como documentário, para além do experienciado. Tanto em *Lucíola* quanto em *Senhora*, Alencar apresenta a Rua do Ouvidor como um espaço idealizado, local de sedução, exposição e vitrine, onde se exibem as mercadorias à venda no comércio em que o ideal de ser e parecer francês é uma constante. Machado, em *Esau e Jacó* e no *Memorial de Aires* recupera a cidade simbólica do Rio de Janeiro que se transporta para a Rua do Ouvidor, mas não se encontra nas obras em análise uma imagem idealizada, refletida como simples descrição. O cotejo entre as narrativas eleitas demonstra que a História se junta à Geografia da Rua do Ouvidor, como espaço revitalizado, que ascende e se destroniza juntamente com a vida política do Império que é substituído pelo regime republicano, tanto quanto espaço de representação da elite é desviado para a Avenida Central. A partir das representações literárias da Rua do Ouvidor recuperamos as origens da formação do Brasil, bem como a recorrente busca de um modelo econômico e cultural importado, a princípio, da Europa. Com a Proclamação da República muda-se o foco do modelo francês para o americano, isto é, mudamos de dominador, mas ainda não conseguimos nos libertar da condição incômoda de colonizados.

PALAVRAS-CHAVE: espaço urbano, representações literárias, sociocrítica, romance, Rua do Ouvidor

RÉSUMÉ

Cette étude a pour objectif d'analyser, dans quelques romans brésiliens du XIXe siècle, des représentations littéraires de la Rua do Ouvidor, à Rio de Janeiro. Ces analyses sont effectuées à partir de *Memórias da Rua do Ouvidor*, de Macedo; *Senhora* et *Lucíola*, d'Alencar; *Esau e Jacó* et *Memorial de Aires*, de Machado de Assis - des textes dans lesquels cette rue est prise comme une métonymie de la ville de Rio. Dans ce travail, la Rua do Ouvidor peut être vue comme le paradigme du développement et de la modernité et aussi comme le point de repère des événements qui ont déterminé l'histoire du Brésil dès la période de l'Empire jusqu'à celle de la République. Pour ce faire, nous nous appuyons sur des réflexions concernant l'histoire et la littérature (sous l'optique de la sociocritique, de la théorie de la réception et du structuralisme - en empruntant à ce dernier les notions de narrateur, de focalisation et d'espace). À cet égard ce travail considère que toute création artistique constitue elle aussi une pratique sociale et doit donc être analysée dans ses rapports, toujours idéologiques, au monde. Dans *Memórias da Rua do Ouvidor*, Macedo dresse un tableau, entre le réel et l'idéal, de cet espace. Chez *Lucíola* aussi bien que chez *Senhora*, Alencar le décrit en tant qu'espace idéalisé, lieu de séduction et d'exposition où l'on expose les marchandises en vente sur le marché et où l'idéal d'être français ou d'en avoir l'air est une constante. Machado de Assis chez *Esau e Jacó* et *Memorial de Aires* récupère symboliquement la ville de Rio de Janeiro dans la Rua do Ouvidor. L'étude de ces récits montre que l'histoire sociale et la géographie urbaine vont ensemble dans un mouvement qui reflète à la fois la chute de la Monarchie et la mise en place de la République. Dans ce contexte nous pouvons remarquer que la Rua do Ouvidor sera remplacée par l'Avenida Central. À partir des représentations de la Rua do Ouvidor, nous retrouvons les origines de la formation sociale du Brésil et de la recherche d'un modèle économique et culturel importé, au début, de l'Europe. Lors des premières années de la République le modèle américain l'emporte sur le modèle français et pourtant, ce nouveau modèle, lui non plus, ne nous libère de notre attrait de l'imitation et de notre condition de colonisés.

MOTS-CLÉS: espace urbaine, représentations littéraires, sociocritique, romance, Rua do Ouvidor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	18
1. HISTÓRIA, LITERATURA, SOCIOCÍTICA E ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: PERSPECTIVAS E CONVERGÊNCIAS	18
1.1. Entre a História e a Literatura.....	18
1.1.1 Gêneros de fronteira	22
1.2. A Sociocrítica.....	24
1.3. A leitura do texto literário e o leitor	36
CAPÍTULO II	44
2. O ROMANCE.....	44
2.1. O romance folhetinesco	49
2.2. O Romance em uma visão estruturalista	53
2.2.1. O modo na narrativa	54
2.2.2.1. A categoria de pessoa e o narrador	59
2.2.2.2 O narratário	61
2.2.3. O espaço	62
2.2.3.1. Romance, espaço e leitor.....	64
Parte II.....	68
CAPÍTULO III.....	68
3. O BRASIL SOB A INFLUÊNCIA EUROPÉIA	68
3.1. Após a República	72
CAPÍTULO IV.....	74
4. O RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX	74
CAPÍTULO V	81
5. A RUA DO OUVIDOR EM RETROSPECTIVA.....	81
Parte III.....	93
CAPÍTULO VI.....	93

6. JOAQUIM MANOEL DE MACEDO E AS MEMÓRIAS DA RUA DO OUVIDOR	93
CAPÍTULO VII	124
7. JOSÉ DE ALENCAR EM <i>SENHORA E LUCÍOLA</i>	124
7.1. Lucíola.....	125
7.2. Senhora	138
CAPÍTULO VIII.....	154
8. MACHADO DE ASSIS: <i>ESAÚ E JACÓ</i> E <i>MEMORIAL DE AIRES</i>	154
8.1. Esaú e Jacó.....	158
8.2. <i>Memorial de Aires</i>	178
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	194
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	205

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa da Rua do Ouvidor no século XIX.....	83
Figura 2 - Foto da Rua do Ouvidor no século XIX.....	84
Figura 3 - Rua do Ouvidor em agosto de 2006.....	85
Figura 4 - A Rua do Ouvidor em agosto de 2006.....	90
Figura 5 - Rua do Ouvidor em agosto de 2006.....	91
Figura 6 - A Rua do Ouvidor em agosto de 2006.....	92

INTRODUÇÃO

Se, por não sei que excesso de socialismo ou barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário.

(BARTHES, 1990, p.18)

Tanto a História como a Literatura movem-se em um espaço comum que é a narrativa, em uma perspectiva de re-construção dos sonhos, dos ideais e dos fatos. De acordo com White, em sua obra *Trópicos do Discurso*, “a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica” (1994, p. 138). Bolle, em *A cidade como memória* (1994), esboça ‘um novo método dialético de historiografia’ que consiste em:

‘atravessar o passado com a intensidade de um sonho, para experimentar o presente como o mundo acordado, ao qual o sonho se refere’. [...]. Trata-se de trazer à tona ‘um saber ainda não consciente do passado’, sendo que a produção desse saber tem a estrutura do despertar, e que o despertar é o caso exemplar do lembrar-se’. (1994, p. 321)

Da mesma forma, contemporaneamente, a prática de análise do texto literário, ou a crítica literária, assumiram novos contornos e passam, necessariamente, pela análise da narrativa, suas perspectivas e enfoques teórico-metodológicos. Entre os mais comuns ao universo da crítica literária, temos o enfoque estruturalista, o biográfico, o determinista, o impressionista, o semiótico, o socialista, o histórico, o funcionalista, o formalista e o comparatista. Para além do aspecto estrutural em que os elementos constitutivos são priorizados pelos críticos literários, pretendemos estabelecer relações entre estes aspectos e a configuração de sentidos dos textos em face do contexto de produção.

O espaço urbano e sua organização é um material de produção de significados tanto em sua arquitetura como nas artes plásticas em geral e na literatura em particular. Parece

ilustrativo que vários autores, no mundo e, também, no Brasil, de diferentes linhas e estéticas teóricas, demonstrem tanto interesse em representar o ambiente citadino ou discutir sobre as representações ou leituras de uma época, no texto literário, considerando as suas implicações para a contemporaneidade.

Até onde foi possível verificar, por meio de pesquisa exploratória, em periódicos literários e na mídia eletrônica, o enfoque do espaço tem ampliado, nas duas últimas décadas, embora ainda haja certa predominância de estudos envolvendo o tempo no romance. Essa ocorrência pode ser observada tanto em relação ao espaço de forma geral, quanto ao espaço urbano, em particular, como uma das estruturas formais que compõem a essência do texto literário.

Em Candido, encontramos algumas reflexões. Segundo ele, no Brasil, no âmbito da Literatura, existe uma vocação com tendência mais ecológica manifesta em Teixeira e Sousa, Macedo, Alencar e Manuel Antonio de Almeida, que focalizam o Rio de Janeiro em diferentes perspectivas. Ainda em Candido (2000), em Dimas (1987) e nas obras elencadas abaixo, recuperamos o que segue: Bernardo Guimarães, em *Rosaura, a enjeitada* (1887), aborda o espaço urbano da classe estudantil, na cidade de São Paulo e, na *escrava Isaura* (1875), a história tem início no Recife, se passa em grande parte no Rio de Janeiro, mas destaca com predileção os cerrados de Minas Gerais e Goiás. Alencar publicou uma série de romances regionalistas ou sociais cujo objetivo era retratar o Brasil. Nesses romances, denominados regionalistas, são focalizados diferentes tipos humanos e ambientes distantes da corte, como nos elencados a seguir: *O tronco do Ipê* (1872), interior fluminense; *Til* (1872), interior paulista; *O Sertanejo* (1875), interior do nordeste; e *O Gaúcho* (1870), Pampas – Bento Gonçalves-RS. Nos romances urbanos, Alencar põe em cena a sociedade fluminense do Segundo Reinado. Trata-se de textos em que o autor cria diversos perfis femininos: *Cinco minutos* (1857), *A viuvinha* (1860), *A pata da gazela* (1870), *Senhora* (1875), *Sonhos d'ouro*

(1872), *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Encarnação* (1893). Na série intitulada indianista, o Brasil primitivo é o cenário, exemplarmente, em *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Finalmente, nos romances classificados como históricos, como *As minas de prata* (1861-1865), põem em evidência aspectos da vida nas minas de prata do século XIX, e, com *A guerra dos mascates* (1873), explora o sertão pernambucano. Este último é ainda cenário nas crônicas e nas novelas *O garatuja* (1873) e *Alfarrábios* (1873). Franklin Távora apresenta Pernambuco canavieiro até a Paraíba. Com Taunay, desvela-se parte do Mato Grosso do Sul. Bernardo Guimarães retrata não apenas a cidade com a ascensão da burguesia, mas também o campo.

O foco desta pesquisa é o espaço urbano da Rua do Ouvidor, na Literatura do século XIX, em Macedo, Alencar e Machado. Não se desconsideram, no entanto, os outros elementos para a produção de sentido da obra como um todo. De acordo com Silva: “Os discursos ficcionais, articulados pelo processo imaginário, realizam a relação do homem com o mundo no nível imaginário. O espaço é uma elaboração sógnica do mundo no nível imaginário, como expressão objetiva da existência codificada” (1997, p.111). Nesse sentido, são centrais, para este estudo, as visões de mundo expressas pelas personagens e pelo narrador e as relações estabelecidas entre elas, o modo particular como se organizam no contexto histórico e no espaço privilegiado da Rua do Ouvidor, como se pode observar no capítulo em que analisamos mais detidamente as cinco obras já identificadas.

Na produção literária brasileira, encontramos uma diversidade de referências aos espaços da cidade do Rio de Janeiro, em particular, em autores cuja produção se inscreve no século XIX, como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, Coelho Neto, Lima Barreto, Manuel Antônio de Almeida, Mário de Andrade, Marques Rebelo, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Porém, nas obras de Machado de Assis, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo podemos encontrar verdadeiros guias do processo de

transformação do espaço urbano ocorrido durante o século XIX.

Como afirma Machado, em uma crônica premonitória, em meados do século XIX, no Rio de Janeiro “Tudo pode acontecer”. Machado alude à construção da ponte Rio-Niterói que, de fato, ligaria, em meados do século XX, as duas cidades. Trata-se de um leitor competente da “cidade maravilhosa” tendo vivido 69 anos entre o Morro do Livramento, o centro da cidade e o Cosme Velho, onde faleceu em 1908. Encontramos, em diferentes obras, a cidade referenciada em seus aspectos geográficos, históricos, culturais e, sobretudo, sociais. Em *Dom Casmurro* (1960)¹ e também nos *Contos avulsos* (1960, p.237), Machado caracteriza a Rua do Ouvidor, ironicamente, como a “via dolorosa dos maridos pobres”.

De acordo com Broca, a cidade do Rio de Janeiro foi denominada “Cidade Maravilhosa”, por Herman Melville, romancista norte-americano, autor de *Moby Dick* (1851), quando de sua passagem pelo Brasil, em 1843 (BROCA, 1979, p. 172). Porém, Gomes registra que o epíteto fora atribuído em 1912, pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendes (1994, p.103).

Na obra de Alencar, tanto nos romances urbanos quanto nas crônicas, em geral, há alusão ao afrancesamento das elites. Nela, o autor representa a alta sociedade vivendo em um ambiente de luxo e requinte e sustentado sob valores e paradigmas estrangeiros. Alencar retrata, para além da trama romanesca entre Aurélia e Seixas, um ambiente de expansão da economia urbana carioca. A Rua do Ouvidor torna-se um espaço-símbolo de modernidade, para o qual a elite se dirigia a fim de fazer compras, tomar chá, ver e ser vista, e projeta-se, de acordo com Needell em “um espaço restrito com cerca de 1,6 km², dentro de cujos estreitos limites pulsara o coração da cidade do Rio de Janeiro”. Dentro dessa configuração, a rua ocupa uma área de 800 metros. Embora possa parecer um espaço diminuto para a contemporaneidade, naquela época, ainda de acordo com dados obtidos em *Belle Époque*

¹ As referências às obras de Machado de Assis e José de Alencar, neste trabalho, são retiradas da Coleção *Obras Completas* da Aguilar, editadas em 1960.

Tropical (1993), a elite fluminense se reduzia a um número de quinhentas famílias concentradas na mesma área entre os bairros do Flamengo e Botafogo e, até o início da República, essa elite era formada por homens de negócios, latifundiários, burocratas de alto escalão e políticos enobrecidos (NEEDELL, 1993, p.129-130).

Joaquim Manoel de Macedo tem nome na lista dos escritores representantes do Romantismo e também entre “os mais queridos” do público de leitores brasileiros do século XIX. Foi assíduo freqüentador dos eventos sociais do Império, tendo sido mestre dos filhos da princesa Isabel. Sua obra, *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878)², sintetiza seu reconhecimento e fidelidade ao povo fluminense e o seu apreço pela cidade do Rio de Janeiro, onde vivera a maior parte de sua vida. Nela, o espaço urbano da Rua do Ouvidor é apresentado como paradigma de desenvolvimento e modernidade, do início ao final do século XIX.

Assim, o objetivo do trabalho é estudar as representações do espaço urbano da Rua do Ouvidor e da sociedade em algumas obras literárias, especialmente, em *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878) de Joaquim Manuel de Macedo, em *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), de José de Alencar, e em dois romances de Machado de Assis, *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). Nesse sentido, as datas de publicação das obras são importantes neste estudo, pois evidenciam as relações entre História e Literatura.

As narrativas inscrevem-se no mundo turbulento do século XIX e início do século XX quando várias transformações se instauram, e, na Europa, vai se consolidando um novo modelo econômico capitalista. No Brasil, já no final do século, ocorre a mudança do sistema de produção fundado em mão-de-obra escrava para o modelo assalariado e, sobretudo, ocorre a substituição do desgastado modelo monárquico pelo republicano.

Dessa forma, a Rua do Ouvidor, centro de domínio, transformações e apropriações, torna-se interessante como espaço arquitetônico e ideológico, que potencializa a expressão de

² A obra em folhetim foi publicada em 1863, mas neste trabalho, faremos referência à primeira edição em livro, publicada em 1878.

concepções, de valores e a tentativa, por parte da elite brasileira, de igualar-se à elite francesa, na cidade-capital, no século XIX, como espaço que reflete a História, a sociedade e a própria Literatura.

O estudo do espaço da Rua do Ouvidor a partir destas obras tem como ponto de partida concepções sobre a História e a Literatura, suas relações, além de conceitos da Sociocrítica e Estética da Recepção com o objetivo de iluminar as reflexões primeiras e desencadear novos encaminhamentos, para as tensões presentes no desenvolvimento do trabalho. Esta pesquisa implica, ainda, reflexões sobre o espaço e a narrativa. Trata-se de um elemento presente na narração que potencializa a análise de hábitos, costumes e a caracterização da sociedade que o texto literário, em sua imanência, dá a conhecer.

As obras selecionadas, como todo texto clássico, estão sempre na ordem do dia; ao mesmo tempo, inconclusas, acabam merecendo ser estudadas, contestadas, re-avaliadas. Assim, apresentamos um estudo do espaço urbano da Rua do Ouvidor, durante o século XIX, recorrendo ao texto literário para flagrar reflexos da História e das relações entre os homens e a sociedade a partir do olhar atento e penetrante de homens das letras. Essa abordagem expõe o processo de formação do país e as bases em que se assentavam a cultura, a economia, a política, enfim, os valores do século.

Após essa breve introdução sobre o objeto em tese, apresentamos a organização do trabalho que está estruturado em partes e capítulos, conforme síntese a seguir.

Nesta introdução propomos uma reflexão sobre o espaço da Rua do Ouvidor na Literatura Brasileira, no século XIX, e apresentamos considerações gerais a respeito de aspectos teóricos mais relevantes para situar os possíveis leitores, informar sobre os objetivos do trabalho, a metodologia utilizada e a organização do trabalho.

A tese se organiza em três partes. No capítulo I apresentamos os aspectos teóricos pertinentes ao estudo que se subdividem em: História, Literatura, Sociocrítica e Estética da

Recepção. No Capítulo II abordamos o gênero romance, o espaço e o leitor. O romance pode ser analisado sob diversas perspectivas. Neste trabalho, optamos por utilizar conceitos relativos à História, Literatura, Sociocrítica e à Teoria da Recepção, apesar de sabermos que o Estruturalismo prende-se à arquitetura das obras, ignorando as relações entre a biografia do autor, e os desafios por ele enfrentados, a cultura e costumes relativos ao seu tempo, ou, no limite, sua intencionalidade. Acreditamos que, para adentrar o texto, é conveniente observar como o romance se estrutura, como se apresentam o narrador, a focalização e, principalmente, o espaço no texto literário, elementos que permitem adentrar a/na obra e aprofundar o estudo em direção a aspectos históricos e sociais.

Apesar de utilizarmos informações e conceitos provenientes de outros teóricos, fundamentamos a análise estrutural dos romances nas discussões de Genette (1972), sobre a organização do discurso narrativo, mais precisamente, acerca das categorias de modo e voz. Essa escolha se baseia na possibilidade de realizar um movimento crítico-reflexivo entre a análise genettiana e a Sociocrítica, um vai-e-vem que poderia ser mais esclarecedor. Apresentamos duas formas de análise, cujo ponto comum seria a idéia de que o estudo da narrativa deve partir do texto. Para Genette, a História da Literatura é constituída pelo discurso literário, tanto a crítica quanto a teoria derivam dos textos, das narrativas. Portanto, partimos da análise de alguns aspectos estruturais para alcançar o objetivo maior que é a análise sociocrítica.

Na segunda parte discorremos sobre aspectos históricos relacionados à influência, no Brasil e, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro, de fatos acontecidos na Europa e, ainda, a Rua do Ouvidor e os fatos históricos que envolvem o período, a relação entre ambos sob a perspectiva do século XIX. Esta parte se subdivide em: CAPÍTULO III – A Influência Européia no Brasil; CAPÍTULO IV – O Rio de Janeiro no final do século XIX; e CAPÍTULO V – A História da Rua do Ouvidor.

Na terceira e última parte intitulada A Rua do Ouvidor e a Literatura, há informações biográficas³ dos três autores eleitos, uma síntese da fábula e a análise das narrativas selecionados, com o objetivo de identificar nelas as representações do espaço da Rua do Ouvidor como metonímia espacial do Rio de Janeiro no século XIX. Esta parte se organiza em três capítulos. No Capítulo VI aduzimos Joaquim Manoel de Macedo e as *Memórias da Rua do Ouvidor*. No Capítulo VII José de Alencar em duas obras: *Senhora* e *Lucíola* e, no Capítulo VIII, Machado de Assis em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. O cotejo entre os três autores foi determinante para se levantar a atitude do artista diante do mundo em que se insere, as temáticas sociais e, põe em evidência que o romance como gênero repudia uma classificação irrefutável e universal.

Finalmente, apresentamos as considerações finais, posto que o trabalho de pesquisa como processo dinâmico não propicia a elaboração de respostas definitivas. Retomamos os objetivos a que nos propomos e apontamos reflexões possíveis e aspectos relevantes, mas inegavelmente provisórios, a partir do referencial teórico e das cinco obras, dos três autores selecionados, cuja produção se deu no século XIX.

Assim, professores da banca examinadora e leitores que nos honram com seu interesse, convidamos todos a viajar e, como Macedo, advertimos:

[...] não temos necessidade de levar malas nem capas, nem provisões de boca, nem prevenção alguma: acharemos um caminho, e à mão, todos os recursos imagináveis e a viagem é segura, agradável, riquíssima de variados panoramas, e apenas sujeitas a freqüentes *ventos contrários* no encontro de inoportunos *amoladores* ainda mais teimosos do que eu.
Encetemos a viagem. (1878, p.99)

³ Tendo em vista os objetivos didáticos a que o texto se destina, optamos por contextualizar os possíveis leitores apresentando dados biográficos sobre os autores e uma síntese da fábula de cada narrativa, os quais poderiam ser considerados desnecessários para especialistas.

CAPÍTULO I

1. HISTÓRIA, LITERATURA, SOCIOCRTICA E ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: PERSPECTIVAS E CONVERGÊNCIAS

Viver importa mais do que escrever, a menos que escrever seja
– como não poucas vezes – um viver.

(CORTÁZAR, 1993).

Neste trabalho, em que pese a natureza interdisciplinar do conhecimento, o interesse centra-se na relação entre História e Literatura, subsidiada pela Sociocrítica e pela Teoria da Recepção.

1.1. Entre a História e a Literatura

Por séculos, coube à História oficial determinar quem ocupa o tempo e o espaço. Porém, é possível obter esse conhecimento, também, através do texto ficcional, posto que ele revela e desvela idéias, comportamentos, atitudes e espaços relacionados à constituição da sociedade e da época em que foi publicado.

O olhar plural é possível porque o tempo histórico se estabelece no conhecimento e na possibilidade de se questionar e ler continuamente a vida pessoal e coletiva sem reservas. Nesse sentido, vale a pena retomar as idéias de Benjamin sobre a História, na tese número 13: a História é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’. Argumenta ainda o teórico que esse agora “coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela História da humanidade” (1994, p. 229).

Trata-se de uma busca de respostas e alternativas para os ‘agoras’, já que a História é compreendida como um campo em que acontecimentos e ‘agoras’ sinalizam para a ação de se questionar momentos, abrir para outros olhares e perspectivas e, finalmente, investigar pressupostos. (idem, p.126). Sem dúvida, a leitura do texto literário possibilita esse movimento.

Paul Ricoeur também observou ligações homológicas entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica:

[...] o entrecruzamento entre a história e a ficção na refiguração do tempo se baseia, em última análise, nessa sobreposição recíproca, quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede ao que se convencionou chamar de tempo humano, em que se conjugam a representância do passado pela história a as variações imaginativas da ficção [...]. (RICOEUR, 1997, p. 332)

Há irrecusáveis ligações homológicas entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica, uma vez que ambas remetem às ações humanas. Para Genette (1972) e Fowler (1982), a narrativa não é uma propriedade exclusiva dos textos em prosa, não se concretiza apenas no plano da literariedade peculiar às obras literárias, mas encontra-se em diferentes textos, em diferentes contextos e funções, como nas anedotas, na historiografia e, inclusive, naqueles textos verbais e icônico-verbais, como as Histórias em quadrinhos.

Assim, a literatura pode completar a história, mostrando o homem e suas relações com os outros, com a sociedade e com os desdobramentos da própria História, sem amarras ideológicas deste ou daquele historiador. O texto ficcional, com o entrecruzamento de vozes e perspectivas, permite questionamentos e a relatividade das respostas, ao contrário do texto histórico que é, geralmente, monológico e unilateral.

A ótica do narrador aparece no relato, mesmo que ele deseje seu texto mais impessoal e objetivo. Nesse sentido, não se deve prescindir do entrelaçamento entre História e

Literatura, pois as diferentes narrativas estão repletas de significação, explicitadas ou não pelo narrador, podendo evidenciar novos elementos para a compreensão do texto literário, da História ou do homem. Segundo Benjamim (1994), o que confere à narrativa literária maior receptividade é o fato de tocar os seus leitores, de pressupor a dimensão de construção da História e de não negar o presente. De acordo com o que afirma Bourdieu, é apenas na e pela criação literária que se pode viver essa forma de leitura, em que tudo é liberdade, nesse mundo de ficções, e sintetiza: “Meu indivíduo atual é resultado de minhas individualidades desaparecidas” (1996, p. 42).

Nesse jogo com a linguagem, Bourdieu ensina que, por meio da escrita ficcional, abolem-se as determinações, as sujeições e os limites que são constitutivos da existência social. Na literatura, a essência humana pode ser observada de uma só vez (idem, ibidem). No texto ficcional, o homem aparece na sua intimidade – cheio de contradições. Portanto, a Literatura parece ser primordial para se ler e compreender o homem, suas histórias e vicissitudes. A Literatura, de acordo com Candido (1972), enquanto jogo aberto e meio de formação e humanização, não corrompe nem edifica, mas, pela gratuidade, faz viver e pode possibilitar ao homem o estranhamento e, assim, o re-apresentar-se no mundo.

Objetivamos aqui problematizar o discurso da História, a fim de possibilitar uma melhor compreensão das transformações e a análise de caminhos alternativos. Este debate circunscreve-se para além da descrição histórico-acontecimental, visto em sua dimensão mais abrangente a partir de mudanças culturais em temporalidades e espaços distintos.

Nesse sentido, afirma Hutcheon que “tanto na historiografia como nos romances as convenções da narrativa não são restrições, mas condições que permitem a possibilidade de atribuição de sentido” (1991, p. 160). LaCapra é um dos teóricos que defendem a autonomia do universo da ficção em relação ao da historiografia, posto que “pode inventar personagens e eventos e ocasionar configurações que não estão disponíveis na escrita da história” (1996,

p.128-129).

O conceito de narratividade se articula com orientações teórico-metodológicas, como semiótico e hermenêutico, no sentido de se promover a “revalorização de componentes histórico-sociais que interferem na comunicação literária” (REIS; LOPES, 1988, p.75), como ocorre, por exemplo, na estética da recepção.

Assim, podemos referendar, com os críticos da relação História e literatura, que os arquivos, documentos e quaisquer artefatos utilizados pelos historiadores não podem ser considerados evidências neutras para a reconstrução de acontecimentos, pois, como afirma Hutcheon, “todos os documentos processam informações e enquanto signos de acontecimentos são transformados em fatos pelo historiador” (1991, p. 161). Assim, tanto a historiografia quanto a ficção, a despeito das semelhanças textuais, mantêm distinções no plano do discurso e, tanto historiadores quanto escritores, fazendo opções, determinam quais acontecimentos transformar-se-ão em signos, conseqüentemente, em fatos, em detrimento de tantos outros.

Signo é uma categoria de difícil definição e seu conceito será alçado aos objetivos do enfoque narratológico. Ele traz em si uma duplicidade/ambigüidade, pois é, simultaneamente, marca e ausência de um “objeto perceptível que funciona como substituto representativo de algo distinto dele mesmo” (REIS; LOPES, 1988, p.136). Em sua potencialidade plurissignificativa, não se desconsidera a natureza bifacial do signo “entre forma de expressão (significante) e forma do conteúdo (significado)” para a mensagem literária (idem, ibidem), nem o fato de que, para ser considerado signo, é preciso que o grupo o aceite, que convençione que tal acontecimento será signo.

A criação literária não é apreensível em sua totalidade, pois não se submete a normas fixas e irreversíveis. Assim sendo, pela sua especificidade estética, incompletude e fluidez que

é sempre ideológica, a Literatura comporta uma cosmovisão determinada pelos fundamentos histórico-sociais e culturais se transformando em signo.

Para White (1995), os fatos são construídos pelo pesquisador e tomam rumos de acordo com as perguntas que são feitas e para quem são feitas. Segundo o autor existem, também, formas de narrativas que são características do historiador.

Para Ricoeur, o ato da narrativa constitui-se pela articulação da História e do discurso e pelas categorias da narrativa, como o espaço, a personagem, a ação, entre outros. A narrativa “não cessa de afirmar como modo de representação literária preferencialmente orientada para **a condição histórica do homem**, para o seu devir e para a realidade em que ele se processa” (1980, p. 68; grifos nossos).

O que importa para os discursos⁴ pós-modernos, sejam ficcionais ou historiográficos, é o como nos inserimos no mundo. A leitura da literatura, seja ela do século XIX ou XX, sob esse olhar, pode ajudar a compreender melhor o passado e, conseqüentemente, o presente. Assim, segundo Berman, “voltar atrás pode ser uma maneira de seguir adiante” (1986, p. 35).

De acordo com Candido (1985), a História é um elemento referencial, faz parte da obra. Assim, não se pode negar a historicidade na obra literária. A crítica sociológica seria uma porta de entrada possível para a leitura do texto literário em sua complexidade, mas não totalidade.

1.1.1 Gêneros de fronteira

A discussão sobre as fronteiras entre o discurso ficcional e o discurso histórico não é recente. Para os gregos, por exemplo, essa distinção não era tão rigorosa como propõem hoje

⁴ Discurso tem aqui o sentido de acontecimento que implica o outro.

os historiadores. Retomando Burke (1992), o século XVIII constitui um marco para o acirramento das fronteiras entre a ficção e a História que se acentuam no século seguinte, embora o autor alegue que, já no final do século XVII, há registro do surgimento do romance histórico atrelado à ‘crise da consciência histórica’ e às incertezas provenientes da Europa. Lukács, em sua obra crítico-histórica *A teoria do romance* (1963), registra a origem desse gênero no começo do século XIX.

A despeito das controvérsias, de acordo com Burke, há o consenso de que o século XIX é central para a relação entre História e ficção, em função do desenvolvimento do romance histórico clássico e também do registro do comportamento de uma época sob o impacto do desenvolvimento técnico, da inserção do homem, portanto, na modernidade.

Para White, os historiadores ainda não se desprenderam do século XIX, em que o realismo imperava e se acentuaram as fronteiras entre a ficção e a História. “Os historiadores contemporâneos se voltam para o estudo dos aspectos contra-factuais (o que poderia ter sido/acontecido se dadas tais circunstâncias), especulações e representações inscritas no imaginário social” (1995, p.113).

Do ponto de vista dos historiadores, Burke como representante dessa classe, aposta na mistura de gêneros como uma postura contra o determinismo, aposta numa “história com uma face mais humana” e desafia os literatos a explicar a invasão dos romancistas nos domínios da História.

Embora haja distinções locais, em nossos dias abrem-se novamente as fronteiras entre a História e a ficção, de maneira semelhante ao ocorrido entre os romancistas históricos, clássicos que, segundo Burke, “tinham licença para inventar personagens menores, ilustrando os efeitos de grandes mudanças históricas, num nível local ou pessoal” (1977, p. 112). Outros autores tecem comentários sobre essa questão ainda sem respostas definitivas. De acordo com

Llosa, ‘a história real’ é, ela própria, ‘efetivamente’ um romance’ (apud BURKE, 1992, p. 112)

De acordo com Burke (1992), na prosa de ficção, os dados elencados não são fidedignos e nem sempre confiáveis, não são baseados em provas documentais, mas em motivações que o texto explica. Entretanto, o contexto sócio-histórico aparece na obra. Segundo o autor, existem romances que podem ser denominados históricos; nestes, o real e o ficcional se interpenetram e se confundem, fatos e imaginação convivem. *Memórias da Rua do Ouvidor* e *Memorial de Aires*, dois dos romances escolhidos para esta pesquisa, apresentam aspectos que os inscrevem nessa categoria.

Há uma visível dificuldade em se identificar e demarcar os gêneros narrativos e da literatura em geral, como gêneros pluridiscursivos, que se constituem em categorias de problemática e tênue distinção. Nesse sentido, aderimos ao título dado por Burke (1992) “gêneros de fronteira”, pois que, de acordo com Reis e Lopes, “o ficcional se alimenta diretamente do histórico e do factual, porque o registro do *romance* se cruza com a *biografia*, com o *diário* ou com a *autobiografia*.” (1988, p.48).

Dito de outra forma, na literatura se imprime a historicidade dos fatos, mas os seus constituintes, tais como documentos, personagens e espaço entre outros, são tratados esteticamente.

1. 2. A Sociocrítica

As teorias positivistas e idealistas centravam-se, até os anos 60, em um ideal de objetividade que se encaminhava para a descrição da realidade. Os teóricos da escola marxista privilegiam a análise sob o ponto de vista da ideologia e, por isso, têm como pressuposto que

a literatura se relaciona a seu contexto de produção e, no limite, é vinculada às lutas sociais. Apesar de seu valor e contribuição, no sentido de fixar uma realidade histórica para além do determinismo, essa perspectiva não conseguiu elaborar uma categoria estética particular para os estudos literários.

De outro lado, o formalismo, de início, prendeu-se à obra em sua imanência, mas manteve-se à distância de outros fios condutores da História. Segundo os princípios formalistas, desvelando-se a forma/estrutura do texto literário, chega-se à sua totalidade essencial, isto é, seu método de estudo se limita a explicar os mecanismos que caracterizam o texto literário.

Embora saibamos que a metalinguagem referente à análise estruturalista, fundamentada, principalmente, em autores franceses, seja um primeiro passo para a entrada do leitor crítico, no texto, esses aspectos sozinhos não nos oferecem as bases necessárias para o estudo reflexivo que o objeto nos impõe. Assim, elencamos algumas considerações sobre a Sociologia da Literatura, viés eleito para este estudo.

Como observou Candido, a Sociologia da Literatura pode ser uma das formas de análise de uma obra literária (1975). Ela, segundo Tadié, está associada à Sociologia da Leitura e do público (Teoria da Recepção) que motivam e promovem a literatura (1992). Essa perspectiva contempla a descrição e análise das relações entre a sociedade e a literatura e, mais do que isso visa estudar a relação entre a obra literária e o discurso que a sociedade desenvolve sobre si mesma. No século XIX e início do século XX, esse estudo já fora apresentado por críticos e filósofos, entre os quais Madame de Staël, Taine, Hegel e Marx.

Com o desenvolvimento dos estudos, a Sociologia da Literatura bifurca-se em vários ramos, como a Sociocrítica, a Sociopoética e a Sociosemiótica. O termo sociocrítica, cunhado por Claude Duchet (1979), remeteria, segundo sua proposta teórico-metodológica, fundamentalmente, ao texto. Embora se associe aos trabalhos de sociologia, sua matéria e

objeto é o texto literário. “Do ponto de vista sociocrítico, a ênfase não é posta sobre o autor, mas sobre o assunto da escrita”⁵ (DUCHET, 1979, p. 6). Essa postura não desconsidera a relação do texto ficcional com a sociedade na qual a obra se insere.

De acordo com Zima, o termo sociocrítica agrupa numerosos e díspares enfoques teóricos, dada a impossibilidade de os mesmos serem encaixados em uma definição ao mesmo tempo unívoca e diferenciada. Nesse sentido, segundo o estudioso, os valores sociais não existem independentemente da linguagem (1987).

Segundo a perspectiva de Goldmann, trata-se de um método que consiste em levantar como “os fatos humanos constituem sempre estruturas significativas globais, de caráter ao mesmo tempo prático, teórico e afetivo” (1967, p.349). De acordo com o crítico,

[...] os verdadeiros objetos da criação cultural são, efetivamente, os grupos sociais e não os indivíduos isolados; mas o criador individual faz parte do grupo, muitas vezes por sua origem ou posição social, sempre pela significação objetiva de sua obra, e nele ocupa um lugar que, sem dúvida, não sendo decisivo é, não obstante, privilegiado. (1967, p. 4)

Há duas hipóteses, levantadas por Goldmann, que o põem em destaque entre os teóricos da sociocrítica: “o fato estético consiste em dois níveis necessários de adequação: a) entre a visão de mundo como realidade vivida e o universo criado pelo escritor; e b) entre este universo e o gênero literário, estilo, sintaxe, imagens, em suma, os meios propriamente literários empregados pelo escritor para se expressar. Ora, se a hipótese está correta, todas as obras literárias são coerentes e constata uma visão de mundo” (apud ROGER, 2002, p.111). Lukács introduz o conceito de visão de mundo no início do século XX, enquanto fator determinante para revelar uma realidade social. Goldmann deu continuidade a essa visão

⁵ Tradução nossa: “Du point de vue sociocritique, l’accent n’est pas mis sur l’auteur, mais sur le sujet de l’écriture”

central em sua obra *Le Dieu caché* (1959) em que contribuiu para o avanço dos estudos sociocríticos.

Na verdade, as personagens agem para atender a certas finalidades do mundo exterior. A vida social é uma realidade extremamente complexa e seus diferentes aspectos se interpenetram e se sobrepõem.

Na perspectiva de Bourneuff e Ouellet, em *O Universo do Romance*, encontramos algo complementar sobre a literatura e as técnicas romanescas: “toda metafísica, como toda a técnica, liga-se primeiramente com o gênio individual, mas também com fatores culturais e sociológicos” (1976, p.129).

Duchet (1979) aponta um nicho de pesquisa e espaço de mediações tendo em vista oferecer uma alternativa às críticas sobre os estudos literários que apontam para a separação entre a realidade textual e o mundo histórico extra-texto. A análise crítica da obra literária em suas conexões com o seu tempo histórico-social de produção tem sido marcada pelo impasse diante da clássica separação entre as suas instâncias intrínseca e extrínseca. Para se tentar contornar essa problemática, surge a noção de **mediação**, propondo-se um espaço intermediário entre a materialidade textual e a materialidade social em que o texto se constitui e, nesse processo dinâmico, se auto-influenciam.

A sociocrítica, como afirma Claude Duchet,

[...] se interessa tanto pelas condições de produção do literário como pelas condições de leitura ou de legibilidade que suscitem outras pesquisas, mas para encontrar nas obras mesmas a inscrição destas condições, indissociáveis de sua inserção no texto⁶. (1979, p. 4)

Desse modo, efetuar uma leitura sociocrítica significa:

⁶ Tradução nossa: “[...] s’intéresse, bien entendu, aux conditions de la production littéraire comme aux conditions de lecture e le’sibilité, [...]”.

[...] retornar, de alguma forma, abrir a obra no seu interior, reconhecer ou produzir um espaço de conflitos em que o projeto criador choca-se com resistências, com o peso de um já estar ali e com a força de um já visto/feito no lugar dos códigos e modelos socioculturais, como às exigências da demanda social, dos dispositivos institucionais⁷. (DUCHET, 1979, p.4)

O fenômeno literário insere-se num espaço social específico e nele se dá a relação com as outras instâncias da realidade social e não se deve desvinculá-lo de suas condições sociais de produção. Tais condições são notadamente econômicas, materiais e simbólicas, as quais dialogam com toda a instância fronteira dos estudos em sociologia (VIALA, 1993).

Goldmann, a partir da obra de Malraux, afirma que:

[...] o escritor não desenvolve idéias abstratas, mas cria uma realidade imaginária, e que as possibilidades dessa criação não dependem, em primeiro lugar de suas intenções, e sim da realidade social em cujo seio ele vive e dos quadros mentais para cuja elaboração ele contribuiu. (GOLDMANN, 1967, p. 144-145)

Assim, o texto literário, como objeto de estudo da Sociologia da Literatura (Sociocrítica, Sociopoética, Sociosemiótica, entre outras correntes dessa ‘área fronteira’), não deve ser visto isoladamente do seu espaço social, do projeto artístico do qual se formou, pois, enquanto discurso, está em co-relação (diálogo) com as condições econômicas, materiais e simbólicas, mas não se reduz a estes fatores.

O objetivo da sociocrítica é, para Duchet,

[...] mostrar que toda criação artística é também uma prática social e, daí, produção ideológica. Nisso, precisamente, ela é processo estético que veicula tal ou tal enunciado pré-formado. Dito em outro lugar e por outras práticas, porque representa ou reflete tal especificidade estética, mesmo na dimensão de valor dos textos, é que a sociocrítica se esforça para ler a

⁷ Tradução nossa: “[...] revient, en quelque sorte, à ouvrir l’oeuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l’épaisseur d’un déjà là, aux contraintes d’un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels”.

presença das obras no mundo que ela designa socialidade⁸. (DUCHET, 1979, p. 3-4)

Embora saibamos que a produção literária tem suas próprias leis e oriente-se pela sua própria coerência, “é freqüente a ingerência das convicções ideológicas do escritor” (GOLDMANN, 1967, p.114). Isto é, a ideologia está sempre presente na literatura, mas nem sempre de forma explícita.

Para este trabalho, utilizamos o conceito sociocrítico de ideologia. Conforme Duchet, a própria palavra não pode ser concebida no trabalho de Marx senão relativamente à luta de classes, posto que o teórico não empregue o termo senão para descrever os efeitos específicos da ideologia burguesa. “No limite, a análise do funcionamento das formas e as relações de produção podem dispensar esse recurso. Importa, em todo caso, saber de que se fala. A recente *História das ideologias* pode ser, de fato, uma *História das culturas*”⁹ (1979, p. 7).

Mais adiante, Duchet aduz que a palavra ideologia

[...] não é *Weltanschauung*, nem mesmo ‘visão de mundo’, ela não se reduz a um fenômeno de ótica (imagem, inversa, quebrada, distanciada). É preciso observar de qual lugar da verdade decidimos ler a ideologia e de qual real ilusão. ‘Doenças do sujeito ou condição do discurso’¹⁰. (DUCHET, 1979, p.7)

Para o autor, a ideologia é, sinteticamente, “uma dimensão da socialidade, nascida da divisão do trabalho, vinculada às estruturas de poder; ela é condição, mas também produto de

⁸ Tradução nossa: “[...] de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique, en cela précisément qu’elle est processus esthétique, et non d’abord parce qu’elle véhicule tel ou tel énoncé préformé, parlé ailleurs par d’autres pratiques, parce qu’elle représente ou reflète telle ou telle “réalité”. C’est dans la spécificité esthétique même, la dimension de valeur des textes, que la sociocritique s’efforce de lire cette présence des oeuvres au monde qu’elle appelle leur socialité”.

⁹ Tradução nossa: “A la limite, l’analyse du fonctionnement des formes et des rapports de production peut dispenser d’y recourir. Il importe, en tout cas, de savoir de quoi on parle. Telle récente Histoire des idéologies est en fait une histoire des cultures”.

¹⁰ Tradução nossa. “[...] n’est pas non plus *Weltanschauung* ni même “vision du monde”, elle ne se réduit pas à un phénomène d’optique (image inverse, brisée, distance). Et de quel lieu de vérité déciderait-on de lire en clair l’idéologie, de quel réel l’illusion? “Maladies du sujet ou condition du discours”.

todos os discursos”¹¹ (1979, p.7).

A Sociocrítica não se ocupa em verificar como a ideologia de uma dada sociedade se reflete nos textos, mas sim como as instâncias dialogam e se comunicam entre si e a maneira como o narrador assume para se representar a si mesmo por alusão, citação ou outras estratégias discursivas da narração.

Para Bourneuff e Ouellet, a relação da literatura com o universo conhecido é uma questão menor como se pode verificar na síntese abaixo:

[...] a sociocrítica visa elucidar menos a relação entre o romance e a realidade social que a existente entre o romance e o discurso que a sociedade desenvolve sobre ela própria, o ‘universo extra-texto’ que ele supõe e ao qual se refere. (1976, p.162)

A teoria da literatura, como disciplina e área de investigação, reveste-se da função metacrítica. Assim, “tem como propósito estabelecer uma reflexão crítica sobre discursos e práticas relacionadas com a literatura”, ao que Viala denomina ‘estatuto científico’ (1993, p. 156). Tais procedimentos da semiótica são contribuições importantes tanto para o sociólogo quanto para o profissional vinculado à área de Letras quando se propõe a estudar o texto literário. Nesse sentido, Viala aponta duas disciplinas: a poética (cujo objeto é o texto literário) e a sociologia. Estas disciplinas se desdobram em Semiótica da História e da Sociologia Geral.

Para o autor, o texto faz parte de uma cadeia de ações que se movimenta em três direções: a) recebe influências do meio social em que se inscreve; b) retorna e reage, influenciando para além das estruturas influenciadoras; c) o texto é, em si mesmo, um fenômeno cuja especificidade diz respeito ao próprio texto e, assim, no seu universo, produz reações (VIALA, 1993, p.189).

¹¹ Tradução nossa: “[...] une dimension de la socialité, née de la division du travail, liée aux structures de pouvoir, qu’elle est condition mais aussi produit de tout discours”.

Essa percepção não se separa da posição do autor que vê na literatura um complexo jogo de mediações materializadas na metáfora ótica “prismática”. Assim sendo, ele parte do ponto de vista que a literatura é como um feixe de luz multifacetado que refrata o ambiente sócio-histórico no texto literário, mas que também se modifica por essas várias facetas, pois:

A imagem do prisma é considerada tanto quanto os principais efeitos de mediação no texto: a língua, o gênero, o campo literário e o autor. A centralidade de um prisma não é declarada a priori, pois é o texto que determina, em última análise, qual a mediação, até porque tais efeitos se implicam inevitavelmente. (VIALA, 1988, p. 71)

De modo prático: como entender a forma de registro isolada do meio em que o autor se insere, o qual é influenciado pelas formas literárias traduzidas em gêneros, de acordo com a língua dominante e o perfil do público leitor? A esse movimento que considera a configuração textual dentro de uma realidade sócio-histórica, Viala denomina “antecipações cruzadas” (1993, p. 204). Para o teórico, existem outros mediadores como a língua francesa, as edições produzidas na Europa, em geral, na língua francesa ou inglesa, as traduções etc.

Portanto, a sociopoética apresenta dois conceitos fundadores e distintivos entre as demais abordagens: efeitos de prisma e antecipações cruzadas. Essas categorias ou conceitos pretendem dar uma resposta para a crítica sempre eminente de que se mantém a divisão fronteira entre leitura interna e externa. Atualmente, essa avaliação ainda é problemática.

A distinção entre as instâncias extra e intra-texto já não é mais determinante para abordar a literatura, o texto literário e a sua textualidade, cuja especificidade e pontos de contato com as esferas de produção, circulação e recepção são evidentes. Assim, esse espaço pode ser preenchido pelo conceito de mediação, enquanto possibilidade de superar essa separação entre a análise intrínseca (ou formalista) e extrínseca (tributária dos condicionantes como a biografia do autor, entre outras) ao texto literário, cujas relações com a realidade

social em que se inscreve é ainda uma questão nada pacífica e que está longe de obter unanimidade.

Conforme Duchet, para a sociocrítica, é central que se considere o conceito de literariedade, por exemplo, mas como parte integrante de uma análise sócio-textual. Isso supõe, igualmente, “a reorientação da investigação sócio-histórica da parte externa para o interior, isto é, a organização interna dos textos, os seus sistemas de funcionamento, as suas redes de sentido, suas tensões, o encontro neles de discursos e conhecimentos heterogêneos”¹² (1979, p. 4).

Em síntese, de acordo com o crítico, a sociocrítica pretenderia:

[...] se afastar ao mesmo tempo de uma poética dos fragmentos, que decanta o social, e de uma política dos conteúdos, que negligencia a textualidade [...]. No interior da obra e no interior da língua, a sociocrítica interroga o implícito, os pressupostos, o não-dito ou impensado, os silêncios, e formula a hipótese do inconsciente social do texto, a ser introduzido numa problemática do imaginário¹³. (DUCHET, 1979, p. 4)

A questão é complexa, dado que se trata igualmente do que institui o texto como ‘texto literário’, para o autor, tendo em vista:

[...] normas genéricas, de códigos de aceitabilidade, de limitações formais, daquilo que o condiciona a priori (como, porque, por meio de que nos tornamos escritores encarados em termos de autonomização e de legitimação, portanto, de integração a um grupo), e, enfim, do que, historicamente, institucionaliza-o, repele-o, anula-o ou marginaliza-o de acordo com modalidades de inclusão e de exclusão [...]. Dentro da lógica de seu propósito, a sociocrítica deveria, essencialmente, ater-se aos traços que deixam no texto as pressões e as práticas institucionais, incluídos os

¹² Tradução nossa: “[...] la réorientation de l’investigation socio-historique du dehors vers le dedans, c’est-à-dire l’organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leur réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre en eux des discours et de savoirs hétérogènes”.

¹³ Tradução nossa: “[...] s’écarter à la fois d’une poétique des restes, qui décante le social, et d’une politique des contenus, qui néglige la textualité.[...]. Dedans de l’oeuvre et dedans du langage: la sociocritique interroge l’implicite, les présupposés, le non dit ou l’impensé, les silences, et formule l’hypothèse de l’inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l’imaginaire”.

modelos – ou contra modelos – culturais e escolares¹⁴. (DUCHET, 1979, p. 6)

O problema para a Sociocrítica seria, então, de uma “especificidade do trabalho imaginário/ficcional (poético) em relação aos enunciados que atravessam o texto”. Para o crítico, essa perspectiva não pretende afirmar “que o trabalho imaginário escape às lutas ideológicas reais e que não seja ele próprio uma manifestação, mas que ele pode contradizer tal ou qual conteúdo que põe em evidência” (idem, p.7).

Para Bakhtin, a linguagem, que é meio de comunicação da vida cotidiana, assim como a ideologia e a subjetividade são formadoras de consciência, pois são decorrentes da experiência dos homens que agem sobre a natureza e sobre outros homens. O autor assevera:

[...] a palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. **As palavras** são tecidas a partir de uma multidão de **fiões ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios**. É, portanto, claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam [...] A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN, 1986, p.41; grifos nossos)

Assim, o texto historiciza e socializa aquilo do que ele fala. Dito de outra maneira, sua coerência estética (sua diferença) é tributária de condições contingentes do que pode ser escrito e de sua legibilidade. Por outro lado, vive apenas por aquilo que produz leituras, efeitos, reescrituras. Nesse sentido, ele não é de uma natureza diferente daquela dos objetos diversos pontuais e em série, materiais e simbólicos, dos quais a História faz e refaz incessantemente o seu próprio texto.

¹⁴ Tradução nossa: “[...] normes génériques, de codes d’acceptabilité, de contraintes formelles, que de se qui li conditionne a priori (le comment, pourquoi, par quoi devient-on écrivain, envisagés en termes d’autonomisation et de légitimation, donc d’intégration à un groupe), et enfin de ce qui, historiquement, l’institutionnalise, le refoule, l’annule ou le marginalise selon des modalités d’inclusion et de exclusion [...]. Dans la stricte logique de son propos, la sociocritique devrait essentiellement s’attacher aux traces que laissent dans les textes les pressions et les pratiques institutionnelles, y compris les modèles – ou contre-modèles – culturels et scolaires.

Há múltiplas correntes da Sociocrítica que abordam as condições de produção do texto literário e sua dimensão política, tal como o concebe Benjamin. Assim, nosso propósito consiste em relacionar obra – leitor – destinatário, posto que a obra não deva ser vista fora de suas condições de produção e de recepção, tendo em vista um sentido possível. Ressaltamos, porém, que não pretendemos enveredar por postulados em que a obra explica-se pelo meio em que se inscreve ou pela biografia de seu autor.

Para os objetivos desta pesquisa, o referencial teórico da Estética da Recepção apresenta-se como uma possibilidade enriquecedora, considerando não apenas a obra, mas, ainda, o público leitor e novas categorias de análise do texto literário. A Sociologia da Literatura, tal como a Teoria da Recepção, se ocupam do autor, da obra e do público a quem ela se destina, ou seja, o leitor. Essa teoria surgiu por volta dos anos 60, século XX, e envolve dois princípios: o da recepção e o do efeito, desenvolvidos por dois teóricos, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

Jauss defende o princípio da recepção e, em suas críticas sobre os trabalhos dos historiadores da literatura, considera os avanços do formalismo no sentido de suprir a falta de historicidade e alerta para a compreensão da obra de arte no “horizonte histórico de seu nascimento, função social e efeito histórico” (1994, p.20). O autor tem como parâmetro de estudo o princípio da recepção que se relaciona aos documentos e testemunhos.

A base de sua teoria são o efeito e a recepção da obra que se contrapõe ao aspecto apenas descritivo da análise como registro. De acordo com o crítico alemão,

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

Outras correntes de críticas consideram a tendência de abordar a obra a partir de aspectos gerais, tais como a classificação pelo gênero e a cronologia dos grandes autores e suas obras, insuficientes para contemplar a dimensão estética tão central para a literatura e os avanços dos estudos literários. As críticas em geral e aquelas encetadas pelos teóricos da recepção são dirigidas aos teóricos formalistas e marxistas por não considerarem a dimensão de sua recepção e efeito junto aos leitores.

Nesse sentido, o texto avança para o mundo histórico e extra-textual a partir do leitor, que responde ao estímulo recebido de maneira particular e individual, segundo seu quadro de referências ou seu horizonte de expectativas que é determinado pelo domínio dos mecanismos lingüísticos, literários e preferências relativas ao espaço sociocultural em que se situa.

Para essa teoria, o texto literário apresenta espaços de indeterminações que são preenchidos pela concretização, no ato da leitura, realizada pelo leitor cujas experiências e sensibilidade potencializam sempre uma participação produtiva, primordial na literatura.

Iser trata de forma mais específica do efeito da recepção desencadeado pelo texto e sua estrutura. Ele se interessa fundamentalmente pelo texto e suas características e, tanto quanto Jauss opõe-se às críticas consideradas universalistas, por considerar em suas análises apenas a elaboração discursiva da obra literária.

Em síntese, trata-se de uma perspectiva que se centra no efeito a ser experienciado pelo leitor no momento em que o texto se concretiza pelo mecanismo da leitura que é sempre interativo e, portanto, enriquecedor, de acordo com o “código sociocultural (do leitor), i.e., os valores individuais que começam a interpretar o significado do sentido” (ISER, 1999, p.81). Esse movimento pela busca do sentido em sua complexidade “representa a totalidade das referências, tal como implicada pelos aspectos do texto, e deve ser constituído no percurso da leitura. O significado emerge no instante em que o leitor absorve o sentido de sua própria existência” (idem, *ibidem*).

Assim, pelo mecanismo da imaginação, pelo estabelecimento de conexões, dos silêncios e estranhamentos, o leitor vai constituindo sentidos possíveis para o texto ficcional, pois há, nele, além de representações, vazios e negações que são reveladores e produtivos na prática de leitura do texto literário.

1.3. A leitura do texto literário e o leitor

Para Barthes, a literatura se define como criação escrita, fragmentária. Trata-se de uma crítica ininterrupta de saberes e se contrapõe à verdade científica conforme alusão às palavras de Nietzsche, segundo o qual “A árvore é a cada instante uma coisa nova; nós afirmamos a *forma* porque não aprendemos a sutileza do movimento absoluto” (NIETZSCHE apud BARTHES, 1973, p. 79). Se a racionalidade da ciência impede que enxerguemos a delicadeza da palavra artisticamente desenhada na obra literária, para Blanchot em sua obra *O espaço literário*, a literatura é vivida como um drama ontológico, cujo segredo todo escritor, solitariamente, tenta decodificar (1988). Em outras palavras, o escritor tece, decodifica e o leitor, ao praticar a leitura, constrói significados, como um movimento entre autor – obra – leitor.

Conceber a literatura como um objeto que só se concretiza no movimento entre o autor, a obra e o leitor, leva a pensar que a leitura do texto literário é uma atividade dinâmica que prevê um diálogo constante entre as expectativas do leitor e os horizontes apresentados na obra. De acordo com Proust “a leitura é para nós a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar, seu papel na nossa vida é salutar” (1994, p. 35).

Com o aporte de Barthes, Roger define a prática de leitura como um movimento cujo objetivo é “desfazer o ‘tecido’ do texto para mostrar como nele se superpõem os diversos ‘códigos’ constitutivos de todos os seus sentidos possíveis ou secundários subjacentes” (2002, p. 166).

Antecipando-se a Proust e Baudelaire, para os quais a literatura é um trabalho de transformação da linguagem, Diderot “acentuou a *relação* entre o discurso poético – concebido como poder de enunciação – e as reações do leitor que devem estar em ‘inteligência’ com ele” (apud ROGER, 2002, p. 30). Para Diderot “[...] toda poesia é emblemática. Mas a compreensão do emblema poético não é acessível a todos” (1964, p. 263).

As estratégias da criação literária são afirmadas em um modelo de leitor ou, como assevera Valéry: “Certas obras são criadas por seu público. Outras criam seu público” (1996, p.17). O próprio texto teoriza sobre o leitor e seu papel na leitura, o que se pode ou não fazer dela, como se observa a seguir:

O texto está, portanto, entretecido de espaços em branco, de interstícios a encher, e quem o emitiu previa que eles fossem preenchidos e deixou-os em branco por duas razões. Antes de mais, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz, e só em casos de extrema pedanteria, de extrema preocupação didascálica ou de extrema repressão, o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores – ao ponto de violar as regras normais de conversação. Em segundo lugar porque, à medida que se passa, a pouco e pouco, da função didascálica à função estética, um texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que habitualmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Um texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 1983, p.55)

Mas nem sempre foi assim, isto é, o leitor nem sempre foi considerado nos estudos sobre a literatura. A partir da década de sessenta, em particular, com os estudos dos teóricos da estética da recepção, o leitor passa a ocupar um espaço importante como agente dinâmico que interage no processo de comunicação literária e no círculo da teoria da literatura, para

além do receptor-consumidor e decodificador passivo de texto. Trata-se de um modelo interativo em que o leitor engrenda e constrói significados no ato de ler.

Assim, as palavras de Jauss se inscrevem nesse contexto em que se considera a ‘consciência receptora’ enquanto instância central para a compreensão do texto literário:

Se é certo que a consciência receptora está sempre situada numa rede de tradições que condicionam a priori a sua compreensão das obras, não é menos certamente ilegítimo imputar aos objetos transmitidos os atributos de uma existência autônoma - atributos que não são concebíveis, de fato, sem a participação ativa da consciência que compreende. (JAUSS, 1994, p. 106-107)

No ato da leitura, o leitor aciona seu(s) quadro(s) de referência(s), ou seu *horizonte de expectativas*, que dizem respeito à sua posição social no grupo, sua visão de mundo e os valores que circulam em seu meio, além de padrões lingüísticos e literários ditados pelas normas, preferências e espaço social em que atua. O texto, então, aponta para relações com o mundo histórico extratexto. A recepção é o impacto desse texto na sociedade e na História. O efeito, que é determinado pelo texto, é a resposta do leitor a esse impacto.

A obra literária é permeada de vazios e impressões que são preenchidos e atualizados conforme o momento e a experiência de recriação do leitor, efetivados pela leitura. Esse processo de interação leitor/texto só acontece quando se unem os horizontes históricos e/ou de expectativas do escritor e do leitor. Assim, o leitor tem papel primordial na literatura, sua relação com o objeto literário é de comunicação, incluindo um fator estético e outro histórico. Ao lermos um texto literário, fazemos uma avaliação estética, comparando-o com outros, já lidos, e somamos nossa compreensão dele a outras já feitas ou que ainda serão, esse movimento caracteriza o significado histórico e a qualidade estética de uma obra.

Para Gadamer, o trabalho de compreensão do texto consiste em uma síntese de horizontes, isto é, o horizonte do intérprete (presente) e o horizonte inscrito no texto e que se reporta ao passado (1976, p.136-147). De forma mais sintética, Aguiar e Silva afirma que

horizonte de expectativa define-se como “um sistema de expectativas e probabilidades típicas” (2002, p. 111).

De qualquer forma, esse horizonte de expectativas é relativizado em grau de complexidade tanto pela mensagem quanto pelo conteúdo destinado ao leitor. E mais ainda, configura-se como um conjunto de referências e possibilidades de leitura que se apresenta como um guia para o leitor.

Os leitores de literatura só podem atribuir significado literário às obras que lêem porque compartilham de certas atitudes, habilidades, normas, expectativas e conhecimentos que respondem pelo ‘sentido literário’ de um determinado texto. Se não houver essa interação, a constituição do sentido do texto pode ficar prejudicada.

A atitude dialógica só é possível porque a obra contém vazios que serão preenchidos pelo leitor no ato da leitura. Esse preenchimento não é aleatório, a estrutura do texto ficcional regula a participação do leitor e, conseqüentemente, a interpretação e a constituição do sentido do texto. A cada nova leitura, o leitor transforma suas expectativas, preenche novas lacunas e amplia as possibilidades de questionamento, re-posicionando-se como sujeito social e histórico. Para Eco (1983), esse alguém é um leitor situado no tempo e no espaço que carrega consigo suas ideologias culturais, econômicas e sociais que serão confrontadas com as ideologias presentes no texto literário.

Ainda, de acordo com Aguiar e Silva: “Em relação ao leitor/receptor, [eles] criam ‘um horizonte de expectativas’ que se identifica com um ‘programa’ de leitura [...] predispondo o receptor para uma determinada forma de expressão, e uma determinada forma do conteúdo, guiando-o na apreensão da coerência textual, quer no nível semântico-pragmático, quer ao nível estilístico, ao nível técnico-compositivo, etc.” (2002, p. 110-111). Em outras palavras, trata-se de um mecanismo que se destina à interpretação do sistema literário em sua complexidade.

Assim sendo, o destinatário extratextual pode condicionar a forma e o próprio conteúdo do texto. Essa questão envolve tanto o autor empírico como o autor textual. No século XVIII foi muito comum, por exemplo, o uso da dedicatória¹⁵, em que o leitor pretendido ou idealizado pelo autor-textual é aquele tipo peculiar que se constrói em determinado contexto com ser psíquico, moral e ideológico (AGUIAR e SILVA, 2002).

Tanto o leitor quanto o autor textual devem ter conhecimentos diversificados sobre o processo de comunicação e sobre procedimentos estruturais do texto literário durante a leitura, posto que, no limite, “a leitura do texto literário se realiza quando ocorre a fusão de dois horizontes: o horizonte implícito no texto e o horizonte representado pelo leitor no ato de leitura desse texto” (idem, p.314).

O texto é construído segundo determinados códigos, em conformidade ou em ruptura com eles. Além disso, possui certas características e marcas semióticas que o tornam único, na sua materialidade e no seu sentido.

Ainda segundo Aguiar e Silva, “O receptor, por sua vez é uma entidade semiótica que se constitui ao longo do tempo, modelada e replasmada no decurso de múltiplas leituras, estruturada pela aquisição de diversificados conhecimentos e pela fruição ou pelo sofrimento de multímodas experiências vitais” (2002, p. 315).

As competências do leitor estão relacionadas com a legibilidade do texto em qualquer que seja a modalidade ou gênero textual, embora tratemos aqui, especificamente, do texto literário. Tanto no plano sincrônico como diacrônico há questões relevantes a serem consideradas tendo em vista a ampliação dessa competência para que o texto se concretize. O conceito de concretização nessa perspectiva foi desenvolvido por Ingarden (1965). O policódigo - conjunto de conhecimentos e códigos do texto - subjacente ao texto literário deve

¹⁵ De acordo com Aguiar e Silva (2002) o uso da “dedicatória” se distanciou do uso moderno em que se pretende registrar sentimentos de amizade e admiração. Naquele contexto em que os direitos autorais ainda não existiam, a estratégia vinculava-se à necessidade que os autores empíricos tinham de contar com o apoio financeiro, outros auxílios materiais e até a proteção de seu destinatário “homenageado” (grifos nossos).

se interseccionar com o policódigo do leitor e, quanto maior for essa área de interseção, maior será a legibilidade e interpretação desse texto. Para que a obra seja concretizada, é preciso que o leitor de texto literário tenha competência comunicativa aliada à competência literária.

Muito longe de concordar com a gratuidade e autotelidade do texto literário, Aguiar e Silva (2002) defende que o leitor tenha competência lingüística, gramatical e enciclopédica que o capacite a ler e a compreender a Pragmática e a História em que o texto se configura.

Embora o leitor ideal não seja uma entidade simétrica e homóloga ao leitor real com o qual ele se assemelha, a sua constituição é, em essência, um recurso do narrador com o objetivo de “ocultar o estatuto ficcional da narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p. 53). O leitor real, na condição de sujeito virtual, concretiza o texto pela leitura e “descodifica” a sua estrutura (1988).

Assim, a leitura é um ato em que entram, incondicionalmente, as determinações psicoculturais, históricas e ideológicas próprias desse processo que é complexo, mas sempre dinâmico.

O contrato da ficcionalidade, ou seja, o critério de fingimento ou o faz-de-conta (estabelecimento de um mundo possível) aceito em relação à construção da obra não exige uma ruptura com a realidade extratextual e, na perspectiva da sociocrítica remete ao mundo real. O leitor e o autor estabelecem um pacto que o analista da narratologia denomina “suspensão voluntária da descrença” (REIS; LOPES, 1988, p. 44) que é fundamental para o consentimento das verdades na narrativa. Na aceitação do mundo possível, a lógica pode não ser homológica ao mundo real. Trata-se, na verdade, de uma “pseudo-referencialidade” em que a “referência metafórica” é decorrente, segundo Ricoeur, da “fusão de dois horizontes, o do texto e o do leitor” (1983, p.120), portanto ocorre uma interação entre o mundo da ficção com o mundo real do leitor. O universo de referência das obras de Machado, por exemplo, é aquele do Segundo Reinado em que a monarquia estava no limite e a República em vias de se

consolidar. Portanto, o mundo real pode ser coincidente com aspectos do mundo possível para as personagens ficcionais.

O leitor, em uma relação cooperativa, projeta a História por meio de seus “mecanismos de inferência e previsão” de atitudes ético-morais, convicções e ideologias, enfim, seu “mundo epistêmico”. O mundo possível é o mundo da narrativa aceito no jogo da ficção e pode remeter ao mundo real. O mundo epistêmico é o mundo presumível em que se inserem as opções, convicções e atitudes (REIS; LOPES, 1988, p.45).

É importante ter claro, entretanto, que não há uma correspondência linear entre o mundo possível da ficção e os outros elementos da estrutura narrativa e o mundo real e seus constituintes. A obra de arte ficcional tem sua autonomia.

Ainda de acordo com Reis e Lopes, há consideráveis semelhanças entre o leitor real e o narratário, mas não se pode confundir o leitor real com o narratário (entidade ficcional), da mesma forma que o autor empírico não pode ser confundido com o narrador (entidade ficcional cuja existência integra apenas o mundo possível). Assim, “De certa forma, pode-se dizer que o narratário está para o narrador como o leitor pretendido está para o autor” (REIS; LOPES, 1988, p.64).

De acordo com os pressupostos da Escola de Constança e da Sociologia da História Literária, as expectativas do público leitor se fundamentam nos modelos estéticos que predominam em um período. De acordo com Jauss (1994), a produção de sentido impõe uma interação constante entre expectativas do público leitor e efeito que provoca no ato da recepção da obra. Esta é vista como uma produção social em relação ao seu leitor-destinatário. Entre o público leitor, está o “arquileitor” – uma soma de leitores, *informed reader* que corresponde ao leitor ideal, concreto, proposto por Riffaterre¹⁶ e em oposição ao leitor médio (apud AGUIAR E SILVA, 2002, p.309-310).

¹⁶ De acordo com Aguiar e Silva esse conceito foi proposto por RIFFATERRE, em sua obra *Essais de stylistique structurale*, mas teria sido elaborado pelo crítico literário FISH, em 1970.

Para Sartre, o público questiona a liberdade do escritor que “é sempre uma espera, um vazio a preencher, uma *aspiração*, em sentido figurado e próprio. Em uma palavra é o outro”. (1999, p.96). Assim sendo, como processo de comunicação, a figura do leitor se inscreve já no momento da escrita, em face das circunstâncias histórico-culturais, ideológico-sociais e individuais que a operação de leitura de ficção narrativa, em particular, implica. Guardadas as devidas proporções, o mesmo se pode verificar, neste trabalho, em que a inscrição de seus leitores-autores não é gratuita nem neutra, e os leitores da academia, por exemplo, também não únicos, mas já previsíveis, determinados e, de certa forma, marcam posição e orientam o processo de escritura. Em síntese, sem as instâncias de produção e recepção, não há texto e nem comunicação, daí as opções teórico-metodológicas e recortes necessários para a execução da pesquisa.

CAPÍTULO II

2. O ROMANCE

Todo romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances.

(SARAMAGO, 2003)

As origens do romance remontam ao século XIX na Inglaterra, período em que houve muita polêmica sobre o novo gênero, mas até nossos dias a sua especificidade, limites e formas estão longe de serem definidos de forma pacífica e única. É, contudo, consenso dois sentidos consagrados entre grande parte dos teóricos: composição poética de origem popular espanhola ou gênero da prosa, herdeiro do gênero épico. Essa modalidade de narrativa é fruto das transformações lingüísticas e da dinâmica política, particularmente, com a queda do Império Romano e da língua latina, que desde então foi usada como meio de comunicação e poder.

Vasconcelos (2002, p.31) registra em seu livro *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* toda a trajetória, formação e ascensão do romance como um gênero literário, na Inglaterra, como um gênero bastardo, polêmico, pernicioso e até subversivo, pela perspectiva dos defensores da moral e dos bons costumes reinantes. A despeito dessa origem, o romance ascende e se consolida “trazendo a ação para o mundo contemporâneo a seus leitores” (VASCONCELOS, 2002, p. 31). Ainda segundo a autora, o desenvolvimento do gênero motiva a formação de leitores, inclusive feminino, e sua ascensão se liga, a princípio, pelo compromisso com a verdade, sem se desconsiderar o desejo de aventura e entretenimento, e

finalmente, no século XIX, “iria privilegiar o homem comum em seus embates com a realidade” (2002, p.8).

O estatuto formador e sua evolução histórica também se apreendem em Reis e Lopes, segundo os quais o romance pode ser assim definido:

[...] gênero narrativo dignificado, sobretudo a partir do séc. XVIII e por vezes considerado uma espécie de epopéia burguesa convida igualmente ao estabelecimento de conexões com espaços e tempos historicamente determinados, cuja evocação (particularmente incisiva em períodos como o Realismo e em subgêneros como o romance histórico) é favorecida pelas potencialidades modelizantes da narratividade, as quais não põem necessariamente em causa a vinculação ao estatuto ontológico da ficcionalidade. (REIS; LOPES, 1988, p. 78)

A evolução literária está ligada às mudanças e à evolução da vida social. Assim, a forma romanesca corresponde ao cenário histórico em que ocorrem mudanças significativas a partir do século XVIII, mas, principalmente, no século XIX. O romance substitui a epopéia (registro de feitos num mundo sem deuses, perfeito, harmonioso, fechado), à medida que o mundo se complexifica, se problematiza e, com ele, o herói. Este tipo de escrita se confirma enquanto gênero em uma ambiência marcada pelo mundo contingente e por um indivíduo problemático na sociedade burguesa. Dessa forma, as revoluções estéticas na literatura correspondem a causas histórico-sociais no mundo, ou seja, à evolução humana.

A forma literária romanesca é, segundo Goldmann, “a mais imediata e diretamente vinculada às estruturas econômicas, na acepção estrita do termo, às estruturas de troca e da produção para o mercado” (1967, p.175). Ela não é reflexo da realidade histórico-social, mas um dado ao olhar.

De acordo com Bourneuf e Ouellet, atualmente, o romance se define como arte temporal, embora salientem que, em determinados romances, “o espaço desempenha o papel primordial, cristalizam-se velhos sonhos da humanidade [...]”, implica sucessão e movimento, isto é, “como um espaço onde o texto, página após página, se organiza à maneira de uma

sucessão de quadros sobre um fundo físico que dá à narrativa a sua configuração própria” (1976, p. 168).

É senso comum entre os compêndios de teoria que o romance se define como narrativa moderna, cuja evolução aponta para as questões humanas, sociais, filosóficas, entre outras. Em Aguiar e Silva, encontramos uma definição que sintetiza essa forma literária, caracterizada como a construção de “figurados acontecimentos dispostos numa certa ordem seqüencial e apresentados segundo técnicas narrativas muito variáveis” (2002, p. 216)

Valorizado como gênero por privilegiar estratégias narrativas, o romance firma-se como uma narrativa popular pela extensão, quantidade e diversidade de elementos diegéticos, tais como: personagens, narrador, espaço, ação e tempo. Ainda, segundo Reis e Lopes, “o romance é o gênero que, sobretudo, se justifica quando um público burguês cada vez mais ocioso tem acesso à cultura como forma de preenchimento do lazer” (1988, p. 48).

Essa forma literária pode apresentar duas modalidades de escrita, segundo Lins (1976): *composição fechada*, cuja intriga é linear, lógica, terminando com um desenlace, tal como ocorre em *Senhora e Lucíola*, ou como *composição aberta* em sintonia com diferentes episódios que não culminam em suspense como em *Memórias da Rua do Ouvidor*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, para citar entre os eleitos em função dessa investigação.

Sobre o romance e sua estrutura há textos representativos, entre os quais, *Sociologia do romance* de Goldman, *A estrutura do romance* de Muir, *O universo do romance* de Bourneuf e Ouellet e *Teoria do Romance* de Schüler entre outros. No entanto, é preciso salientar a grande contribuição teórica oferecida por Lukács com a publicação da *Teoria do romance* (1963), assegurando à prosa romanesca o estatuto de literário. O fato é que, sem contar uma sucessão de acontecimentos, num tempo e espaço, não há romance, nem vida. Finalmente, sendo um fazer humano, este se alimenta dos antagonismos e encontra-se na fronteira entre a ficção e a História. Nesse sentido, Bakhtin diria:

O romance é a expressão de uma visão galileana da linguagem, uma visão que se recusa a admitir o absolutismo totalitário de uma linguagem única – vale dizer que se recusa a reconhecer em sua própria linguagem o centro único, verbal e semântico, do mundo ideológico [...] O romance começa por postular uma descentralização verbal e semântica do mundo ideológico, largando as amarras Lingüísticas que atavam a obra literária à sua pátria de origem, que doravante não constitui mais o receptáculo sacrossanto do pensamento ideológico, nem o modo de expressão único deste pensamento. (BAKHTIN, 1986, p.155)

Essa postura implica uma revisão de cultura profundamente enraizada na História e imiscuída na essência do texto literário. Para Bakhtin, o romance, “gênero inacabado, adapta-se organicamente à leitura, ele é, pois, o mais versátil dos gêneros” (2003, p. 403) e se configura como forma de contato com o presente em relação oposta ao tempo vivido de forma absoluta e enclausurado, portanto, inacessível, tal como o conteúdo da epopéia: “longe do discurso de um contemporâneo que fala sobre um contemporâneo, aos seus contemporâneos” (BAKHTIN, 2003, p.406). Esse traço marcante e constitutivo da epopéia diverge do mundo romanesco.

Com o passar do tempo, o romance adquire novas características e surgem diferentes tipologias: de aventuras, históricos, sociais, realistas, regionais, sentimentais, góticos, psicológicos, naturalistas, entre outros. Sobre o desregramento e a classificação problemática de determinadas obras, Robert assim se posiciona:

[...] há, portanto, tantas subclasses romanescas quantos meio, técnicas e situações humanas concebíveis, sem contar a enormidade de obras cujo assunto é original ou insignificante demais para prestar-se a qualquer classificação. Assim, nada impede que se acrescente às quase vinte subdivisões propostas pelos dicionários tudo aquilo que a criatividade dos romancistas ainda poderá encontrar para explorar no domínio da ação e do pensamento; mas quando imaginarmos que já previmos tudo, ainda permanecerão existindo casos inclassificáveis, ‘quimeras’ que será preciso encaixar à força em algum lugar ou então designar por outro nome”. (ROBERT, 1972, p. 22)

Para além da comodidade metodológica que as classificações proporcionam, essa resistência ao “regramento” é fator de fascínio e se constitui num grande paradoxo, tal como

aponta Jérôme Roger (2002). Apesar de sua complexidade e dessa recusa ao padrão, o gênero literário romance é considerado, atualmente, como o gênero mais popular e um sucesso comercial.

Com Balzac, no início do século XIX, ocorre a distinção do romance moderno. De acordo com Schüler, essa narrativa literária faz-se poesia,

[...] fuge da rigidez do texto científico e do autoritarismo do discurso ideológico. O texto romanesco desdobra-se como **espaço de experimentação**, de configurações variadas, **de recursos múltiplos**, que substituem a unidade do enunciador pela pluralidade dos enunciados. O leitor, estabelecendo as relações textualmente sugeridas, participa da invenção. O romance, livre de compromissos, surge como lugar em que as idéias se fazem, se desfazem, se refazem. [...]. Aberto a todas as experiências, avesso a quaisquer limites, o romance **mina a rigidez dos gêneros**. (SCHULER, 1989, p.19, grifos nossos)

Essa disposição é contemplada pelo romance romântico, realista, naturalista e, notadamente, pelo romance moderno nas suas mais variadas modalidades, posto que, segundo Bourneuf e Ouellet: “tende a absorver quase todos os outros gêneros literários e até mesmo outras artes” (1976, p.25).

Um dos aspectos que a Literatura põe em foco é o espaço urbano. Cabe tentar estudar e compreender o todo, para além da visão racionalista, portanto, na sua incompletude e complexidade. Dimas discorre sobre o espaço romanesco e faz uma observação sobre o romance: “[...] é exímio em oferecer pistas colaterais, referentes ao espaço, que nos permitem acompanhar a trajetória das personagens de forma a não prestar atenção exclusiva à ação”. E segue, complementando sobre o romance atual em que se perderam as certezas:

[...] deixou-se de privilegiar a ação, o espaço, o tempo ou o personagem para se procurar uma integração harmônica das partes constitutivas do romance, cuja multiplicidade e relatividade do ponto de vista, nos dias de hoje, parecem ser o componente mais encarecido. (1987, p. 56)

Em Candido, encontramos uma síntese sobre o romance romântico: “uma verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país” (2000, p. 99). Por esse recurso estético, o nacionalismo se fortaleceu e dinamizaram-se as relações humanas e a descrição da cultura intelectual do Brasil com a produção de escritores do século XIX. O romance se massifica no século XX e é, ainda de acordo com o crítico, uma combinação de diferentes gêneros ou “um gênero eminentemente aberto” e pertinente às necessidades expressivas dos escritores brasileiros no século (CANDIDO, 2000, p. 97).

2.1. O romance folhetinesco

O folhetim ou *le feuilleton*, *variétés* ou *mélanges*, tem sua origem na França, no início do século XIX e caracteriza-se pela condição de generalidade cujo objetivo é divertir. No século XIX o folhetim se expande na França e chega ao Brasil, em decorrência do desenvolvimento dos meios de publicação da imprensa jornalística e das transformações ocorridas nesse período.

Essa nova configuração do meio econômico-social altera comportamentos, amplia o mercado ao público de massa e atende aos interesses de editores e dos publicitários em geral (paradoxalmente amplia o acesso, mas distancia-se da “boa literatura”). Nesse contexto, em que ocorre um aumento considerável de público leitor, ocorre também uma perversão de seu perfil e das preferências. A leitura se orienta para a diversão porque a nova sociedade urbana adquire hábitos diferenciados e o poder de concentração diminui, tanto quanto o tempo, para essa atividade silenciosa e individual.

Essa modalidade de publicação se consagra como literatura de caráter moderno e industrial não só pelo veículo utilizado, mas também pela formatação e variedade, inscrita no

novo modelo de jornal, que se impõe pelo desenvolvimento da imprensa e da economia sempre à cata da ampliação de rendimentos e, portanto, novos e cativos leitores.

Nesse sentido, de acordo com Meyer (1996) esse novo formato ficcional, ou *le feuilleton-roman*, consolida-se como um romance publicado em pedacinhos cotidianos, em espaço consagrado ao vale tudo, nos rodapés dos jornais, tendo como objetivo ampliar o número de assinantes, reduzir custos e atingir camadas alheias aos fatos políticos e sociais. São expressões de sucesso na França e depois no Brasil, por exemplo, os romances de Eugène Sue e Alexandre Dumas, para ficar entre os mais representativos da primeira fase do romance-folhetim, inaugurado em 5 de agosto de 1836, com o *Lazarillo de Tormes*.

Esse novo modelo de literatura industrializada, cujo objetivo é a publicação em série, encontra nos meios de comunicação de massa contemporâneos, como a televisão, seu suporte mais eficiente para veicular as denominadas telenovelas e minisséries. Assim, conquista-se o leitor e se particulariza, sobretudo, porque este recebe, periodicamente, doses de entretenimento e suspense, que se fazem por meio de fragmentações, cortes, retomadas, resumos e da inserção de inúmeras personagens e ações. Desse modelo lítero-jornalístico se fez a crônica.

Conforme Tadié, essa forma de publicação consiste num aprisionamento do leitor e no desaparecimento do senso crítico e, por conseqüência, “muda a construção, o tom do romance, insiste no sensacional, provoca o desaparecimento da fronteira entre a literatura e a vida” (1992, p. 186).

É preciso acrescentar que o espaço do vale-tudo a que nos referimos, comporta segundo Meyer:

[...] todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos – o esboço do Caderno B, em suma. (MEYER, 1996, p. 57-58)

Para Broca, o folhetim, no século XIX, seria “uma crônica de caráter geral em que podiam ser abordados todos os fatos da semana, sem nenhuma preferência pelos motivos políticos” (1982, p.367). Essas crônicas darão origens aos romances publicados, inicialmente, em partes e, posteriormente, em um único exemplar como ocorreu com publicações de Macedo, Alencar e Machado. Bem ao gosto dos folhetins parisienses em moda, Bosi registra que Teixeira e Sousa, poeta da fase romântica, cuja origem humilde destoava da grande maioria dos homens das letras, teria sido “o primeiro narrador de folhetim” (BOSI, 1994, p. 92).

Esse espaço reservado para a ficção, no Brasil, também proporcionou liberdade a novos talentos e foi muito utilizado pelos autores citados acima, entre outros tantos. Ainda segundo Meyer, o folhetim se caracteriza como um “espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas” (1996, p.58).

A forma de publicação folhetinesca antecede à publicação em volume, porém Meyer adverte que “se todos os romances, em média passam a ser publicados em folhetim, nem todos são romances-folhetim” (1996, p. 60). No Brasil, *Capitaine Paul*, de Dumas, foi, em 1838, o primeiro romance-folhetim traduzido do francês a ser publicado pelo Jornal do Comércio, ganha espaço e popularidade, mas é na década de 40 que essa modalidade romanceada se constitui como gênero de romance.

Assim, o termo folhetim, que antes era um termo genérico para determinar o espaço ocupado no jornal, “passa então a designar também o que se torna o novo modelo de publicação de romance” (1996, p.63). Era o sucesso de crítica e recepção em geral, que determinava qual a produção em prosa se tornaria, ou não, volume. Para o jornal, o folhetim, fórmula de sucesso e explosão de vendas, passa a ser primordial tanto para a manutenção como para a ampliação de leitores ou, como afirma Meyer, referindo-se à década de 40: “é o

filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar indispensáveis assinantes” (p. 59). Trata-se da ficção revestida pela forma de mercadoria, tal como advertiria Benjamin. No jornal, o ficcionista perde a aura e passa a desempenhar o papel de fabricante de produtos, conforme as vicissitudes do mercado, mas é inegável que os bons escritores folhetinistas se beneficiaram do novo modo de produção, ainda em vigência com o nome de suplementos, cadernos especiais e outras estratégias de publicação muito eficientes.

Naquele contexto de explosão do que se convencionou chamar de literatura industrial, a obra *Memórias da Rua do Ouvidor* foi publicada nesse espaço destinado ao folhetim, como também *Iracema*, *O Guarani*, *Lucíola*, *Cinco Minutos*, *As Minas de Prata*, *Diva*, *O Gaúcho* e, provavelmente, *Senhora*, de Alencar, além das crônicas e o romance *Quincas Borbas* de Machado, entre outros, embora não sejam romances-folhetim, mas narrativas profundamente influenciadas pelo modelo do folhetim francês.

A penetração e a relevância econômica do folhetim, na França, tornaram-se inviáveis em 1850, quando saiu um decreto em que os cofres públicos passaram a cobrar dos proprietários dos jornais uma taxa pela publicação dessa modalidade que, por conseqüência, facilitaria o acesso à literatura impressa de caráter popular às massas ou “*grande presse*”. O folhetim atingia o operariado em geral e a pequena burguesia, mas tornou-se um instrumento pouco conveniente ao poder político. No Brasil, essa fórmula ficcional de sucesso entraria em declínio em fins do século XIX e início do século XX, embora a estrutura formal se mantenha, pois atendia às necessidades do **autor**, do **editor** e, fundamentalmente, do **leitor**, como enumera Antonio Candido:

A partir daí [século XIX] pode-se aquilatar a importância dos romances sociais e folhetinescos, em que o ombro-a-ombro motivado pela vingança nivela a alta sociedade ao *bas-fond*, revolvendo na sua marcha, como um arado espectral, as consciências e os níveis sociais. (1971, p.17)

Essa forma ficcional seriada ou estética do fragmento continua produtiva e, atualmente, garante o sucesso das telenovelas e minisséries. Como se vê, o termo folhetim, no século XIX, tanto remete para o romance de folhetim que se dá a publicar “em pedaços”, como para a seção de crônicas leves e assuntos literários.

2.2. O Romance em uma visão estruturalista

Em suas discussões, Genette¹⁷ focaliza o discurso da narrativa. A partir dele, procura evidenciar elementos importantes para a leitura daquilo que a narrativa mostra ao seu leitor. Em síntese, ele procura mostrar “o modo como um determinado narrador dá a ler a sua própria leitura do texto que produz” (p. 15). O autor faz seus estudos a partir da prática textual, isto é, ele parte do texto, daquilo que o texto apresenta, para construir suas teorias. No caso, ele utiliza, principalmente, a obra de Proust – *À la Recherche du temps perdu* (1956), para identificar como se organiza o discurso da narrativa.

Como em qualquer estudo, é preciso delimitar alguns conceitos. De acordo com Genette, o termo narrativa encerra três concepções diferentes: 1) “*narrativa* designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (p. 23), que o autor considera como *História* ou aquilo que se conta; 2) “*narrativa* designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.” (p. 24), que o autor denomina *narrativa* ou discurso narrativo, ou o como

¹⁷ GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Veja, 1972. Nesta parte, nos momentos em que nos referirmos à obra de Genette, destacaremos apenas o número da página, quando a citação for literal.

se conta; 3) “*narrativa* designa, ainda, (...) o acto de narrar tomado em si mesmo” (p.24), que o autor denomina *narração*.

Os três elementos são interdependentes. Só temos a História e a narração mediatizadas pela narrativa. Em outras palavras, ocorre o narrativo quando há uma história sendo contada, e, se há uma história sendo contada, evidentemente alguém a conta. Assim, para Genette, a análise do discurso narrativo é “o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração” (p. 27). A análise da narrativa, então, segundo o teórico, pode ser efetuada a partir de três categorias: do tempo, do modo e da voz. Ao estudar o tempo e o modo, analisa-se a relação entre História e narrativa, isto é, entre os acontecimentos e o discurso. Ao estudar a voz, analisam-se as relações entre narração e narrativa, o ato de contar e o discurso, e entre narração e História, o ato de contar e os acontecimentos. Para esta pesquisa, serão privilegiadas algumas considerações acerca do modo e da voz, como já afirmado anteriormente.

2.2.1. O modo na narrativa

O modo é uma categoria narrativa que se refere à quantidade de informação que se conta e aos diferentes pontos de vista dos quais se devem considerar os acontecimentos. Para Genette,

[...] a <<representação>>, ou, mais exactamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer (para retomar uma metáfora espacial corrente e cómoda, na condição de a não tomar à letra) manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de

conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adotará ou fingirá adotar aquilo a que correntemente se chama <<visão>> ou o <<ponto de vista>>, parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela *perspectiva*. (GENETTE, 1972, p. 160)

Ao analisar o modo, Genette considera a *distância* e a *perspectiva* como formas de regulação da informação narrativa. Com relação à *distância*¹⁸, a discussão parte da idéia de mimese, ou seja, da possibilidade de a literatura imitar ou representar o real. Segundo o teórico, a narrativa pode contar, de formas diferentes a história, mas não mostrá-la ou imitá-la. A narrativa é um fato de linguagem, por isso ela não imita, mas significa.

Com relação à *perspectiva*, Genette inicia sua reflexão apontando que, muitas vezes, há uma confusão entre modo e voz, isto é, entre quem vê e quem fala. As classificações costumam utilizar critérios diferenciados, por exemplo: “1) narrativa de autor onisciente, 2) narrativa de ponto de vista, 3) narrativa objetiva, 4) narrativa na primeira pessoa – onde o quarto tipo é claramente discordante em relação ao princípio de classificação dos três primeiros” (GENETTE, 1972, p. 186).

O autor propõe o termo focalização e estabelece três tipos presentes nas narrativas. Ele faz uma relação entre as denominações da crítica anglo-saxônica, as de Pouillon, as de Todorov e as dele, que podem ser observadas no seguinte quadro, guardadas as devidas especificações:

Genette	Crítica anglo-saxônica	Pouillon	Todorov
Narrativa não-focalizada ou focalização zero	Narrativa de narrador onisciente	Visão por trás	Narrador > personagem
Narrativa de focalização interna: fixa, variável ou múltipla.	Narrativa de ponto de vista ou de campo restrito	Visão com	Narrador = personagem
Narrativa de focalização externa	Narrativa objetiva ou behaviourista	Visão de fora	Narrador < personagem

¹⁸ Como essa categoria de análise não é foco de nossa pesquisa, não nos aprofundaremos nela.

Na narrativa não-focalizada ou focalização zero, o narrador sabe tudo de todas as personagens e sabe mais que qualquer personagem. Na narrativa de focalização interna, a personagem vê tudo como *eu* ou como *ele*. Ela pode ser fixa, quando o ponto de vista é de apenas uma personagem; variável, quando o ponto de vista passa de uma a outra personagem; ou múltipla, quando várias personagens assumem a focalização, como nos romances que se constroem por meio de cartas. Na narrativa de focalização externa, o narrador não deixa transparecer nada sobre o interior da personagem, são omitidos pensamentos e sentimentos.

Genette lembra que a focalização não é constante, não é a mesma em toda a narrativa. Isto é, uma obra pode apresentar focalização interna e externa no decorrer do discurso da narrativa, sem que isso prejudique sua harmonia. “A fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve” (p. 189). Além disso, numa mesma narrativa, a focalização pode passar do herói para o narrador e/ou para outra personagem, o que o mesmo crítico denomina polimodalidade.

A focalização interna não acontece no todo da narrativa. Se assim o fosse, não saberíamos nada além daquilo que a personagem que narra vê e sente.

Com efeito, o próprio princípio desse modo narrativo implica, em todo o rigor, que a personagem focal não seja nunca descrita, nem tão-pouco designada do exterior, e que os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisados objectivamente pelo narrador. (p. 190)

Só acontece focalização interna estrita na narrativa em monólogo interior. Mesmo o narrador em primeira pessoa, geralmente, conta sua história de outro tempo e lugar, já não é aquele que viveu a aventura ou o fato narrado, o ponto de vista é outro, não mais aquele do momento do acontecimento. Narrador em primeira pessoa não quer dizer focalização interna. “O narrador <<sabe>> quase sempre mais que o herói, ainda que o herói seja ele, logo, a

focalização sobre o herói é para o narrador uma restrição de campo tão artificial na primeira como na terceira pessoa” (p. 192).

Genette divide as variações de focalização em *paralipse* e *paralepse*. A paralipse é a ocultação de um fato ou informação que fez parte da situação que está sendo narrada. Não há um salto, como na elipse, mas a narrativa “passa *ao lado* de um dado” (p. 50), a informação omitida aparece em outro momento. Esse recurso atua como “preenchimento retrospectivo”. “O tipo clássico da paralipse, (...), é no código da focalização interna, a omissão de certa acção ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor” (p. 194).

A paralepse ocorre quando quem narra fornece informações, a princípio, desnecessárias, “o excesso de informação ou paralepse pode consistir numa incursão na consciência de uma personagem no decorrer de uma narrativa geralmente conduzida em focalização externa” (p. 195).

Sobre as narrativas em que há o uso da primeira pessoa, Genette afirma que não há, necessariamente, focalização sobre o herói. O narrador em primeira pessoa, geralmente, conta a história que lhe aconteceu de um aqui/agora posterior ao acontecimento. Aquele que narra é diferente daquele que viveu o acontecimento – o herói. Por isso, a focalização, na narrativa em primeira pessoa, pode ser de quem narra e/ou do herói. Por exemplo, informações comentadas pelo narrador que só podem ter acontecido depois da situação narrada indicam a focalização do narrador e não do herói.

E é, de facto, por antecipação que procedem as informações complementares introduzidas por locuções do tipo: *vim depois a saber...*, que revelam da experiência ulterior do herói, e pode dizer-se que também da experiência do narrador. Não é justo assacar tais intervenções ao <<romancista onisciente>>: representam simplesmente a parte do narrador autobiográfico na exposição de dados ainda desconhecidos pelo herói, mas dos quais o primeiro não acha dever, só por isso, diferir a menção até ao segundo dela tomar conhecimento. Entre a informação do herói e a omnisciência do romancista há a informação do narrador, que dela dispõe

como entende, e a não retém senão quando vê nisso uma razão precisa. (p. 203-204)

2.2.2. A voz na narrativa

Antes de mais nada, é preciso considerar que a narrativa é contada por alguém de um aqui/agora. A narrativa é um ato de enunciação, alguém fala para um tu a partir de uma situação vivida em um determinado lugar e tempo. Alguém assume a voz e realiza a narração. Não estamos falando de quem vê, mas de quem fala.

De acordo com Genette:

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode *distinguir* retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o acto narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. (p. 214)

Assim, com relação à voz, importa observar as relações entre o narrador, a história que conta e seu (s) possível (is) narratário (s). Genette contempla, então, o tempo de narração, o nível narrativo e a pessoa¹⁹.

Toda história contada é situada num tempo determinado que pode ser ulterior à história – contada depois que ela aconteceu; anterior à história – contada antes dela, como predição; simultânea à história – história e narração acontecem no presente; ou intercalada – narração acontecendo entre os momentos da ação.

Conforme Genette, os acontecimentos dentro de uma narrativa estão organizados segundo uma diferença de nível narrativo. O autor escreve num nível extradiegético. Os

¹⁹ Para esta pesquisa, deter-nos-emos mais especificamente na questão da “pessoa”.

acontecimentos narrados estão no nível diegético ou intradiegético. A narrativa contada dentro destes acontecimentos – narrativa no segundo grau – está no nível metadiegético. Todos os níveis, na verdade, têm caráter fictício.

2.2.2.1. A categoria de pessoa e o narrador

Segundo Genette, relacionar primeira pessoa e terceira pessoa com a idéia de quem narra é errado. Para o autor, o narrador só pode narrar em primeira pessoa. A diferença está no fato de que o narrador pode contar a história por uma das suas personagens e fazê-lo em primeira pessoa, ou por um narrador estranho a essa história e fazê-lo em terceira pessoa. Trata-se, então, de atitudes narrativas distintas.

A partir dessas considerações, Genette estabelece três tipos de narrativas: heterodiegética (narrador ausente da história que conta); homodiegética (narrador presente como personagem secundária na história que conta); e autodiegética. (narrador presente como personagem – herói – na história que conta).

Se o narrador assume o tipo heterodiegético, sua ausência é total. Se assumir o tipo homodiegético, pode ser apenas uma personagem observadora ou o herói da narrativa. Entretanto, em narrativas do tipo homodiegética ou autodiegética, o narrador pode passar do “eu” para o “ele”, deixando o papel de narrador. Verificaremos como e quando isso acontece, por exemplo, em *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878)²⁰.

A partir das considerações sobre a pessoa que narra, Genette determina cinco funções para o narrador, relacionando-as às funções da linguagem de Jakobson (1985): 1) *função narrativa* – o narrador tem a função de contar a história; 2) *função de regência* – o narrador tem a função de organizar internamente o texto narrativo, estabelecer articulações, conexões e

inter-relações, utilizando um discurso metanarrativo; 3) *função de comunicação* – relacionada à situação narrativa, ao fato de o narrador contar sua história para um narratário, presente, ausente ou virtual, constituindo as funções fática e conativa, para verificar se há contato e agir sobre o narratário; 4) *função testemunhal ou de atestação* – relacionada ao próprio narrador, a relações afetivas, morais e intelectuais que o narrador mantém com a história que conta, por meio de testemunho e de comentários a respeito de informações apresentadas e de sentimentos advindos dos acontecimentos narrados; 5) *função ideológica do narrador* – quando os comentários do narrador, citados na função anterior, assumem uma forma mais didática, com maior força ideológica (p. 254-255).

As cinco funções não devem ser vistas de forma estanque, elas podem conviver numa mesma narrativa. Resta lembrar que a primeira, a função narrativa, é obrigatória, mas pode estar “apagada” pelo discurso narrativo, como opção do narrador.

Do que foi visto até o momento, o narrador é uma personagem cujo papel é central na narrativa e não se confunde com o seu autor empírico. Trata-se de uma instância que organiza a matéria discursiva, tem a sua disposição a realidade, os seres, as coisas, o cenário, tudo enfim. Ele é o responsável pela elaboração do discurso e, para tanto, opta por um ponto de vista e por uma determinada atitude narrativa.

De acordo com a forma como a narrativa se apresenta, pode-se intuir sobre o grau de envolvimento do narrador com as personagens e os fatos narrados, pois, de acordo com Cardoso, ele “é o agente do processo de construção textual e ficcional: revela ou dissimula os pensamentos das personagens, emite ou não juízos de valor, escolhe entre as diversas dimensões cronológicas, entre discurso direto ou transposto, etc.” (1997, p. 41).

O narrador tanto se comunica com o narratário quanto age sobre ele. Em síntese, é o mediador entre o destinatário e o autor. Há, porém, textos em que o narrador não é determinado a despeito de sua importância na intriga do romance.

²⁰ Observaremos também a que se presta esse recurso na análise das obras, na parte III, capítulo VII.

2.2.2.2 O narratário

Narrador e narratário são dois protagonistas na instância narrativa. Narratário é uma nomenclatura criada por Gerald Prince e aceita por Genette para designar a instância intelectual a quem se narram os fatos, ou seja, é um destinatário virtual diferente do leitor empírico. No “discurso narrativo, é o termo necessário de recepção da mensagem narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p. 29). Ele pode ser explicitamente invocado ou não no universo da diegese. Nos casos em que o narratário não está representado (destinatário extradiegético), ele se identifica com o leitor virtual (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 666-667). Em termos práticos, é o destinatário intratextual, leitor fictício com quem o narrador dialoga.

Segundo Aguiar e Silva, recupera-se o conceito de narratário “como uma personagem, com caracterização psicológica, social, etc., variável em minudência e em profundidade, que pode desempenhar apenas a função específica de narratário ou acumular esta função com a de interveniente mais ou menos importante na intriga do romance” (2002, p. 699).

Essa instância tem o estatuto de se assemelhar com o leitor real que articula mundos possíveis com o mundo real, mas não é o leitor. Ele é o elemento de ligação entre o narrador e o leitor e, além de promover o enquadramento da narração, possibilita caracterizar o narrador, destacar certos temas, faz avançar a intriga e pode se tornar porta-voz da moral da obra.

O narratário é, presumivelmente, aquele que cria a estratégia narrativa adotada pelo narrador uma vez que “a execução dessa estratégia visa em primeira instância atingir um destinatário e agir sobre ele” (REIS; LOPES, 1988, p. 65-66).

Como visto, toda narrativa tem um narratário, o narrador conta sua história para alguém, esteja, esse alguém, identificado ou não na narrativa, isto é, presente, ausente ou virtualmente representado. Não podemos confundir o narratário com o leitor, mesmo o virtual; ele (o narratário) é uma instância narrativa e seu papel vai depender do narrador.

2.2.3. O espaço

A cidade é um discurso, verdadeiramente uma linguagem: fala aos seus habitantes, falamos a nossa cidade, onde encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos
(BARTHES, 1987, p.184).

O espaço é uma das estruturas formais que compõem a essência do texto literário e, ainda que nos últimos anos a bibliografia teórica sobre ele tenha aumentado, seu estudo foi considerado insuficiente para Candido que, há algumas décadas, indicava um aspecto do romance brasileiro a ser ainda mais explorado pela crítica:

[...] o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a seqüência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele.
(CANDIDO, 2000, p.101, v.2)

O espaço pode ser aberto, fechado, local, universal, rural, urbano, norte, sul, etc. Porém, de acordo com Lins (1976) e Dimas (1987) o espaço diferencia-se da ambientação. Esta é conotada e não pode prescindir do conhecimento da narrativa para se concretizar. Aquele é denotado e relaciona-se ao mundo real. Assim, quando ocorre uma correlação entre o espaço físico, social e psicológico que caracteriza as personagens, temos o ambiente. O ambiente significa, então, a fusão da atmosfera com os dados concretos do mundo real e com as ações das personagens, e se define na relação que os homens estabelecem entre si, que o homem estabelece consigo mesmo e com o espaço construído e organizado. Portanto, o espaço organizado ou construído é mediado, qualificado, completado ou alterado pela relação

que nele estabelece um indivíduo consigo próprio e com outros indivíduos, podendo resultar em ambientes diferentes (LINS, 1976).

Ainda na esteira de Lins, a ambientação pode ser definida sinteticamente como “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (1976, p. 77). Para o teórico, há três classificações de ambientação a saber: franca, reflexa e dissimulada. A *ambientação franca* ocorre com a participação de um narrador heterodiegético, isto é narrador espectador que narra com a voz em 3ª pessoa, e apresenta o real. Caso se apresente pelo ponto de vista de uma personagem, será *reflexa*. Se for decorrente do enlace entre o espaço e a ação e surgir pela atuação da personagem, será *dissimulada*.

Há diferença entre o espaço público e o espaço privado evocados no texto ficcional. O primeiro, de acordo com Gomes (1994), é marcado pela noção de mobilidade. O segundo, pela noção de permanência.

Pode-se confirmar, então, a importância do ambiente para o desenvolvimento da narrativa, para além da metalinguagem, podendo tanto potencializar leituras, evocar lugares, encontros, desencontros, reflexões e análises que enriquecem o desenvolvimento, em particular, dos estudos de Teoria da Literatura (LINS, 1976, p.77-84).

Segundo Reis e Lopes (1988), espaço, enquanto componente específico da História ou como atmosfera social, integra os componentes físicos para se constituir no cenário em que as personagens agem. Além de espaço físico, social e psicológico, pode ser caracterizado como macroespaço e microespaço.

No período do Romantismo, na literatura brasileira, o romance elege como matéria três espaços: a cidade, o campo e a selva, ou como aduz Candido, “vida urbana, vida rural, vida primitiva” (2000, p.101).

2.2.3.1. Romance, espaço e leitor

Um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade comunicativa concreta, mas também da própria potencialidade significativa
(ECO, 1983, p. 52-53)

Para Butor, o lugar romanesco é um objeto espacial, ou, em suas palavras: “uma particularização de um ‘alhores’ complementar ao lugar real onde ele é evocado”, no caso, o meio ambiente urbano, onde se instauram as relações sociais. O cenário é a qualificação pormenorizada do lugar evocado, ou como aduz o crítico a “espacialidade evocatória” que um objeto, ou a sua ausência, representa, um indício para a composição do cenário imaginário em que as personagens agem. (1974, p.40-42.).

Em Weisgerber recuperamos uma definição antropomorfizada de espaço romanesco: “um conjunto de relações existentes entre os lugares, o meio, o cenário da ação e as pessoas que esta (definição) pressupõe, quer dizer, o indivíduo que relata os eventos e as personagens que neles participam” (1978, p.14). Trata-se da interação do espaço, personagem e ação, três categorias essenciais para a narrativa.

Nesse sentido, o trabalho de intervenção do escritor-romancista, decorrente da observação, envolve “todos os problemas de enquadramento, de composição e de perspectiva que encontra o pintor” (BUTOR, 1974, p 43). Daí a tese de Butor que estabelece ligação entre as artes espaciais, tais como a pintura e o espaço romanesco. Para exemplificar, o crítico faz alusão ao trabalho descritivo de Balzac, pintor de cenários que envolvem o leitor, cuja importância é fundamental para a compreensão do universo romanesco. É o caso, por

exemplo, da constatação da cor parda a partir da qual qualifica a ambiência da pensão de *Vauquer*. Esse trabalho torna-se essencial para a compreensão das noções de “percurso e velocidade”²¹.

De acordo com o teórico, as concepções de tempo e espaço, na esfera da ficção, estão associadas à idéia de viagem enquanto possibilidade de deslocamento para ‘outro mundo’, daí a utilização dos termos velocidade e percurso. Essa perspectiva diferente de como se configura o espaço romanesco pelo distanciamento articula o longínquo ao fantástico que o homem busca para agir sobre a sua própria imagem de modo essencial (BUTOR, 1974).

A partir de tais considerações, o espaço real do leitor é condição essencial para que, por exemplo, Balzac organize toda a sua obra romanesca. Para compreendê-lo, não é necessário que o leitor esteja em Paris, mas é preciso, sim, que ele se transporte para lá como ponto de origem de todas as distâncias e espaços que o escritor compõe. O leitor precisa evocar o espaço original apresentado na obra e, a partir desse espaço, compreender a composição de outros. Essa espacialidade é denominada, por Butor, “espaço evocatório”.

As bases para a formulação de sua tese estão na síntese: a pintura é uma arte de exploração essencialmente espacial, enquanto a música é uma arte de exploração temporal. Para o autor, no romance, “o espaço que ele [o livro] vai abrir diante de nosso espírito se insere no espaço real em que ele aparece e onde eu [o leitor] o estou lendo”. E acrescenta: “todas as relações espaciais que mantêm as personagens ou as aventuras que me são contadas só podem atingir-me por uma distância que eu tomo com relação ao lugar que me cerca” (BUTOR, 1974, p.40). Isto é, o leitor deve manter um distanciamento em relação a seu mundo real para que ele possa ser envolvido no interior do espaço da narrativa.

Assim, o “volume” de coisas que saem das páginas do livro, por meio da descrição do

²¹ Essas noções ligam-se à metáfora da viagem como deslocamento que implica espaço percorrido e tempo gasto para se transportar de um lugar para outro. Relaciona-se, ainda, com a redução de tempo necessário para tal em função dos progressos crescentes dos meios de transportes cada vez mais eficientes.

autor, transporta o leitor de seu lugar para outro, como necessidade de evasão e fantasia. Dessa forma, o ‘outro mundo’ é o lugar inacessível, no momento da vivência da leitura, e está para além do horizonte conhecido. A busca deste local fantasioso é exemplar quando a superfície terrestre ainda era desconhecida pelo homem europeu, como se pode analisar nos registros escritos em forma de crônicas e cartas. Tratava-se de se lançar às aventuras marítimas mobilizadas pelo afã de conquistar e explorar espaços e lacunas impregnadas no imaginário daqueles empreendedores (europeus) vorazes.

Esses primeiros exploradores que se aventuraram para além mar traziam, em suas embarcações, o que de mais precioso lhes faltava. Esse desejo pelo desconhecido no espaço romanesco articula-se ao “longínquo e fabuloso”, que se estabelece no pacto de leitura aceito pelo leitor de ficção, garantindo-lhe o distanciamento necessário para que “a viagem” de ida e volta se concretize.

Ainda segundo Butor, “Toda ficção se inscreve, pois, em nosso espaço como viagem [...] que é o tema fundamental de toda literatura romanesca”. Devido a esse volume singular que implica um desejo de deslocamento, “a distância romanesca não é somente uma evasão, ela pode introduzir no espaço vital modificações inteiramente originais” (1974, p.41).

O grande acréscimo, segundo o teórico, é inserir, nessa viagem pelos espaços romanescos, um movimento, considerando-se as noções de “percurso e velocidade”, em face da nova configuração do espaço urbano nos grandes centros.

Essa perspectiva de espaço vivido contrapõe-se à exclusividade do espaço, de acordo com as leis da matemática euclidiana. Assim, é importante considerar as mudanças nas formas de comunicação e de transmissão de informação e a evolução dos meios de transporte que dão aos centros urbanos uma nova espacialidade. Esse espaço superpõe-se e implica a transformação das formas de representação, uma vez que, para Butor, “todo lugar é foco de um horizonte de outros lugares, o ponto de origem de uma série de percursos possíveis,

passando por outras regiões mais ou menos determinadas” (1974, p.45).

Em síntese, um espaço, uma cidade se insere dentro de muitos outros espaços. As mudanças são conseqüências do tempo e do progresso e se inscrevem nos grandes centros urbanos. As propriedades das obras, tanto na pintura quanto no romance, em relação ao espaço tornam-se “uma ferramenta de reflexão, um ponto sensível pelo qual o autor inaugura sua própria crítica” (BUTOR, 1974, p.46).

Embora o autor conclua que o romance modifica, em princípio, o espaço das representações, acrescenta que “as informações reagem sobre os percursos e as coisas, como, pois, a partir de uma invenção romanesca, os objetos podem ser efetivamente deslocados, e a ordem dos objetos transformada” (BUTOR, 1974, p.46).

De qualquer forma, cabe ao leitor construir as representações. A partir do que lê, ele vai elaborando espaços, ambientes, tecendo, amarrando os fios que formam o romance e a História como verificaremos no capítulo a seguir, como também naqueles em que analisamos as representações literárias da Rua do Ouvidor, em Macedo, Alencar e Machado.

Parte II

CAPÍTULO III

3. O BRASIL SOB A INFLUÊNCIA EUROPÉIA

[...] demolir é índice do apagamento do passado, da memória, da cidade compartilhada, da cartografia afetiva [...] tudo vai sendo sucessivamente substituído.

(GOMES, 1994, p.17)

Em setembro de 1792 ocorre a Revolução Francesa, e em 1807, Napoleão invade Portugal obrigando a Família Real a refugiar-se em terras brasileiras. Com a transferência da Corte para o Brasil, em 1808, e posterior abertura dos portos às nações amigas, a cidade do Rio de Janeiro altera sua dinâmica, sobretudo, quanto aos aspectos econômicos e culturais. Importadores e atacadistas ingleses e franceses estabelecem-se, preferencialmente, na Rua do Ouvidor, para oferecer suas mercadorias e serviços. Embora as relações comerciais da corte estivessem ainda atreladas à Inglaterra, cujos capitais eram vultosos, no período de 1817 a 1820, ocorre a ascensão da língua e da cultura francesa e a remessa de livros, a despeito de todo o preconceito, por motivos políticos, até então imposto à língua francesa, rotulada, de acordo com Freyre, como ‘língua de libertinos, ímpios e *atheos*’ (1977, p. 218).

Quanto à Instrução Pública nos tempos Coloniais, de acordo com Moreira d’Azevedo, referenciado por Freyre, registra-se que D. João VI estabelece aulas regulares do idioma francês, ao lado do latim, assim que chega ao Rio de Janeiro, pelo prestígio de língua literária e diplomática, ainda que de hereges, para grupos da elite e filhos dos altos funcionários portugueses. As aulas eram ministradas no colégio do Padre Figueiredo Moura, fundado em

1811, no Rio de Janeiro. Segue um comentário sobre a familiarização dos brasileiros com a língua e “literatura amorosa francesa”. Esse fato é referido como um fenômeno, posto que nesse período “as relações políticas e mercantis do povo lusitano estão ligadas à Inglaterra, pelo que se deveria supor maior aproximação da literatura britânica” (D’AZEVEDO apud FREYRE, 1977, p. 219). Há referência a dois autores preferidos: Voltaire e Rousseau.

Já nos primeiros dias do Império Napoleônico, os ideais revolucionários da França foram difundidos e sua técnica, comércio, ciência, arte e literatura foram introduzidos no Brasil de forma ampla. Assim, irradia-se a cultura francesa e importam-se novos costumes, tornando mais expressivo o número de produtos e serviços referenciados a que a elite tem acesso e passa a privilegiar, tais como, perfumes, livros, obras de arte, artigos, especialmente, para a vestimenta feminina: enfeites, jóias, perfumaria, chapéus, aviamentos, calçados, tecidos, além de mobília e objetos de decoração, e tantos outros.

Em meados do século XIX, houve uma acentuada preocupação com a moda e certo refinamento dos costumes urbanos. Essa mudança é largamente referenciada pelos cronistas e romancistas urbanos do período e, de acordo com Freyre, “parece que se vestir à francesa e à inglesa foi, no Brasil, da primeira metade do século XIX, uma espécie de condição de classe alta, de aristocracia de sobrado” (1977, p. 241).

O prefaciador da obra de Gilberto Freyre, Otávio Tarquínio de Sousa, afirma que os jornais do período dão conta de que a participação dos franceses não se restringe apenas ao mundo da moda e a novidades para o país, mas que eles exerceram decisiva influência “por suas idéias, suas doutrinas políticas, seus poetas, seus livros”, e, também, “contribuíram pelo extraordinário, universal prestígio de sua Revolução. Assim e sob esse ponto de vista a França deixou à distância a Inglaterra” (1977, p. XXV).

Para compor esse quadro de europeização do Brasil, foi decisiva a vinda de profissionais franceses, entre os mais citados: cozinheiros, padeiros, pasteleiros, sapateiros,

cabeleireiros, chapeleiros, alfaiates, perfumistas, dentistas, modistas e *cocottes*, droguistas, boticários, mestres, professores de língua, técnicos, atores, bailarinas, pintores, retratistas, gravadores, fotógrafos, jardineiros, artesãos para concertos de instrumentos musicais, técnicos em construção, engenheiros, arquitetos, carpinteiros, marceneiros, caldeireiros, serralheiros, parteiras, médicos, cirurgiões, comerciantes importadores, industriais, agentes e propagandistas comerciais, representantes de indústrias, cirurgiões, entre outros.

Esse novo quadro, marcado pela influência européia, provoca, nos grandes centros brasileiros, num país escravocrata e patriarcal, segundo Freyre, que retoma as teses defendidas por Alencar, “uma quase revolução, uma ‘alteração tão dramática no ambiente das cidades’ que lembra a mudança de cenário nos teatros – pela rápida substituição de hábitos e estilos de vida, de alimentação, de higiene, de vestuários, de transporte e de divertimento” (1997, p. XXV).

Sobre as mudanças nos hábitos e higiene, é ilustrativa a referência crítica de Alencar, em sua coluna, *Ao Correr da Pena*, publicada em 29 de outubro de 1854, com o título: O Passeio Público – A *flânerie*²² – A limpeza da cidade e a Câmara Municipal – Desembarque na Criméia. Um fenômeno teatral – em que relata o estado de abandono e o fechamento do Passeio Público, atribuindo a falta de cuidado não só aos órgãos públicos, mas também aos usuários que poderiam se apropriar das boas maneiras e costumes do *grand monde*, ou seja, dos franceses, como segue:

Nós que macaqueamos dos franceses tudo que eles têm de mau, ridículo e de grotesco, nós que gastamos todo o dinheiro para transformarmo-nos em bonecos e bonecas parisienses, ainda não nos lembramos de imitar uma das

²² Alencar define a *flânerie* como “o passeio ao ar livre, feito lenta e vagorosamente, conversando ou cismando, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte, variando a cada momento de aspectos e de impressões” (p.665-666). Assim, *flânerie* poderia ser de uma forma sintética como a ação correspondente ao ato de flanar do homem urbano. Contemporaneamente, de acordo com Gomes, “flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem [...] flandar é a distinção de perambular com inteligência”. O homem denominado *flâneur* “é um solitário que não se entrega aos prazeres da multidão”, mas reflete e “acaba com a idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio” (Gomes, 1994, p 111-124).

melhores coisas que eles têm, uma coisa que eles inventaram, que lhes é peculiar; e que não existe em nenhum outro país a menos que não seja uma pálida imitação: a *flânerie*. (ALENCAR, 1960, p. 665)

Apesar da resistência ao afrancesamento da vida e da educação do brasileiro, confirma-se, até o final do século XIX, a supremacia da cultura francesa e a eleição da Rua do Ouvidor como centro mercantil e cultural da cidade, onde se materializa tudo que a representa. Por outro lado, há um desprestígio considerável quanto à importância econômica da Inglaterra, nos aspectos referenciados acima. Há que se destacar, contudo, que, no plano econômico, a influência inglesa se impõe pela atuação dos aqui chegados “cônsules, negociantes, técnicos, mecânicos, missionários” (FREYRE, 1997, p. 3).

A influência da cultura francesa e de seus produtos amplia-se e, em determinados momentos, confronta-se com a cultura inglesa e com outras influências registradas largamente em diferentes obras histórico-literárias, tais como: *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), de Joaquim Manuel de Macedo, *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado JR, *A cultura brasileira* (1963), de Fernando de Azevedo, *Casa-grande & Senzala* (1993), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1995), de Sérgio Buarque de Holanda, entre outros.

De acordo com os historiadores em geral, com o desenvolvimento das atividades mercantis e a instalação da sede do governo português no Brasil, transferiram-se também os privilégios e as dívidas assumidas por Portugal, especialmente com a Inglaterra. Opera-se a ‘revolução’ que se circunscreve com maior ênfase no período posterior à Proclamação da Independência política do Brasil. Nesse contexto, a França, sua língua, sua tradição e seus ideais revolucionários em relação à ordem religiosa, cultural, mas, sobretudo, político-administrativa, coadunam-se com o desejo latente de repudiar a cultura portuguesa e se transformam em referência identitária idealizada pela elite fluminense.

3.1. Após a República

Os sentidos humanos são inundados por imagens, mas a diferença de valor entre uma imagem e outra torna-se tão transitória quanto o próprio movimento do passante, a diferença torna-se um mero desfilar de variedades.

(SENNETT, 1990, p.129).

Com a proclamação da República, houve uma mudança nesse panorama. No governo do primeiro presidente “eleito”, o autoritário Marechal Deodoro da Fonseca, muitas dificuldades foram enfrentadas, entre as quais, é preciso considerar a mais significativa em função desta investigação, a crise econômico-financeira, ocorrida no ano de 1891, que se denominou Encilhamento. Segundo Arruda e Piletti, trata-se de uma “fase de grande especulação na Bolsa em consequência da facilidade de crédito, da liberdade dos bancos e das emissões exageradas de moeda, medidas com as quais o novo regime precisava estimular a economia” (1998, p. 250a).

Assim, ocorre uma significativa desvalorização da moeda e uma “jogatina desenfreada em torno das empresas, muitas delas fantasmas, criadas no papel para atrair a aplicação de fortunas e pequenas economias, perdidas a seguir com as falências que sobrevieram” (ARRUDA; PILETTI, 1998, p. 250b). Esse fato desorganiza a vida econômica do país e acarreta uma série de efeitos negativos, em particular, para as elites, durante várias administrações.

No período republicano, no Brasil, instituíram-se dois partidos políticos: o Partido Republicano Paulista – PRP, e o Partido Republicano Mineiro - PRM, por meio dos quais os coronéis e as oligarquias controlavam o poder. Dessa forma, no período de 1894 a 1919, organizou-se a República do café-com-leite, isto é, revezavam-se no poder presidencial ora as

oligarquias do café (São Paulo), ora as oligarquias leiteiras (Minas Gerais). Apesar da Proclamação da República, a democracia representativa não passou de uma farsa encenada e patrocinada pelos coronéis, grandes latifundiários, cujo poder era imposto, em geral, pelas armas e pelo voto de cabresto. Em outros termos, o que se aduz é uma democracia sem povo, em favor de uma elite cada vez mais conservadora.

Essa hegemonia se manteve até 1922, quando se instituiu, entre os operários e intelectuais, o Partido Comunista, clandestino até 1926. O presidente Rodrigues Alves (1902-1906), fazendeiro do café paulista, juntamente com o Prefeito Pereira Passos, reorganizaram o Rio de Janeiro: foram alargadas praças, construídas avenidas, foi melhorado o porto, foi erradicada quase totalmente a febre amarela. Essa intervenção no plano da cidade do Rio de Janeiro patrocinou a demolição de favelas e desabrigou milhares de pessoas das classes mais populares, representando uma nova configuração espacial.

CAPÍTULO IV

4. O RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

[...] jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo existe uma ligação entre eles.

(CALVINO, 2003, p.61)

Neste capítulo, apresentamos uma reflexão sobre a cidade em geral, a cidade do Rio de Janeiro e, nela, a Rua do Ouvidor. A cidade é aqui tomada como expressão das tensões humanas que se dá a ler e conhecer tanto por sua arquitetura como pela existência de uma coletividade que nela registra suas experiências e fantasias de toda ordem.

De acordo com Rolnik, a cidade é a “materialização de sua própria história. Essa materialização se configura pelo registro, seja das letras, seja das imagens que fixam seu passado histórico” (ROLNIK, 1988, p. 9). Para Barthes, a cidade é semelhante a um organismo que se enreda e que se configura por abranger “escritas múltiplas saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 1987, p. 59). Gomes a define como um “ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas, com as quais está em permanente tensão” (GOMES, 1994, p.23).

Assim, em uma cidade, estão presentes muitas outras cidades com as quais aquela estabelece relação. Nesse sentido, argumenta Otávio Paz: “Estamos en la ciudad, no podemos salir de ella sin caer en otra, idéntica aunque sea distinta” (1987, p. 46).

O espaço urbano relaciona-se com a História e a cultura, segundo afirma Gomes

(1994). O ponto de partida do autor é a perspectiva benjaminiana, uma vez que, para este, “uma cidade ajuda a ler outra”. E Gomes inspirado em Calvino sintetiza: “trazemos na mente um modelo de cidade que as cidades concretas preenchem” (GOMES, 1994, p.17).

De acordo com Gomes, a cidade é “um ato de violência, imposição do poder: atemoriza. Desorienta os sentidos com sua arquitetura sem fim”. A cidade, como ‘transcrição da realidade’, rompe com o “princípio racional da harmonia (enganosa) do poder” (Idem, *ibidem*, p.25), porque, sendo produto da criação humana, implica a ruptura com a racionalidade, uma vez que nela se instalam e convivem deferentes discursos e ideologias conflitantes. Lê-se a cidade como se lê a vida, posto que toda leitura é sempre parcial e histórica.

Para Gomes, “a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história” (1994, p.24). Trata-se de um local em que o poder se instala, seduz e aterroriza, e mais ainda, “campo por excelência das diferenças” (1994, p.43).

Até 1822, de acordo com Borges, ano em que se proclamou a Independência do Brasil, predominavam, no Rio de Janeiro, os hábitos socioculturais tradicionais, como os religiosos, então ampliados por uma “sociabilidade desenraizada”, ou seja, que está relacionada a um local que não lhe pertence e que implicaria outras formas de convivência e entretenimento. Como exemplo, havia as festas religiosas com procissões, muito prestigiadas, em especial, pelas camadas populares católicas, como forma de convívio e espetáculo coletivo. Nesse sentido, é preciso destacar a inserção do elemento estrangeiro que viria a contribuir para corromper tais espaços de interação pessoal e de convívio social (BORGES, 2001, p.6).

De acordo com Pinho, no código urbano vigente entre 1840 a 1860 o espaço da rua era ainda muito freqüentado pelo homem e não pela mulher (1970). Mas, como já tivemos ocasião de demonstrar, a partir da segunda década do século XIX, em particular, as formas de sociabilidade mudaram consideravelmente. A sociedade fluminense, de modo mais acintoso,

entrou em contacto com outras culturas e visões de mundo. Assim, as camadas privilegiadas pela posição socioeconômica passaram a freqüentar reuniões, bailes, concertos e festas públicas, cassinos, corridas de cavalos etc. Enfim, vive-se uma “vida externa intensa e variada”. O contato com essas novas formas de ser, pensar e agir produzem novas subjetividades e transformações (BORGES, 2001, p.2).

A cidade se constitui sobre as bases da seleção e intervenção humana e, portanto, não se separa de sua origem como local em que as conseqüências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução Industrial se desenham de forma mais clara. Dessa forma, a cidade, o Rio de Janeiro, é vista como “depositária de todos os desejos e paixões” (GOMES, 1994, p. 35).

Nesse sentido, Borges complementa que, a partir de 1895: “O carnaval aos moldes europeus invade todos os espíritos, os bolsos, todas as ruas”, sobretudo, a Rua do Ouvidor (2001, p.8). Assim, alteravam-se as práticas tradicionais de sociabilidade e entretenimento que se inspiravam nas atitudes mais provincianas da sociedade escravagista. Essas transformações abrem espaço para os indivíduos e, em particular, para as ‘mulheres’, em novos espaços urbanos, sejam eles públicos ou privados, nos salões como nas ruas, ainda implicitamente, reservadas à figura masculina.

As transformações mais caras ao século XIX, decorrentes do progresso da técnica e da indústria, podem ser sintetizadas assim: 1- novos produtos decorrentes do desenvolvimento tecnológico; 2- novos meios de transporte e comunicação; 3- dinamização da vida econômica e política; 4- abertura de novos espaços de sociabilidade e contato; 5- aceitação de novos hábitos mundanos; 6- abertura de novos espaços públicos: avenidas, palácios e jardins; 7- gosto pela vida externa urbana, inserindo a presença feminina; 8- estruturação e organização das grandes cidades sob os parâmetros das capitais européias; 9- implementação e melhoramentos de infra-estrutura de obras públicas tais como: iluminação a gás, transporte

coletivo, pavimentação, alargamento das ruas e avenidas, ações de higienização e embelezamento com a implantação do sistema de esgoto, paisagismo e jardinagem. Dessa forma, o espaço urbano torna-se “um lugar de interesse público” (D’INCÃO, 1997, p.226).

Machado de Assis, em *Contos Avulsos* (1956)²³, discorre sobre as brincadeiras do entrudo ou carnaval, consideradas “práticas-rústicas” incompatíveis com os novos padrões europeus de civilidade e convivência. Em Paris, o carnaval era comemorado com bailes e cordões de mascarados. Machado, em *Relíquias da casa velha*, publicada no periódico *A Semana*, caracteriza ironicamente essa sociedade fluminense como a “fina flor da capital”, posto que esse segmento, com suas ideologias e preconceitos, pretendia retirar do povo o que lhe era peculiar, o que marcava a sua cultura, a sua organização, e pretendia impor outra, importada e esvaziada de sentido.

As ruas de comércio e a ampliação do consumo proporcionavam “alegrias exteriores” contrariamente à “paz interior” à que parecia levar o confinamento doméstico. Assim, contribui para a crescente emancipação feminina, a mulher passa a exercer a função de “colaboradora do marido” em diferentes atividades sociais e eventos relacionados à arte de receber e à fé católica.

Nessa nova realidade urbana, do final do século, uma nova sociabilidade se configura. Estar em público e expor-se se tornou imperioso, tanto para o estabelecimento de novos contatos quanto para a inserção nos círculos sociais, para além dos limites domésticos e privados. Essa nova sociabilidade tinha como locais preferidos, aos moldes da civilização européia, os salões e a rua, que funcionavam como local de exposição.

Com as mudanças na forma de ver, ler, pensar o mundo e as relações de trabalho ou de convivência, a Rua do Ouvidor fez-se passarela para a sociedade desfilarem sua glória, suas roupas, seus títulos. Tornou-se local de encontros, de simples passeios, local de observação da

²³ BORGES nos remete à coleção editada em 1956, pela Civilização Brasileira, na cidade do Rio de Janeiro. Esta edição apresenta obras complementares àquelas editadas pela W.M. Jackson, em 1955.

vida “agitada” e das mulheres mais abastadas da sociedade brasileira, que desfilavam com todo o requinte, conforme figurino europeu, principalmente, francês.

Essa realidade, no final do século XIX, começa a mudar, a despeito de que a remodelação do Rio tenha sido inspirada no modelo francês e ainda se mantivessem hábitos e a arquitetura francesa, havia um novo clima se instaurando. Para ilustrar, embora o Império comece a perder força, sobretudo, pelas influências da Revolução Francesa, a forma de governo da República Federativa Brasileira foi inspirada, essencialmente, no modelo norte-americano. E o Brasil mantinha, ainda, a estrutura do poder agrário: escravidão, latifúndio, economia de exportação de matéria-prima e importação de produtos industrializados.

Acentuadamente, na fase final do século XIX, o Rio de Janeiro, além das tensões sociais geradas por uma nova sociedade capitalista emergente, começa a apresentar as contradições de uma cidade que se espelha nas grandes capitais européias. Não se deve perder de vista que o Brasil ainda se encontra numa situação ainda muito embrionária, tanto em relação à política e sociedade, como em relação ao desenvolvimento técnico-cultural. Assim, verifica-se um esforço intenso do poder público no sentido de garantir que o capital circule e atraia novos investidores para o Rio de Janeiro. Esse projeto implica a remodelação desse espaço urbano em fins do século XIX e início do século XX, já sob a égide do governo republicano. A nova configuração espacial da cidade tem implicações político-ideológicas que se verifica tanto nos registros da História quanto da Literatura, como intentamos demonstrar. Para adequar o espaço urbano, foi preciso controlar as epidemias, aplicar técnicas de higienização e dar à cidade um novo padrão estético compatível com os grandes centros urbanísticos europeus.

No Rio de Janeiro, tal como em Paris, eliminam-se do centro da cidade as camadas inferiores constituídas por operários, empregados de pequeno comércio e funcionários escravos. O centro da cidade do Rio de Janeiro era o cartão de visitas, local de exposição e

demonstração de requinte. Assim, inicia-se o processo de exclusão e de favelização, cujas conseqüências e gravidade foram alarmantes já naquele contexto.

Para o fluminense do estado do Rio de Janeiro, final do século XIX, o paradigma mudou de acordo com o modelo parisiense. Promover a alteração espacial da cidade significava inserir-se na modernidade que não escapa da alteração do espaço aos moldes do projeto hausmanniano, dando a Paris um novo traçado, onde o antigo cede lugar ao novo. Bairros inteiros no chão para dar lugar à construção de amplas avenidas e construções verticais e imponentes.

O projeto de expansão do traçado urbano teve implicações políticas e sociais profundas, tanto no Brasil como na França, além da já mencionada exclusão social, ampliação do poder econômico pela especulação financeira e imobiliária, destruição de fontes de identidade e do patrimônio cultural.

Nesse espaço de intervenção e produção ideológica, ocorre o deslocamento do olhar e as elites migram, no início do século XX, da Rua do Ouvidor para a Avenida Central. Essa nova cartografia, para além do ideal de modernidade e distinção, evidencia o desejo da classe dominante de se desviar do problema da concentração da pobreza, que se configurava como ameaça tanto física (contágio de doenças e rebeliões) quanto moral, denunciando o enriquecimento ilícito e o acirramento das diferenças sociais e econômicas. Em outros termos, a solução burguesa para a classe pobre passa pelo deslocamento das elites do espaço da Rua do Ouvidor para uma área mais modernizada.

As relações afetivas da sociedade fluminense com o espaço da Rua do Ouvidor, no final do século XIX, como obstáculo ao ideal de ser e parecer moderno impõem comportamentos objetivos e o uso da racionalidade técnica que distanciam o homem de seu próximo e inviabilizam o sentimento de pertencimento e solidariedade. Em síntese, a Rua do Ouvidor “caiu de moda”.

A expansão do plano urbanístico do Rio de Janeiro escondia um projeto que parece ter sido assentado em mecanismos de especulação e na ganância por parte de grupos de empreendedores em busca de novas fontes de enriquecimento fácil (ver o Encilhamento ocorrido no período de 1890 a 1892), em face da chegada do progresso sob a égide da racionalidade técnica. Nesse processo de celebração da modernidade, não se ouvem a voz e as dores dos anônimos da multidão de excluídos pela luta pelo poder, tal como panfletam João do Rio e Lima Barreto, em diferentes obras.

A exemplo do que afirmamos anteriormente, é muito ilustrativa a afirmação de Lima Barreto, em *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*: “O Rio é lógico consigo mesmo (ou porque está de acordo com o lugar em que se assentou)” (1961, p.39).

CAPÍTULO V

5. A RUA DO OUVIDOR EM RETROSPECTIVA

A própria realidade é ampla, vária, cheia de contradições; a história cria e rejeita modelos

BRECHT.

O primeiro nome da atual Rua do Ouvidor, de acordo com Chantaignier, embora a autora não indique as fontes, “foi Travessa do Gadelha, depois Rua do Barbalho, Rua da Cruz e dezenas de outros” (2005, p.1). A origem da Rua põe em destaque uma prática da classe política brasileira: mudar o nome das ruas, seja para homenagear os mortos, seja para lisonjear os vivos, como afirma Ventura (2001):

[...] em 1897, o governo resolveu chamar a Rua do Ouvidor de Rua Moreira César, em homenagem a um comandante morto na Guerra dos Canudos. O nome oficial não pegou, o que confundiu a cabeça de um visitante australiano, que escreveu: ‘No Rio de Janeiro, por exemplo, o nome da rua principal, escrito nas placas é Moreira César, no entanto todos os brasileiros pronunciam Ouvidor...’. Em 1916, as autoridades tiveram que voltar atrás e Moreira César foi desalojado do posto. (2001, p.1-2)

Em 1808, no Rio de Janeiro, então Capital Federal, a Rua adquire outra dinâmica, sobretudo, quanto aos aspectos econômicos e culturais. Importadores e atacadistas ingleses e franceses, em destaque, estabelecem-se na Rua do Ouvidor para oferecer suas tecelagens, chapelarias, perfumes e os mais variados objetos de adorno e decoração para as senhoras.

A contribuição da instalação da Corte, no Rio de Janeiro, foi decisiva. Importava-se quase tudo da França e centralizava-se tudo na Rua do Ouvidor. Como parte representativa de uma cidade, a Rua reproduzia Paris, a grande metrópole que exportava para o mundo um modo de ser, pensar e viver em pleno século XIX, inquestionável e superior para aquela

sociedade cuja identidade estava se construindo a partir da perspectiva do homem branco, civilizado e europeu.

No Brasil, assim, já nas primeiras décadas do século XIX, respiram-se os ares do progresso e das transformações vindas da França. A influência da cultura francesa e de seus produtos amplia-se e, em determinados momentos, confronta-se com a cultura inglesa e com outras marcas registradas largamente em diferentes obras histórico-literárias. Esse olhar voltado para a França, como já destacamos, passa a significar a negação das relações com a cultura portuguesa, seu modelo de colonização imposto e uma mudança radical vivenciada pelo país, conforme ilustra Freyre (1977, p. XXIV).

Esse recorte flagra a construção do espaço urbano da Rua do Ouvidor (a partir das Figuras 3 e 4) como forma de apagamento das raízes e da construção de uma nova identidade, tendo como parâmetro a cultura européia, em negação ao caldo cultural do português colonizador. Esse quadro se acentua e se particulariza a partir de 1822, com a Proclamação da Independência. Nesse sentido, é interessante observarmos as figuras 1 e 2 nas quais há referências ao início do século, em oposição às ilustrações atuais (a partir da figura 3):

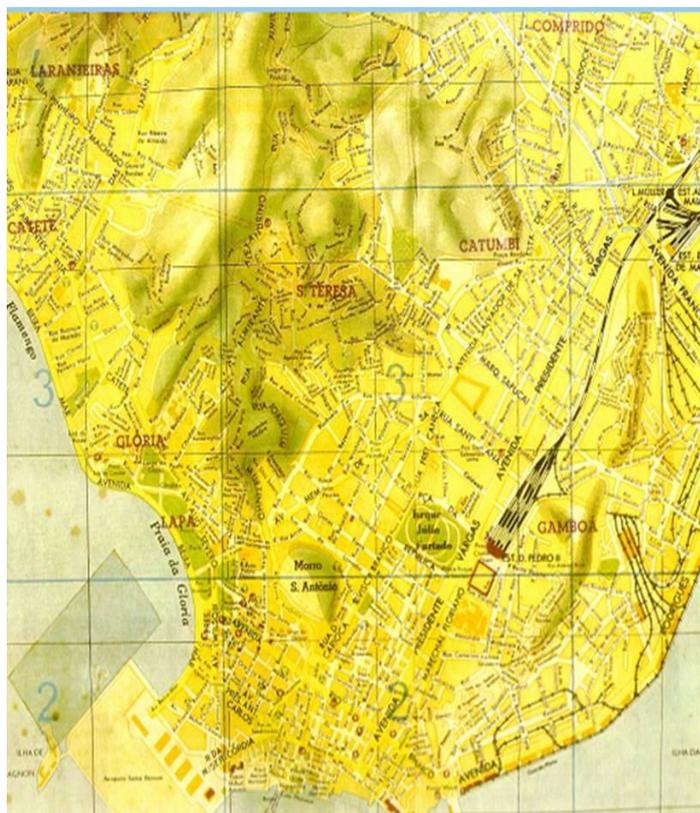


Figura 1 – Mapa da Rua do Ouvidor no século XIX.



Figura 2 - Foto da Rua do Ouvidor no século XIX²⁴.

²⁴ Imagem disponível em: http://images.google.com.br/images?hl=pt-BR&q=Rua%20do%20Ouvidor&lr=lang_pt&oe=UTF-8&um=1&ie=UTF-8&sa=N&tab=wi . Acesso em: 10 set. 2007.

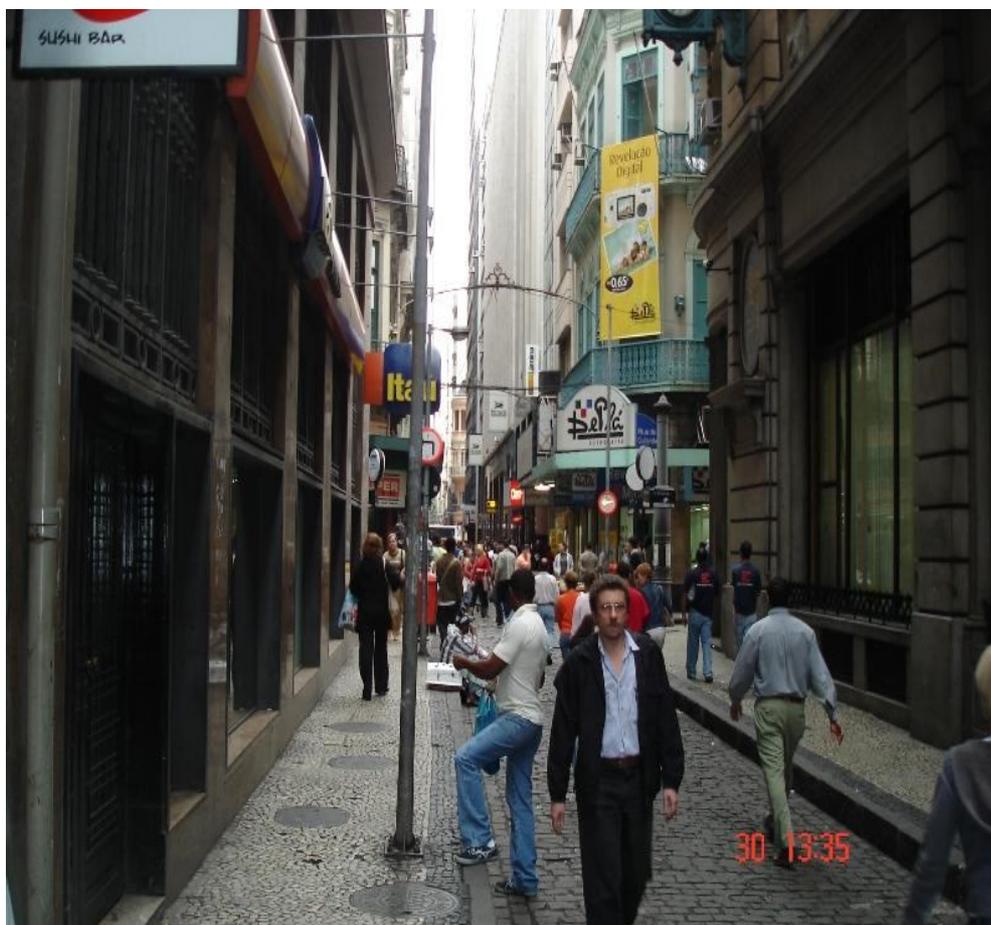


Figura 3 - Rua do Ouvidor em agosto de 2006.

Tendo como referência os esplendores e os hábitos do segundo Império da França, a Rua do Ouvidor deixa de ser uma viela, com empoçamentos e carros de bois a percorrer um trajeto marcado pela precariedade de suas calçadas e iluminação, feita à base de azeite de peixe. Torna-se local de comodidade, abrigando em suas *maisons* as mais famosas modistas, e projeta-se como um espaço concorrido, elegante, local de encontro, em que era possível adquirir toda espécie de acessórios adequados ao modo de viver e vestir de homens e mulheres pertencentes à elite carioca.

Nesse espaço, já nas primeiras décadas do século XIX, instalam-se lojas de bom gosto e luxo, as quais dariam origem às futuras lojas de departamentos, como, por exemplo, a *Notre Dame de Paris* e *Desmarais*, para citar as mais concorridas. Ocupar esse local representava, segundo Alencar, em sua coluna folhetinesca, *Ao Correr da Pena*, publicada no dia 03 de

novembro, com o título *Máquinas de Coser*, grande vantagem, tal como revela, no trecho a seguir, sobre Madame Besse e sua fábrica de costura:

[...] corta perfeitamente qualquer obra de homem ou de senhora; e, logo que for honrada com a confiança das moças elegantes é de crer que se torne modista do tom, embora não tenha para isto a patente francesa, e não more na Rua do Ouvidor. (1960, p. 672)

Assim, para que a empreendedora modista alcançasse sucesso, era indispensável não só ter a patente francesa, muita habilidade e as melhores e mais modernas máquinas de coser, mas estar instalada na Rua do Ouvidor, o melhor ponto de comércio e exposições do brilhantismo aristocrático da cidade do Rio de Janeiro.

À medida que a cidade do Rio de Janeiro se moderniza, alteram-se os hábitos e surgem novas formas de sociabilidade tendo como referência e paradigma os grandes centros europeus. O espaço da rua é invadido pela multidão e, em especial, pelas mulheres, e não fica mais restrito ao mundo masculino, a despeito do que se tinha convencionado até então no código urbano público fluminense. A partir da segunda metade do século XIX, a sociedade fechada do Rio de Janeiro se abre para os salões. Estes se tornam espaços privilegiados para abrigar as classes abastadas que passam a se reunir para uma série de atividades econômicas, políticas, culturais.

No novo contexto social do reinado intitulado, segundo Pinho, “De 1840 a 1870 – A vida mundana na corte”, quando os espaços físicos urbanos assumiram novos contornos e as classes médias e altas foram contagiadas por novas formas de interação e por um gosto cada vez maior pela vida externa, ocorreu uma “febre das reuniões, dos bailes, dos concertos, das festas” (1970, p.117). De acordo com Borges: “A rua tornou-se lugar de encontro, de exposição pública, de diversão, de satisfação dos desejos consumistas e de interação social” (2001, p.23).

Naquele contexto histórico, embora nem todos ocupassem o mesmo status econômico, freqüentavam os mesmos locais, além de advogados, políticos, comerciantes e, também, literatos, funcionários públicos, banqueiros bem-sucedidos, em síntese, a elite ascendente de um modo geral que, de forma ostensiva, negava suas raízes e perseguia um ideal de afrancesamento, enquanto paradigma de superioridade e de cultura identitária hegemônica.

No século XIX, em diferentes suportes literários, jornalísticos e históricos, a Rua do Ouvidor chega a ser comparada às ruas elegantes de Paris e pode ser definida como a superposição de Paris sobre a cidade do Rio de Janeiro, esta como periferia do mundo e aquela como local em que já se consolidava o sistema capitalista. Essas metrópoles simbolizam miséria e riqueza, progresso e regresso. Assim, a Rua do Ouvidor pode ser vista como metonímia espacial do Rio de Janeiro, talvez, até do Brasil urbano, no século XIX, sob a perspectiva das elites e não do povo em geral.

A Rua do Ouvidor, como metonímia espacial do Rio de Janeiro, simboliza a própria cidade que tentava mudar conforme padrões cosmopolitas, notadamente parisienses, na tentativa de superar a História de colonização do Brasil e tornar a cidade um reduto da elite que se dizia francesa, ideal de imagem procurado naquele momento.

Aos olhos da elite educada à moda européia, Paris representava um ideal de metrópole a ser atingido. As palavras de Calvino são iluminadoras: “as cidades, como os sonhos são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra” (2003, p. 46).

No período de maior ascensão da Rua do Ouvidor, vários periódicos literários, dos mais elegantes são citados como o *Rua do Ouvidor: A Semana*, *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Kosmos* e *Renascença*. As duas últimas revistas, caras e requintadas, faziam uso de todo tipo de tecnologia para levar aos leitores reportagens

sensacionalistas e atraentes, com ilustrações, fotografias e vinhetas *art-nouveau*. “Em 1898 surgiu um semanário elegante, o *Rua do Ouvidor*, simples amostra do que estava para vir”. Essa premonição refere-se, possivelmente, à ampliação dos meios de comunicação, ao desenvolvimento técnico e à crescente competição entre os setores médios e a elite, que vem junto com a expansão demográfica e a riqueza do Rio de Janeiro (NEEDELL, 1993, p.230).

No Rio de Janeiro, de acordo com Pesavento, houve uma série de obras que realizaram modificações na cidade. Entretanto uma delas alterou a cidade de forma mais acentuada naquele período: o ‘bota-abaixo’ de Pereira Passos. O engenheiro e prefeito Pereira Passos esteve na França, em 1857, para aperfeiçoar-se na famosa *École des Ponts et Chaussées*, e, no ano de 1874, participou de uma comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro (2002, p. 167-68) e elaborou um projeto arquitetônico de remodelação da cidade. O projeto foi executado entre 1900 e 1904, com o apoio financeiro e a decisão política do então presidente Rodrigues Alves. Esse conjunto de medidas e demolições alterou o traçado da Capital Federal e também seu funcionamento.

O Barão Haussmann foi o responsável pela nova configuração dada à cidade-capital francesa Paris, no início do século XIX. Tratava-se de um projeto urbanístico ousado com alargamento de avenidas e medidas de higienização e embelezamento do centro, cuja consequência acabou sendo o desalojamento dos “miseráveis”. O projeto auxilia as classes mais abastadas que se tornam grandes investidores e ganham fortunas com a especulação imobiliária.

O processo de esvaziamento da famosa rua se acentuou a partir da execução do projeto arquitetônico de Pereira Passos, mas é na República dos doutores, em fins do século XIX e início do século XX, que o espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro se reorganiza. A nova paisagem atendia ao projeto político de uma elite que pretendia afirmar-se sob novas práticas

sociais, num espaço público cujo traçado ocultava as raízes do traço colonial que se desejava negar.

A previsão esboçada por Macedo de que a Rua do Ouvidor fosse aplaudida em seu centenário, supostamente no fim do século XIX, como imagem de glória e pompa não se concretizou. A Rua do Ouvidor tornou-se um espaço decadente e pouco freqüentado pelas elites abaladas economicamente, sobretudo, a partir do Encilhamento de 1891. Com a inauguração da Avenida Central, ocorrida em 1906, esvazia-se o centro da cidade e a rua se torna uma realidade irreversível. A rua nunca mais seria o espaço privilegiado que fora durante o século XIX. A cidade do Rio de Janeiro, seduzida pelo ideal de modernidade, altera sua geografia, tal como sintetiza Lima Barreto:

[...] o seu **centro social** foi deslocado da Rua do Ouvidor para a avenida e, nesta, ele fica exatamente no ponto dos bondes do Jardim Botânico. Lá se **reúne tudo o que há de mais curioso** na cidade. São as **damas elegantes, os dadauds, os camelots e os sem esperança**. (1956, V.u., p.101, grifos nossos)

A Rua do Ouvidor, como espaço público, vai se modificando em sua materialidade e, assim, vai perdendo seu valor e significado, embora localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Em nossos dias, a Rua se tornou um espaço secundário e encontra-se fora do circuito, tanto no âmbito historiográfico, jornalístico, quanto no ficcional. É uma rua estreita, sem status e encantamento, freqüentada pelas classes menos favorecidas social e economicamente e desprestigiada pela elite, que se deslocou para o novo espaço da Avenida Central, como se pode observar nas imagens que seguem:



Figura 4 - A Rua do Ouvidor em agosto de 2006

Como se observa, atualmente, a Rua do Ouvidor é um centro de comércio como outros tantos, onde se encontram presentes e materiais de todo tipo e origem. Trata-se de uma Rua de convívio democrático e na qual se pode encontrar restaurante que vende comida a quilo, livrarias, lojas de vendas de celulares e outros signos da vida hodierna, além de muitas instituições bancárias, como se pode conferir em fotos produzidas em agosto de 2006.



Figura 5 - Rua do Ouvidor em agosto de 2006

Pela seqüência de imagens podemos observar que o comércio é formado por lojas e restaurantes cuja especialidade atende à preferência da população que precisa economizar tempo e dinheiro. O público circula freneticamente, é diversificado e parece muito distante daquele movimento denominado *flânerie*, em que o propósito era contemplar. As pessoas fotografadas parecem assoberbadas pelo cotidiano imposto pelas grandes metrópoles, como a cidade do Rio de Janeiro. O luxo e o glamour ficaram na memória dos escritos referentes à elite fluminense que se constituía pelos homens educados à moda européia, durante o século XIX. Hoje, a Rua do Ouvidor tornou-se um espaço comum, muito distante daquele que dava aos seus freqüentadores um status de cultura e poder. Certamente, as classes sociais mais abastadas passeiam por outros espaços, eleitos em função de sua condição e necessidade, como se verifica nos grandes centros de lojas de departamentos e shopping centers.

As fotos ilustram e confirmam a descrição de Needell sobre a Rua do Ouvidor que, em nossos dias, “é uma travessa, esmagada por bancos modernos e bares em uma ponta, e pontilhada de lojas de mau gosto na outra. A expansão urbana e industrial foi fatal para a Corte e para a Capital Federal” (1993, p.271).



Figura 6 - A Rua do Ouvidor em agosto de 2006

O centro econômico e cultural do país se deslocou do Rio de Janeiro para São Paulo. Nos dias atuais, longe da cidade de inspiração aristocrática franco-inglesa, apesar de seus traços de civilidade e beleza. O Rio de Janeiro se inscreve em um novo paradigma em que os problemas sociais de toda ordem e a violência, em particular, se tornam uma questão de estado e, sem medo de exagerar, de segurança nacional.

Parte III

CAPÍTULO VI

6. JOAQUIM MANOEL DE MACEDO E AS *MEMÓRIAS DA RUA DO OUVIDOR*

O escritor Joaquim Manoel de Macedo iniciou-se na literatura com grande notoriedade, em 1844, com a publicação de *A Moreninha*, obra com a qual inaugura o romance nacional, embora a crítica literária divida o mérito e apresente, como Candido, por exemplo, que o romance “toma corpo em 1843 com a obra *O filho do pescador* de Teixeira e Sousa e a *Moreninha* de Joaquim Manoel de Macedo, no ano seguinte” (2000, p. 100).

Macedo, cujo nome se inscreve entre as maiores figuras da literatura contemporânea brasileira, participou, ainda, da vida política. Porém, a obra *Memórias da Rua do Ouvidor*, publicada em 1878, é central, para os objetivos desta pesquisa, pois, nela, o escritor, além do aspecto literário, registra suas impressões e seus conhecimentos histórico-geográficos sobre a cidade do Rio de Janeiro, onde viveu a maior parte de sua vida.

Memórias da Rua do Ouvidor é uma narrativa histórico-folhetinesca da qual o narrador se serve para nos remeter ao passado e retratar usos e costumes de uma classe social urbana e afrancesada, sob o regime imperial, em meados do século XIX. A obra foi publicada, inicialmente, como folhetim, no *Jornal do Comércio*, em 1877, e, depois, em 1878, os textos foram reunidos na forma de romance. O folhetim se publica com uma certa periodicidade e há uma autonomia visível entre partes ou capítulos da obra.

Não se trata de uma autonomia apenas no nível formal dos episódios da série, que corresponde, também, a uma autonomia em termos de conjunto de ações e personagens, descritas de forma independente. Nesse sentido, *Memórias da Rua do Ouvidor* é uma composição aberta porque não se verifica uma intriga ou uma situação que se problematiza e se intensifique (clímax) e, finalmente, se resolva.

O narrador descreve a rua e apresenta fatos a ela relacionados em pequenas narrativas, constituindo aspectos cotidianos, geralmente, situações bizarras, da formação da cultura brasileira em geral e da Rua do Ouvidor, em particular, ficcionalizados ou não. No conjunto da narrativa, o espaço da Rua do Ouvidor é o único elemento que permanece explicitamente em todos os capítulos. Na linguagem genettiana, trata-se de uma isotopia unificadora (1971, p.33).

O narrador identifica o seu texto como folhetim: “[...] pois que a minha tradição da Rua de *Aleixo Manuel* não pode caber tôda neste folhetim, eu seria o mais inexperiente e insensato dos folhetinistas, se não interrompesse a narração, [...]” (Sic) (p. 8-9)²⁵. Então, nós o trataremos como narrativa literária.

A obra apresenta uma série de narrativas que se configuram em uma montagem romanceada ou em um romance caracterizado como uma sobreposição de textos. Para Candido, o romance é um “gênero sem normas”, e acrescenta: no Brasil, o romance romântico, para além do valor estético e da dinamização do projeto nacionalista, tornou-se uma “forma de pesquisa e descoberta do país” (2000, p. 99). Macedo produz uma narrativa ficcional, operando transgressões e apresentando aspectos de verdades atribuídos a pessoas pouco representativas historicamente, como vice-reis e nobres, desconhecidos da História oficial do país e outras personagens secundárias como funcionários liberais, subalternos e escravos entre outros.

²⁵ As citações referentes à obra serão identificadas, a partir deste ponto, e nesta parte, apenas com a indicação da página. A edição com a qual trabalhamos é de 1878.

O narrador não registra a História, nem a ficção, mas nos adverte que, “salvo o respeito devido à sua condição de rica, bela e ufanosa dama, tomo com a minha autoridade de memorialista-historiador²⁶, e exponho ao público a *Rua do Ouvidor* em seus cueirinhos de menina recém-nascida e pobre” (p. 2). E, mais adiante, complementa, permitindo total liberdade a seus leitores para aceitar ou não os seus critérios e verdades:

Para casos de aperto, como este, o memorista que se reserva direitos confessos de imaginação, deve ter sempre velhos manuscritos ricos de tradições que expliquem o que se ignora. (p. 4)

Referi o caso de Williams e de Mlle. Luci; quem quiser que o tome por verdadeiro ou imaginação, e agora deixem-me prosseguir sèriamente na exposição das *Memórias* que escrevo. (Sic., p. 95)

Apesar de, nas primeiras páginas, o narrador autodenominar-se *memorista-historiador* (p. 2), em vários momentos, como nas citações anteriores, deixa entrever que utiliza também a imaginação para escrever sobre a *Rua* e explicar o que não conhece. Assim sendo, quando o narrador não sabe o que realmente aconteceu, recorre à imaginação, enfeita um detalhe ou outro, acrescenta um comentário e assim vai construindo a narrativa, sempre, na tentativa de manter a característica da verossimilhança. Ao utilizar os termos memorialista, memorista e historiador para se autodenominar, ou histórico, para narrar fatos da diegese, o narrador dá ênfase a aspectos, acontecimentos e personagens que ele quer afirmar terem existido. O próprio termo, História, apresenta um duplo sentido: como “narração metódica dos fatos notáveis ocorridos na vida dos povos, em particular, e na vida da humanidade, em geral”; ou como “conto, narração, narrativa, enredo, trama, fábula”, portanto, ficção, sem conotação de verdade que se relacione com a história real (HOLANDA FERREIRA, 1983, p. 644).

²⁶ De acordo com Aurélio Buarque de Holanda, memorialista: “autor de memórias”; memorista: “autor ou autora de dissertações acadêmicas” (1983, p. 796).

É possível perceber, também, certa ironia do narrador ao afirmar que vai “prosseguir seriamente” na apresentação da rua. Isto é, as *Memórias* da rua estão baseadas na tradição, em manuscritos, mas também na imaginação. O leitor decide se acredita ou não nas informações elencadas pelo narrador.

A certa altura, o narrador declara: “meu trabalho era e é romance, embora histórico” (p.70). Candido, ao analisar os recursos narrativos da ficção de Teixeira e Sousa, fiel aos modelos folhetinescos, considera que os romances do autor se aproximam do gênero romance-histórico “tanto pela localização temporal e a tentativa de reconstruir os costumes, quanto pelo recurso a fatos ou personagens históricos” (2000, p.118, v.2). Ainda sobre o conjunto em análise de Teixeira e Souza, Candido faz referência à denominação romance “quase-histórico” ou ainda “romance-minhoca”, pois que feito “por partes justapostas, alternando-se ou tripartindo-se as várias meadas, dando as mais das vezes a impressão de pedaços, cozidos numa duvidosa unidade” (idem, *ibidem*).

A obra *Memórias da Rua do Ouvidor* poderia ser classificada da mesma forma, visto apresentar uma intenção confessa de retomar a História da rua: “porque tomei a peito escrever-lhe a história” (p. 1), fatos e personagens históricas a ela relacionadas. Se observarmos a composição dos capítulos, é possível perceber que, em alguns, ocorre apenas a descrição da rua e de fatos e personagens que por ali passaram sem nenhuma ligação entre eles, além de sua relação com a Rua, pode ser constatado. Entre uma e outra descrição, o narrador introduz algumas narrativas, histórias de amores condenáveis, de espertos rapagões, de desencontros, muitas, de caráter cômico, sem a preocupação explícita com a coesão narrativa, embora ela exista.

Entre o real e o ficcional, o narrador apresenta as memórias da rua, como forma de resistência ao esquecimento, como estratégia para apresentar o passado interagindo com a arte ficcional. Trata-se de uma verdadeira viagem toponímica, na qual se concentram Histórias e

estórias da “monumental” Rua do Ouvidor, que procura resgatar a origem de outras ruas, dos nomes das ruas e das pessoas, dos espaços, pelo recurso da memória e do que o narrador designa “tradição”. Isso, de certa forma, colabora para atribuir um caráter de verdade e verossimilhança à narrativa. Essa parece ter sido a forma como o público leitor a considerou, na época da publicação em folhetim, tanto que o autor precisou acrescentar capítulos para satisfazer o público. Assim, a narrativa responde às expectativas dos leitores.

O contrato da ficcionalidade, ou seja, o critério de fingimento, ou o faz-de-conta (estabelecimento de um mundo possível), aceito em relação à construção da obra, não exige uma ruptura com a realidade extratextual e, na perspectiva da sociocrítica, remete ao mundo real. O leitor e o autor estabelecem um pacto, denominado por Reis e Lopes como “suspensão voluntária da descrença” (1988, p. 44) que é fundamental para a aceitação das verdades na narrativa. Na aceitação do mundo possível, a lógica pode não ser homóloga ao mundo real. Trata-se, na verdade, de uma “pseudo-referencialidade”, em que a “referência metafórica” é decorrente, segundo Ricoeur, “a leitura coloca de novo o problema da fusão de dois horizontes, o do texto e o do leitor [...]” (1994, p.121), portanto ocorre uma interação entre o mundo da ficção com o mundo real do leitor. Ocorre o que Jauss (1994) denomina como a fusão entre o horizonte de expectativas dos elementos representados na obra e o do público leitor.

Para acirrar a indefinição, o narrador das *Memórias* declara consultar seus “velhos manuscritos” e, mais ainda, adverte o leitor:

[...] como estes [**manuscritos**], porém, não trazem nome de autor, nem baseiam em documentos suas informações, é claro que **só me aproveitam para enfeitar estas Memórias**; porque fora abuso condenável expor-me a falsificar a história, dando por fatos averiguados alguns devaneios da imaginação. (p.69, grifos nossos)

Justifica o seu procedimento em função do objeto:

[...] hei de teimar nele: escrevo as Memórias da Rua do Ouvidor, que em seu caráter de rua das modas, da elegância e do luxo merece e deve ser adornada e adereçada condignamente. Não vendo gato por lebre, desde que previamente declaro a origem e a matéria das tradições, que vou contando a salvar sempre a verdade histórica. (p. 69)

Essa verdade histórica encontra-se no intervalo e não dispensa o conhecimento de seu leitor (narratário). Nas memórias, a combinação entre ficção e História é sempre confessa. Aqui, o narrador se propõe a apresentar as pseudomemórias da Rua do Ouvidor. Sua preocupação não reside na exemplaridade ou no rigor dos fatos, tampouco ele pretende apresentar fatos elogiosos ou de caráter pedagógico; ele se compromete apenas com o ambiente social em que a produção folhetinesca tem um espaço privilegiado, pois se trata de um modismo importado da França. Esse tipo de escrita em folhetim, cuja essência consiste em aprisionar o leitor e, no limite, leva à dissipação do senso crítico, “provoca o desaparecimento da fronteira entre a literatura e a vida” (TADIÉ, 1992, p. 186).

O narrador parece ter um interesse maior em prender o leitor, registrando suspenses e construindo pequenas fábulas com enredos simples, como a vida dos prováveis leitores da época, muitas vezes, com finais cômicos. Para um leitor menos atento, talvez, para o leitor da época, a narrativa parece não provocar grandes ou complexas reflexões, porque ele não consegue captar a narrativa como um todo, devido à fragmentação em capítulos publicados semanalmente, e porque precisaria se distanciar da sua própria história para ver com olhar crítico o que Macedo apresenta em sua produção. Assim, a obra, por sua estrutura narrativa, poderia ser classificada como gênero de fronteira, por não seguir um modelo ou padrão e, assim, não se poder classificá-la rigidamente em romance ou História. Entretanto, como já anunciamos, consideramos, para a análise que engendramos, o texto como narrativa,

O livro é composto por dezenove capítulos iniciados por um breve resumo que antecipa os fatos mais importantes, para o narrador, que procura manter a atenção de um possível leitor (narratário):

CAPÍTULO I

Como a atual *Rua do Ouvidor*²⁷, tão soberba e vaidosa que é, teve a sua origem em um *desvio*, chamando-se primitivamente *Desvio do Mar*, e começando então (de 1568 a 1572) do ponto em que fazia ângulo com a *Rua Direita*, neste tempo com uma só linha de casas e à beira do mar. Como em 1590, [...]. (p. 1)

CAPÍTULO XI

Como empreendo viagem pela *Rua do Ouvidor* com os meus leitores por companheiros obrigados e começo a viajar pelo primeiro quarteirão, onde se verifica que a rua vaidosa é coxa; lamentam-se a *Praia* e a *Praça do Mercado*; e louvam-se as igrejas de *Santa Cruz dos Militares* e da *Lapa dos Mascates*. [...]. (p. 98)

Ao final de alguns capítulos, a história é interrompida em um ponto importante, com o objetivo de prender a atenção dos leitores, conforme recurso da publicação em folhetim. Era necessário vender o jornal toda semana, a estratégia de manter o suspense era utilizada para levar o leitor a procurar a continuação da narrativa; assim, ele compraria o jornal novamente. No final do primeiro capítulo, o narrador, depois de apresentar as personagens de *Aleixo Manuel* e *Inês - a linda mameluca* - e começar a contar a história dos dois, suspende a narrativa no momento em que uma das personagens, “a bela e voluptuosa Inês” (p. 9), seria

²⁷ Trataremos da Rua do Ouvidor, mas é preciso esclarecer que havia também um periódico importante, entre muitos outros do Rio de Janeiro, com esse mesmo nome, como segue: “Em 1898 surgiu um semanário elegante, o Rua do Ouvidor, simples amostra do que estava para vir”. Essa antecipação refere-se à ampliação dos meios de comunicação e ao desenvolvimento técnico e a crescente competição entre os setores médios e a elite que vem junto com a expansão demográfica e a riqueza do Rio de Janeiro (NEEDEL, 1993, p.230).

apresentada “em sua primeira hora de travessa, viva e um pouco maliciosa revelação” (p. 9), e encerra o capítulo afirmando: “Esperar é o tormento do desejo; mas vale a pena esperar sete dias pela contemplação de uma jovem formosa” (p. 9).

O narrador, em *Memórias da Rua do Ouvidor*, se apresenta de três formas diferentes, ora na primeira pessoa do singular, ora na primeira do plural, ora na terceira pessoa:

Mas memorista-historiador que sou, não hesito em atraiçoar o segredo da idade aproximada da Rua do Ouvidor, que tão louçã, namorada e galante, conta com certeza mais de trezentos anos. (Sic.) Sabem todos que a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, fundada por Mem de Sá em 1567, teve o seu assento sobre o monte de São Januário (depois chamado do *Castelo*); [...]. (p. 2)

Sei de uma tradição – que não se encontra nos meus velhos manuscritos, [...]. (p. 23)

Encetemos a viagem.
Em que pese à Rua do Ouvidor, fidalga nova, começaremos a viajar pelo seu primeiro quarteirão, [...]. (p. 99)

Olhem: ali defronte estamos vendo com os seus anexos a *casa do Jornal do Comércio*; nesta, porém, eu não toco, [...]. (p. 114)

[...] fala-se muito do passamento do *Diário* e da tesoura de *Mme. Josephine*, e logo depois estacamos diante da casa [...]. (p. 132)

O *Diário do Rio de Janeiro* não devia ter morrido, e tanto mais que sua redação acetinada honrava o partido, cujos interesses políticos defendia. (p. 133)

E por isso mesmo era célebre, e a melhor possível, e a mais desejada a tesoura da incomparável *Josephine*. (p. 135)

Quando o narrador se apresenta na primeira pessoa do singular, sem se constituir como personagem participante da história, ele assume uma atitude narrativa heterodiegética que parece ter como função a tentativa de manutenção do narratário. O narrador em primeira pessoa apresenta explicações, comentários, orientações, para tentar convencer seu leitor do que fala: “Não estudei a questão floriantiquária, mas que havia cultivo de flores juro-o, porque havia senhoras” (p. 23); ou para, simplesmente, como já anunciado, manter o diálogo com o narratário:

DEIXEI no capítulo antecedente a *Rua do Ouvidor* entrada em sua nova era, a do reinado da *Moda de Paris*, e agora, pois que seria tão enfadonho para os meus leitores, como difícilimo para mim acompanhar par e passo o desenvolvimento e riqueza, que ela foi tendo, prefiro fazer com os meus leitores uma viagem [...]. (p. 98)

A partir dos anos de 1838 ou 1839, o narrador se coloca em cena, na diegese, como personagem secundária, como narrador homodiegético:

O namorado era estudante, meu colega e amigo; estava perdidamente apaixonado por uma viúva, viuvinha de dezoito anos, e linda como os amores. (p. 129)

Dizem-me que Mme. Finot fora bonita; mas no tempo em que pude e posso dar testemunho do que ela me pareceu, devo crer que ela pertencia ao *belo* sexo somente pelo fato de pertencer ao sexo feminino. (p. 137)

Depois desta indiscreta revelação de caso que muitos observaram, como eu, mas que porventura já esquecido estava, [...]. (p. 139)

Lembro-me sempre dele [Albino Jordão, dono de uma loja de livros]! (p. 140)

Eu por mim dou testemunho de que no meu tempo ainda lá encontrei muitas vezes o atual Sr. Visconde de Abaeté, [...]. (p. 167)

Apesar disso, continua a ter uma atitude de onisciência em relação aos acontecimentos e personagens, como um narrador heterodiegético. O narrador, com uma atitude narrativa em primeira pessoa do plural, aparece, quando ele afirma encetar “uma viagem do princípio ao fim da mesma rua [a Rua do Ouvidor] com o propósito de considerar e lembrar seus edifícios notáveis e suas casas dignas de distinção por interessantes recordações” (p. 98). Participando da viagem pela Rua do Ouvidor, chama o narratário a observar: “Como além da quina da Rua dos *Ourives* temos logo de parar na do *Ouvidor* em face da casa n.º 89” (p. 132). Faz intromissões acerca de seu ofício de escrever: “Tratemos de coisas sérias” (p. 134), porque ele tinha “escorregado” para conversas sobre política. Confirma sua participação na diegese, juntamente com o narratário, possível leitor: “Dois fatos marcaram o seu florescimento [de

um dos quarteirões da Rua do Ouvidor] que é do nosso tempo” (p. 142), do tempo do narrador e do narratário, a quem endereça os capítulos da narrativa.

Quando assume a terceira pessoa, o narrador parece tomar distância dos fatos narrados e introduz pequenas narrativas de personagens, comuns, ou não, que ele cria, ou que fazem parte da História do Brasil, sempre relacionados, de alguma forma, à história da rua. Para explicar a origem do primeiro nome da Rua do Ouvidor – Rua Aleixo Manuel, por exemplo, apresenta a História da personagem que teria dado esse nome à rua:

Aleixo Manuel, colono português, era cirurgião e também barbeiro; mas barbeiro só de fidalgos: morava no Monte de São Januário perto do colégio dos padres jesuítas; como porém poucos doentes tivesse, e ainda menos fidalgos a barbear, lembrou-se um dia de procurar fortuna, explorando a guerra. (p. 4)

Em outros momentos, para contar a História do vice-rei Conde da Cunha:

No tempo do vice-reinado do Conde da Cunha jogava-se muito, jogava-se demasiadamente na cidade do Rio de Janeiro, muito e apenas pouco menos do que atualmente. O jogo dominante era então a *banca*. (p. 30)

Ou do Marquês de Lavradio:

[...], o vice-rei estadista, era varão de alto saber, de grande experiência e de virtudes; tinha, porém, a *fraqueza* de Henrique IV, e pecou não pouco por apaixonado do belo sexo. No seu tempo [...]. (p. 43)

Ou do Belo Senhor que:

Era de tanta beleza varonil no rosto como bem talhado de corpo; de espírito sutil, de gênio alegre e folgazão, dançando com o maior primor, cantando agradavelmente, merecera por tudo isso a desvanecedora alcunha de *Belo Senhor*, que por certo não foram os homens que lha puseram. (p. 50)

Ou de Perpétua Mineira, “a primeira, não modista, mas costureira da *Rua do Ouvidor*” (p. 62); ou do Coronel Francisco de Paula Freire de Andrada que ‘passou no *oratório* a noite de 20 para 21 de abril’ (p. 74). A estratégia de manter a narrativa em terceira pessoa possibilita a onisciência em relação aos fatos e aos sentimentos das personagens: “E era certo um sobrolho cerrado, ou algum gesto de reprovação e de desprezo, em resposta ao sorriso da jovem costureira, a quem isso mesmo divertia” (p. 91). O divertimento da francesinha ao perceber o interesse do velho inglês caracteriza a onisciência do narrador.

Narrando em primeira pessoa do singular, do plural, ou em terceira pessoa, a narrativa é contada a partir do ponto de vista do narrador, como narrativa não-focalizada ou focalização zero, mesmo quando o narrador começa a integrar a diegese. O narrador sabe tudo e sabe mais que qualquer outra personagem. É pela focalização dele que vemos os índios, na pessoa de Tomé, escravo de Aleixo Manuel que “recolhia ervas, folhas, cortiças e raízes de árvores, cujas virtudes medicinais por experiência, embora, rude, conhecia” (p. 6). Os índios tinham conhecimentos sobre as ervas, mas eram rudes, não tinham cultura, segundo o narrador. Certamente, esse também era o pensamento da maioria dos leitores de Macedo, naquele momento.

Também, é o narrador quem mostra o preconceito de Monsenhor Pizarro que “em suas *Memórias* repete *sem caridade* a queixa do forçado e inevitável contacto, com os *pretinhos*, aliás, seus e nossos irmãos em Deus (p. 41). Os negros eram tratados com inevitável desprezo, preconceito, mesmo, com o qual o narrador parece não concordar. Não podemos nos esquecer de que a sociedade era, naquele período, composta de uma maioria escravocrata, que não pensava em perder o que eles achavam natural – o serviço dos escravos negros. Assim, o mesmo desprezo apresentado na obra poderia ser observado na realidade histórica. Dessa forma, a literatura pode se apresentar como resposta a questões cotidianas do leitor (JAUSS, 1994).

As contradições da igreja também aparecem na voz do narrador:

Esta última igreja [a da Lapa dos Mascates] depois dos consideráveis melhoramentos que ultimamente recebeu de piedosos e dignos benfeitores, tem novos sinos vindos de Portugal (creio eu) que repicam a preceito, executando *alegros* de óperas de Offenbach.

A escolha dos tais *alegros* não foi feliz; aqueles, porém, que tanto badalaram contra essa irreligiosidade, posto que tenham razão, esquecem que nas grandes e solenes *festas* das nossas igrejas até se anunciavam os nomes das cantarinhas do teatro, que iam cantar este e aquele *solo* de música absoluta e exclusivamente do gênero das óperas italianas. (p. 101)

Ópera italiana ao invés de música sacra parecia não ofender a igreja ou qualquer de seus adeptos, naquele momento. Da mesma forma, a História do Padre Homem da Costa, que tinha “uma paixão predominante – a da gastronomia” e promovia casamentos em troca de “garoupa de forno”, “peru recheado” ou “um prato de chouriço”, até que “em uma noite, morreu de apoplexia fulminante, depois de uma ceia em que devorara metade de uma *garoupa de forno*, uma fritura de camarões e ostras, e um pratarraz de chouriço” (p. 25). Fraqueza do padre ou da igreja? A figura emblemática do Padre Homem da Costa, como representante do poder divino, é dessacralizada, pois o reverendo se submete ao vício da gula, igualando-se à mesma condição dos pecadores. O Padre Homem da Costa intercedia em favor das moças casadoiras, com as quais se estabeleciam “contratos de aparência zombeteira e de realidade gastronômica”. Cada casamento habilmente arranjado, pelo poder de persuasão do padre e “sua influência benigna, moralizadora, e social”, era compensado em favor da manutenção de sua paixão gastronômica.

Alexandre Cardoso era ajudante oficial do vice-rei Conde da Cunha. Era ele, o ajudante, que ditava ao vice-rei o que deveria mandar fazer. A impunidade o levava a cometer atos impensados, assim como outros ajudantes que tinham poder (Será que a História se repete ou sempre foi assim?):

Infelizmente Alexandre Cardoso era de mau caráter, de costumes dissolutos, jogador, libertino, desenfreado em suas paixões, e tanto mais perigoso que

além de valente e corajoso, dobravam-lhe a ousadia o poder de que dispunha e a certeza da impunidade. (p. 29)

A sociedade é apresentada com suas fraquezas, na voz do narrador. Há outras personagens “decompostas”, como o Vice-rei Conde da Cunha que teria assinado um projeto e enviado, em 1764 ou 1765, ordenando à Câmara Municipal da cidade que providenciasse o fechamento das fétidas valas, onde se atiravam os excrementos, com lajes grossas. Trata-se do famoso *reina, mas não governa*, pois “o Conde da Cunha, velho achacado, e sem atividade, era o vice-rei; via, porém pelos olhos, e governava pela cabeça de seu ajudante oficial de sala, o Tenente-coronel Alexandre Cardoso de Menezes” (p.29). O fato é que o narrador das memórias conta uma História que, segundo ele, “parece romance e há de divertir os meus leitores” (p.28). O melhoramento da Rua do Ouvidor é uma iniciativa do ajudante do vice-rei que apenas assina o projeto e atende a questões de ordem pessoal, embora beneficie o público em geral. Aqui, há uma crítica ao modo de governar o Brasil. Em outras passagens, podemos observar situações em que o narrador, se não chega a ser panfletário, registra porque seriam atitudes inaceitáveis:

As obras da Sé, que ficaram em provérbio popular perpetuadas, após ativo ardor dos primeiros meses, caíram em desalento, e ora interrompidas, por faltar azeite à lâmpada, ora continuadas muito preguiçosamente, chegaram por isso a excitar o ridículo que feriu a negligência e a desídia do governo com aquele provérbio fulminador das obras em que se consome o dinheiro público e nunca chegam ao fim. (p. 42)

Tais eram, como continuam a ser, as então chamadas *vidraças da Rua do Ouvidor*.

Era e ainda é preciso ter muito cuidado com elas.

Explorando o concurso favorável do vidro, a variedade e a combinação das cores, e os efeitos da luz, os *artistas sui generis* arranjadores dos objetos expostos nas vidraças os dispõem e apresenta com habilidade magistral, de modo a produzir ilusões de ótica perigosas para a bolsa do respeitável, que, prevenido pelo que lhe enlevara os olhos, muitas vezes compra gato por lebre. Eu tenho para mim que foi na contemplação e no estudo físico e moral das *vidraças da Rua do Ouvidor* que os nossos estadistas organizadores de gabinetes ministeriais aprenderam a arte de expor programas de ministérios novos. (p. 96)

Neste trecho a crítica é mais contundente, embora de forma velada, o leitor atento percebe a ironia do escritor e o desconforto ao constatar que os direitos do consumidor e contribuinte não são considerados, e mais do que isto, são aviltados como segue:

A Rua do Ouvidor, se desama tanto o seu *anexo*, deveria ter há mais tempo requerido à ilustríssima câmara, que lhe desse nome especial, tornando-o rua independente: eu creio que seria fácil obter providência tão transcendente: porque não tenho notícia de bispo que *crismasse* tantos católicos, como a *ilustríssima* tem crismado ruas da cidade do Rio de Janeiro. A *ilustríssima* como que fundou direito à herança de ruas em favor de defuntos; morrendo algum cidadão *ilustre* e portanto seu parente em tratamento, dá logo cevada ao finado em *crisma* de rua.

Ainda nessa prática ao menos se manifesta – gratidão nacional -; mas além dos defuntos, não o tributo de cevada, doce amor porém aos vivos multiplica de tal modo a crisma das ruas, e dá a muitas novas nomes tão conhecidos, que tenho para mim que o primeiro e longo estudo dos novos vereadores, será aprender as denominações das ruas, e inteirar-se dos pontos e dos bairros, onde elas se estendem ou se encurtam. (p. 99-100)

O narrador ironiza muitas outras práticas do governo, que podem ser identificadas ainda hoje, como a “negligência” de consumir o dinheiro público destinado a “certas obras”, deixando-as inacabadas durante anos. O dinheiro é desviado no meio do caminho e a obra fica parada. Também, observa a eficiência de nossos estadistas, ministros, e outros, na elaboração de discursos que, quase sempre, tinham, e continuam a ter o objetivo único de “produzir ilusões de ótica” que fazem o povo “comprar gato por lebre”, isto é, votar em um desses discursadores para depois constatar que seus discursos eram constituídos apenas por palavras ao vento. Mais irônica, ainda, é a indicação de que, desde lá, os nossos vereadores têm o costume de “crismar” ruas, como se fossem grandes projetos com repercussões para a população, quando, na verdade, essa prática indica total falta de ter o que fazer ou de querer nada fazer, justamente, para fugir de responsabilidades.

O caso de Evaristo, que se formou e doutorou-se por si na universidade da livraria do pai, mostra, também, a alusão irônica a costumes dos políticos brasileiros. “Em 1828 fez-se

redator da Aurora Fluminense (e sem pedir licença a chefe político algum!!!)” (p.106-107)

Mais adiante, ainda com relação ao livreiro e influente político do partido moderado: “De 1830 a 1837 (em que morreu com 38 anos de idade) foi deputado da assembléia geral legislativa (e sem dependência nem bênção de chefe de tio ou de padrinho político algum!!!)” (p.107).

Essas referências estão ainda subentendidas no relato sobre a mesma personalidade política, como exemplo de dignidade e honradez. Trata-se de evidente exceção:

[...] (Evaristo Ferreira da Veiga) distinguindo-se sobre todos como a mais forte e pujante coluna da monarquia constitucional; fez ministros e nunca foi ministro, aconselhou nomeações de altos funcionários públicos e nunca teve emprego ou comissão lucrativa, nem empregou parente algum, salvou a ordem e mil vidas e escapou, levemente ferido, a uma tentativa de assassinato a tiro de pistola; não desanimou por isso, prosseguiu em sua vida política de dedicação cívica e gloriosa, e quatro anos depois, exemplo admirável de todas as virtudes públicas e privadas, morreu deixando esposa e filhas (todas dignas dele) em honradíssima pobreza!...(p.107)

A citação é emblemática e contundente. O modelo de político exemplar destoa dos outros que o narrador exclui de seu discurso, mas o leitor capta o sentido que se pretende instaurar. Mais do que isso, esse passado, de certa forma, mostra o desenvolvimento de um modelo de cidadão que virá a ser fartamente encontrado em nossos dias. Macedo, como sujeito representativo da classe média urbana, aduz aspectos de sua dinâmica social, seus ideais, costumes e comportamentos, reportando-se a meados do século XIX, porém sem assumir um tom panfletário.

Uma afirmação, na narrativa, comprova que o narrador escreve do seu ponto de vista: “A *Praia do Mercado*, é ainda pior, e penso que faço grande favor em não demonstrar o meu juízo” (p. 100). Em poucos momentos, na narrativa, deixa transparecer o que poderia ser a focalização de uma outra personagem, por exemplo, a de Aleixo Manuel:

Gil Eanes, Lopo de Melo e os outros que o procuravam para barbear-se que intenções trariam?... Nenhum por certo pensava em casar com uma moça que, além de filha de índia, era escrava; que queriam, então, fazer dela?... (p. 7)

Ou a de Perpétua Mineira:

Pode-se amar deveras mais de uma vez na vida?... pode haver outro depois do primeiro amor que encha e perfume completa e perfeitamente o coração?... (p. 64)

Quem está preocupado com o interesse dos outros mancebos pela índia é o próprio Aleixo Manuel, da mesma forma, o pensamento, sobre a existência de um único amor na vida, é de Perpétua.

Em síntese, o narrador reconstrói, ficcionalmente, as memórias da Rua do Ouvidor, focaliza o processo de decadência e perversão que contagia o clero, o povo e a aristocracia brasileira. Essa instância religiosa, bem como a dos homens ilustres é aludida pelo narrador, em diferentes passagens, como já observamos.

Em *Memórias da Rua do Ouvidor*, o narrador assume as cinco funções, destacadas por Genette (1972): ele conta a história, organiza o texto internamente, dialoga com o narratário, testemunha acontecimentos e, principalmente, tece comentários acerca de costumes políticos, religiosos, e outros, da sociedade em geral, com força ideológica, apresentando críticas e juízo de valor acerca de comportamentos observados. Assim, o narrador assume as funções: narrativa, de regência, de comunicação, de atestação e ideológica, respectivamente.

O narratário se caracteriza, de acordo com Genette (1972), como o destinatário intratextual, com quem o narrador estabelece o diálogo no texto literário. Na obra em análise, o narrador estabelece um diálogo com os narratários, como já visto em citações anteriores e nestas:

Ninguém se admire da escolha de uma taberna para uma ceia desses tafuis.
(p. 51)
Calculem a façam idéia do que custa a moda e a elegância da cidade do Rio
de Janeiro! ... (p. 170)

Eles aparecem denominados, pelo narrador, como leitores e leitoras:

[...] começa a referi-la, mas suspende-a no momento em que vai entrar em
cena a heroína, que é mameluca, jovem e linda, e deixa os leitores a esperar
por eles sete dias. (p. 1)

Não exijo dos meus leitores [...]. (p. 4)

[...] e há de divertir os meus leitores no capítulo seguinte. (p. 28)

[...] se as minhas Ex.^{as} leitoras permitem que eu assim pense. (p. 141)
[...] e só no intuito de oferecê-la em despedida às minhas Ex.^{as} leitoras e
amolados leitores; pois que recebe aqui o seu ponto final as *Memórias da
Rua do Ouvidor*. (p. 175)

Nesse diálogo com o narratário, é possível perceber como a literatura atua no homem e vice-versa. Para atender aos anseios de seus leitores, representados na narrativa pelo narratário, o narrador realmente conversa com ele, acrescenta ou tira informações, comentários, reflexões para satisfazer seu leitor virtual.

O espaço, na obra de Macedo, apresenta-se aberto, local e urbano: a Rua do Ouvidor. O ambiente, ou a ambientação franca, é representado pelo narrador heterodiegético, quando fala em terceira pessoa, e parece apresentar o real: “Na Rua *Direita* a praia era um pouco irregular: em alguns pontos o mar muito baixo sem a menor dúvida se mostrava retirante, e acumulava aqui e ali areias, formando ilhotas brancas, e privadas de vegetação” (p. 20). Podemos dizer, também, que a ambientação aparece dissimulada, quando o narrador conta fatos referentes à Rua, envolvendo personagens e aspectos peculiares a ela, por exemplo, o caso dos “tigres”, que eram transportados pela rua, deixa entrever um ambiente que o leitor constitui a partir da pequena narrativa, entre outras, que vão colaborando para a construção de uma imagem da Rua do Ouvidor.

A Rua do Ouvidor é personificada pelo narrador e assume atitudes e características humanas:

A RUA do Ouvidor, a mais passeada e concorrida, e mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro, fala, ocupa-se de tudo; até hoje, porém, ainda não referiu a quem quer que fosse a sua própria história. (p. 1)

Mas enfim a Rua de *Aleixo Manuel* passou a chamar-se do *Padre Homem da Costa*, nome que conservou por cento e vinte anos, tendo trocado a casaca e a cabeleira do cirurgião pela batina e pelo solidéu do padre, e faz vontade de rir imaginar beata e clerical durante um século e anos esta *Rua do Ouvidor* filósofa sensualista, e até rua um pouco ou muito endemoninhada pela multiplicação das *tentações*. (p. 26)

Essa poliglota, filosófica, sensual, beata, clerical, que fala e se ocupa de tudo é uma rua, a Rua do Ouvidor, personagem principal dessa obra de Macedo, que, parece, elegeu um mote diferente para suas colunas no jornal. Interesse pela rua, pelas mudanças trazidas pela influência francesa, ou certo desgaste dos assuntos tratados até então?

No século XIX, a sociedade brasileira vivia um período de profundas transformações na vida político-social, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro. Tudo que vinha da Europa, em especial de Paris, era encontrado na Rua do Ouvidor, ponto de referência para compras e encontros das pessoas finas, educadas e poderosas.

Sobre a rua, o narrador abre o primeiro capítulo expondo aspectos e denominações da Rua do Ouvidor, sem rodeios: porque “a mais passeada e concorrida, e mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro, [...] ocupa-se de tudo; até hoje, porém, ainda não referiu a quem quer que fosse a sua própria história” (p.1). Segundo Macedo, contraditoriamente, seu primeiro nome foi “Rua do Aleixo Manuel”, em homenagem ao primeiro magistrado que nela

fixou residência. Em meados do século XVIII, vieram os primeiros “Ouvidores”²⁸, estes passaram a residir na então “Rua Aleixo Manuel”. Naquela oportunidade, a Rua fazia fronteira com a Rua Direita, em nossos dias, Rua 1º de Março, e a Rua da Quitanda. A Rua do Ouvidor só teria essa denominação a partir de 1780, passando, antes dessa data, pelas seguintes designações:

Desvio – desvio de caminho reto, e essa origem não foi lisonjeira. Passara de Desvio à Rua de Aleixo Manuel, plebeu raso, que embora só de fidalgos, era barbeiro, segundo os meus velhos manuscritos. Subiu, tomou solidéu e batina, entrou para a categoria do clero, elevando-se à Rua do Padre Homem da Costa. E enfim exaltou-se, mostrando-se com a toga da magistratura em sua nova e última denominação de Rua do Ouvidor. (p.48)

Para dar uma versão plausível à denominação “Aleixo Manuel”, apresenta questões históricas sobre as colunas expedicionárias e sobre o “extermínio a essa tribo funesta e indomável”. Trata-se de uma referência ao fato histórico que o narrador denomina “lúgubre página da história” (p.4) em que ocorre a expulsão, dizimação ou aculturação da tribo dos Tamoios e da vizinhança dos franceses nas proximidades de Cabo-Frio. Esse fato ocorreu de fato e pode ser recuperado, como podemos observar:

Naquela época (final do século XVI), os franceses aliados aos índios Tamoios, lutavam pelo controle das terras ao redor da Baía de Guanabara ao mesmo tempo em que os portugueses, descobridores do Brasil, travavam luta de resistência contra os invasores. Os portugueses recorreram à ajuda dos índios Temiminós, originários do Espírito Santo, adversários dos Tamoios, e com eles venceram a disputa e expulsaram os invasores²⁹.

A esse genocídio, o narrador assim se reporta:

²⁸ Trata-se de uma espécie de Ministro da Justiça do Governador, em nota de rodapé, o narrador comenta sobre a função de ouvidor: “um ouvidor de comarca era naquele tempo muito mais do que um simples mortal, era uma postedade, que o povo respeitava mais do que ao presidente do Supremo Tribunal da Justiça...” (p.48).

²⁹ Disponível em: http://www.nitvista.com/index_frame.php?url=%2Fbreg.php%3Fa%3Dbnorte%26item%3D0. Acesso em: 13 nov. 2006.

A história guarda lembrança da justificada, mas horrorosa guerra: o incêndio devorou dezenas de aldeias de índios e destes mais de dez mil foram mortos, mais de sete mil prisioneiros e reduzidos à escravidão, e os Tamoios que puderam escapar meteram-se pelas florestas, emigrando para muito longe, e para sempre. (p 5)

Sem cerimônia, o narrador, anuncia, no final do primeiro capítulo, em que narra uma suposta origem romanesca da rua, que seria Desvio do Mar, Rua de Aleixo Manuel, depois, em 1659, Rua Padre Homem da Costa (teria também uma tradição duvidosa em que a rua receberia o nome do Padre Homem da Costa, em agradecimento, pois ele ficara famoso, como registrado no início do capítulo, por promover e facilitar casamentos em troca de pratos de sua preferência gastronômica), e que, em 1780, teria sido denominada Rua do Ouvidor.

A seguir, o narrador afirma: “não pude averiguar a data do nascimento da rua que desde 1780 se chama do Ouvidor” (p. 10). Esse nome foi dado em honra ao Dr. Francisco Berquó da Silveira, nomeado por D. Pedro I, Ouvidor da comarca do Rio de Janeiro. O Ouvidor, em 1780, teria estabelecido residência à Rua Padre Homem Costa, na casa de sobrado, nº. 62 (p.48). Porém ele se contradiz, pois, anteriormente, afirmara: “Fim da tradição da romanesca origem da denominação de Rua de Aleixo Manuel que em 1590 recebeu a denominação atual de Rua do Ouvidor” (p. 10). Portanto, a data em que a rua recebeu o título de Rua do Ouvidor não fica clara, ou melhor, é contraditória. Essa ocorrência se justifica, pois o narrador apresenta uma síntese, na qual enfatiza que seu texto não deveria ser interpretado como fato histórico.

Mas enfim a Rua de Aleixo Manuel passou a chamar-se do Padre Homem da Costa, nome que conservou por cento e vinte anos, tendo trocado a casaca e a cabeleira do cirurgião pela batina e pelo solidéu do padre, e faz vontade de rir imaginar beata e clerical durante um século e anos esta *Rua do Ouvidor* filósofa sensualista, e até **rua um pouco ou muito endemoninhada pela multiplicação das tentações**. (p.26, grifos nossos)

O narrador aponta como positivo o fato de seu trabalho de memórias evitar aborrecer o leitor com “prólogo, proêmio, introdução” e apresenta diretamente a origem humilde da “atual rainha da moda, da elegância e do luxo” (p.1-2). Usando das regalias da condição, confessa, como “memorista-historiador”, que a rua teria, no momento em que escrevia, mais de trezentos anos, ainda que fosse incerta a data de seu nascimento. Se a rua tivesse mais de trezentos anos, existiria desde 1577, data improvável. Portanto, a informação parece apenas garantir que a rua existia, há muito tempo, novamente, a tentativa de garantir a verossimilhança. Mais adiante apresenta dados históricos sobre a cartografia da capital federal, aberta pelos colonos portugueses, cujo nome de batismo fora: “São Sebastião do Rio de Janeiro, fundada por Mem de Sá, em 1567, tendo o seu assento sobre o Monte de São Januário” (depois chamado Monte do Castelo). A seguir, o narrador admite, de forma explícita, sua estratégia de sedução:

[...] eu seria o mais inexperiente e insensato dos folhetinistas, se não interrompesse a narração, *deixando os meus leitores curiosos* de contemplar a bela e voluptuosa Inês em sua primeira hora de travessa, viva e um pouco maliciosa revelação. *Esperar é o tormento do desejo*”; mas vale a pena esperar sete dias pela contemplação de uma jovem formosa. (p.9, grifos nossos)

Assim, descreve com fidelidade e singularidade a Rua do Ouvidor e a vida burguesa na cidade do Rio de Janeiro, no século XIX. No segundo capítulo, o narrador continua apresentando a “história de progresso da civilização”; a partir dos velhos manuscritos (não consultados) e ironiza a adoção da palavra inglesa *lunch* a fim de designar o ato de merendar às dez horas da manhã (p.10). Para tanto, recorre a fatos e personalidades da História e da ficção. Há um parágrafo, antes uma referência crítica, sobre a questão do empreguismo e dos arranjos históricos no Brasil:

Ah se hoje florescesse algum padre como aquele Homem da Costa, certamente o preço das garoupas e dos perus seria já fabuloso na Praça do Mercado; porque o número de devotas do padre casamenteiro chegaria pelo menos a igualar ao dos candidatos a empregos públicos; mas também seria menor o número daquelas mártires, a quem chamam solteironas. (p.26)

No capítulo III, a Rua de Aleixo Manuel seria “a praia de exposição ardilosa de bonitas pescadoras” (p.21). As modistas fugiram da Rua Direita e da Rua dos Ourives para instalar-se na “ainda relativamente obscura” Rua do Ouvidor. O narrador assim resume: “Que o expliquem os sábios da Escritura: eu não o sei, e apenas tenho para mim que foi mesmo predestinação” (p.90).

As histórias narradas no quarto capítulo da mesma obra objetivam esclarecer como a “talufona Rua do Ouvidor escapou ao vexame de passar então a denominar-se não - Rua do Ajudante Oficial da Sala, como propusera o pasquim, mas Rua do Lobisomem” (p.39). O narrador não explicita qual seria o pasquim que fizera a proposta, parece querer apenas romancear as Memórias.

Há, a seguir, um resumo sobre a História do nome da Rua do Ouvidor que já fora apresentado, mas há também uma adjetivação que talvez mereça ser acrescentada: “rua por excelência poliglota e enciclopédica, labirinto, vulcão, mina de ouro, e abismo de fortunas, rainha dos postiços e das artes arteiras, fonte de belos sonhos, armadilha de enganos, et coetera, et coetera, et coetera – somando tudo – Torre de Babel” (p.48).

Vale a pena registrar a relação jocosa que o narrador estabelece com o nome ouvidor e os encantos a que todos se rendem: “E notem: o ouvidor chama-se Berquó, nome cujas letras combinadas de outro modo formam o presente do indicativo do verbo quebrar – isto é – quebro, o que quer dizer não resisto, rendo-me” (p.49).

O narrador segue apresentando heróis e heroínas em armadilhas amorosas com muito senso de humor e mantém contato com os leitores em geral e com o público leitor ou narratário feminino em particular. Joga claro, intercalando História e ficção e uma dose de

humor e ironia como estratégia confessa para manter os seus narratários interessados, condição sem a qual não se compra o jornal e, menos ainda, o livro, já que a obra saiu publicada a princípio em folhetim. Um exemplo disso aparece quando narra a tradição sobre a logração de Belo Senhor, herói cuja habilidade caligráfica era inigualável: “não fui informado daqueles nomes, e nem da data que marquei para dar certa vida à tradição” (p.51). O narrador justifica o uso de adereços em função de seus objetivos. Dessa forma, continua fantasiando, propositadamente:

Podem severos críticos achar de mau gosto o meu repetido recurso aos velhos manuscritos; mas hei de teimar nele: escrevo as *Memórias da Rua do Ouvidor*, que em seu caráter de rua das modas, da elegância e do luxo merece e deve ser adornada e adereçada condignamente. (p.69)

Admite a ficcionalização a partir de fatos não comprovados e adverte os leitores críticos: “não trazem nome de autor, nem baseiam em documentos suas informações, é claro que só me aproveitam para enfeitar estas *Memórias*; porque fora abuso condenável expor-me a falsificar a História, dando por fatos averiguados alguns devaneios de imaginação”. Mais adiante, arremata: “não vendo gato por lebre, desde que previamente declaro a origem e a natureza das tradições, que vou contando a salvar sempre a verdade histórica” (p.69). A personagem/narrador equipara seu trabalho ao do historiador, Sr. Joaquim Norberto de Sousa, e se autoriza a prosseguir nas suas *Memórias*.

A Rua do Ouvidor viria a ser o local eleito para exposição do luxo e da ostentação, de acordo com o narrador, mas em 8 de março de 1808, com a passagem da família real portuguesa: “A Rua do Ouvidor ainda vivia tão modesta” (p.77). Nesse período, sequer eram recebidas correspondências pelo correio. As pessoas tinham muito medo de Napoleão. O narrador afirma que a rua, de 1808 a 1818, período riquíssimo de festas e iluminações, só uma vez foi lembrada (o autor se refere às recordações do Padre Luís Gonçalves dos Santos), durante o referido decênio. Sobre esse fato, Macedo lembra que a bulha da Rua do Ouvidor e,

até mesmo, a inserção do país em tempos modernos deve-se, de certa forma, a Napoleão Bonaparte e à vinda da família real:

[...] cabendo-lhe (a Rua do Ouvidor) apenas sua partilha no progresso e melhoramentos gerais que a nova capital da monarquia portuguesa recebeu em vasta escala nessa época (1808) transcendente que, sem o calcular, Napoleão Bonaparte abriu para o Brasil mandando invadir Portugal. (Sic., p.78)

Tudo mudaria a partir de 16 de dezembro de 1815 (data comemorativa do aniversário natalício da Rainha D. Maria I), quando o Brasil se torna Reino Unido ao de Portugal e Algarves. Nesse período, os portos brasileiros foram abertos à Inglaterra e às potências em paz com a coroa de Portugal. A coroa se reservou o direito de recolher 24% sob os produtos de importação. Os ingleses logo se organizaram para estabelecer comércio nas principais cidades brasileiras. No Rio de Janeiro:

A Rua do Ouvidor foi uma das primeiras a ter casas ou estabelecimentos de negociantes ingleses, de fazendas ou panos tecidos, e enfim de comércio de importação e de exportação de gêneros recebidos da Inglaterra e mandados do Brasil, e portanto antes ouvir dizer *monsieur e sacre nom de Dieu*, ouvi repetir mister e *Goodemi* e comeu batatas inglesas antes de comer *petit-pois*. (p.80)

Segundo o autor:

Ainda era cedo para a vinda dos franceses então internacionalmente excomungados por terem invadido o reino de Portugal. Os franceses eram odiados como demônios e a despeito do espaço imenso do Atlântico se impunha tão aterrador lá longe na Europa o vulto homérico de Napoleão. (p. 80)

O Brasil torna-se Reino Unido e, com as invasões napoleônicas na Europa e a prisão de Napoleão, a Rua do Ouvidor muda de perfil, pois que: “Somente havia de florescer e primar na cidade do Rio de Janeiro depois de tornar-se rua francesa” (p.82). Isto é, a Rua do Ouvidor só chegaria ao posto de símbolo da cidade do Rio de Janeiro depois da “invasão” dos

hábitos franceses. Até 1815, segundo o narrador, “falar em franceses no Brasil era o mesmo que hoje em dia anunciar febre amarela” (p.82). Para se ter noção da intensidade da repulsa e comparação vale lembrar que a febre amarela era o terror dos tempos! Internacionalmente os franceses eram odiados pela invasão ao reino português. Firmada a paz geral, os franceses entraram no Rio de Janeiro com o pé direito. Junto com eles, veio uma colônia de artistas, aos quais se deve a nossa Academia de Belas Artes. Porém o narrador adverte que a Rua do Ouvidor só se tornaria esplendorosa com a vinda das francesas modistas.

No Rio de Janeiro, em meados do século XIX, ocorrem mudanças de ordem moral, material e de costumes. Abolem-se as rótulas e gelosias dos sobrados, além da mudança de outro costume: por meio de gaiolas, os “pais e maridos zelavam sonegadas à sociedade as filhas e esposas” (p. 79, sic). Com o edital de Paulo Fernandes, intendente geral da polícia, tais estruturas “destinadas a esconder a força o belo sexo” foram destruídas, porque a rua que “não tarde tinha de tornar-se por excelência de **exposição diária de elegantes e honestíssimas senhoras**, e infelizmente também **as andorinhas** que por ali fazem verão”, e para isso, sofrera uma série de providências apagando as marcas de “costume quase bárbaro e de raiz mourisca” (Sic.,p.78-79, grifos nossos). Além da reforma para mudar a aparência da rua, trata-se de uma referência à convivência, repudiada, no espaço público da rua, entre as “boas senhoras da sociedade” e as damas de origem desconhecida.

Essa transformação de hábitos bárbaros foi executada anos mais tarde, pois que, segundo o narrador, até 1808, a Rua do Ouvidor conservava a maior parte das casas como moradia “de famílias alheias ao mister mercantil e industrial” (p.79). Em 1816, a Rua foi representada por senhoras e flores. Contraditoriamente, e na mesma obra, ainda dois anos depois, em 1818, a Rua do Ouvidor se manteve muda, mas patente, diante da exigüidade de recursos, não se tornando distinta, nem mencionada nos extraordinários espetáculos e festejos dados em honra da coroação do rei D. João VI: “E a Rua do Ouvidor era ainda tão pobre ou

tão bisonha que não se fez farofa nas festas de 1818, e nem mesmo consta que fosse a elas em sege de aluguel!...” (Sic, p.83-84).

Macedo faz referência também ao fato de D. João VI ter convidado mestres e artistas para impulsionar a Academia de Belas Artes:

A 26 de março de 1816 chegaram esses artistas ao Rio de Janeiro, sendo os primeiros franceses que vieram estabelecer-se no Brasil depois da paz geral da Europa e dos tratados de Viena d’Áustria em 1815. [...] Todavia a Rua do Ouvidor ainda teve de esperar cerca de cinco ou seis anos o começo de sua época de florescimento e de glória [...] era somente **a tesoura das modistas** que havia de levantar o monumento da Rua do Ouvidor. (p. 85, grifos nossos)

Entre 1821 e 1822, com a “hégira” (fuga) das modistas francesas para a Rua do Ouvidor, a Rua se torna a rainha da Moda de Paris a qual “entroniza-se na Rua do Ouvidor [...] entra nos grandiosos horizontes do seu império da Moda” (p.88). A seguir, vieram também os franceses com lojas de tecidos, perfumes e de objetos de modas para as mulheres e homens daquele século. Assim, a partir de 1821, a Rua do Ouvidor tornou-se comercial e, principalmente, francesa. As suas vidraças, hoje, vitrines, surgiram como num passe de mágica. O autor assim a traduz nesse período de esplendor, celebridade e encantamento:

Rompera, enfim, a época da real e crescente celebridade da Rua do Ouvidor pela dominação da Moda de Paris, essa rainha despótica que governa e floresce decretando, modificando, reformando e mudando suas leis em cada estação do ano, e sublimando seu governo pelo encanto da novidade pela graça do capricho, pelas surpresas da inconstância, pelo delírio da extravagância, e até pelo absurdo, quando traz para o rígido verão de nosso Brasil as modas do inverno de Paris. (p.95)

Madame Josefine foi a matriarca das modistas francesas, por isso, segundo o memorialista, *a tesoura* seria o elemento simbólico e emblemático para representar a Rua do Ouvidor. Há que se considerar a estratégia de emprego da palavra “tesoura” metaforicamente, pois, nesse mundo da moda, a “fofoca e a maledicência”, além da habilidade nas tarefas de

corte e costura, imperavam, inflamando o brio das mulheres, para consumir mais e mais em face da verdadeira concorrência entre as mais apatacadas.

O narrador ainda acrescenta uma versão bem humorada sobre a retirada dos ingleses do comércio da Rua do Ouvidor em seu período de glória, quando as modistas francesas invadiram a rua, de acordo com síntese apresentada, como elemento facilitador da leitura,

[...] espantaram e fizeram mudar-se da mesma rua os negociantes ingleses; refere-se à tradição (**não bem averiguada**) de Mr. (mister!...) Williams e Mlle Luci. Como, enfim, a rainha - Moda de Paris - entroniza-se na Rua do Ouvidor, que se alinha e resplende e encanta a sociedade fluminense com o prestígio das vidraças, cuja importância se demonstra. A Rua do Ouvidor entra nos grandiosos horizontes do seu império da Moda. (p.88, grifos nossos)

O texto sugere que o memorista está mais comprometido com a manutenção do interesse e assiduidade do leitor, bem aos moldes do folhetim, do que com o trabalho estético, ou, mesmo, com a autenticidade das informações. Prova disso é o último capítulo, inserido depois de proclamado o fim das “memórias”, porque o escritor recebera muitas críticas dos leitores. Estas críticas referem-se à exclusão, por parte do autor, de fatos relacionados ao período histórico em que houve a publicação da narrativa e que deveriam fazer parte da obra.

O narrador informa ter havido uma revolução nos rumos da economia. Segundo ele, a partir de 1822, comparecer a uma festa sem visitar as modistas francesas tornou-se inconcebível. O fascínio da rua e o fetiche do vidro e da vitrine, já registrados anteriormente, corroboram para o fascínio da rua e sua relação com o mundo da sociedade que queria se afirmar como “francesa”, isto é, com costumes europeus, sem o ranço da velha História brasileira

Com o trono da moda firmado na Rua do Ouvidor, os pais e maridos viram as despesas femininas subirem expressivamente. O narrador afirma que, embora a instrução

feminina não fosse prioridade, o gosto pelo estudo da língua francesa, entre as senhoras fluminenses, era visível. E resume: “Quase tudo foi se afrancesando” (p.97).

Há uma alusão também às tentativas armadas e frustradas dos franceses que pretendiam ocupar as terras brasileiras desde o século XVI, para fundar a França Antártica no Rio de Janeiro. Para ele:

A França Antártica é a Rua do Ouvidor desde a Primeiro de Março até a Praça S. Francisco de Paula. Honra e glória, pois às modistas francesas, que na sua hégira de 1821 e 1822 se acolheram àquele oásis, àquela **predestinada Rua do Ouvidor**, da qual fizeram pequena, mas **feiticeira filha de Paris**, e donde, sob o cetro da Moda, puderam, logo em 1822, alçar o grito – **Vive la France!** (p.97, grifos nossos)

Trata-se de evidente ironia para retomar o grito da Independência à sombra dos ideais da Revolução e da ruptura com a metrópole portuguesa. A partir da segunda década do século XIX, em tudo se respirou a cultura, modas e costumes vindos da França. Também a Rua do Ouvidor torna-se um espaço idealizado pela classe dominante, a exemplo do urbanismo de Haussmann, cuja intenção política era o controle da cidade por meio de um embelezamento de fachada.

A Rua do Ouvidor entra numa nova era: a do Reinado da Moda de Paris. Em suas memórias, o narrador apresenta uma série de histórias e tradições sobre “a legítima fidalga”, seus edifícios e casas dignas de distinção como a Confeitaria do *Carceler*, a Casa da América e da China, a Loja de perfumarias do Mr. *Desmarais*, o Hotel Europa, o *Club* dos Radicais, o *Club* da Reforma, o Jornal do Comércio, a Loja do *Saisset*, *Wallerstein* e *Masset*, a Casa do Grão-Turco, a Loja *Notre Dame de Paris*, a Livraria *Laemmert*, *Garnier*, entre outros estabelecimentos de importância naquele contexto.

O narrador faz alusão aos antigos “tigres” que eram vistos na Rua do Ouvidor, à noite, já citados anteriormente.

Há anedotas hilárias, incidentes, em especial, infortúnios que o memorialista registra esquematicamente como: “os infortúnios ridículos de um inglês e de um estudante de medicina” e valem a pena ser lidos na íntegra (p.121-131). Os tigres (pelo medo que impunham) eram barris abertos, contendo despejos das casas, que os negros escravos lançavam ao mar passando pela Rua do Ouvidor. Isso ocorria das vinte às vinte e duas horas, deixando a rua mais cheirosa do Rio de Janeiro tão fétida como as demais. Sobre esse fato, o narrador registra uma ocorrência que explica as traduções mal feitas e os enganos cometidos por historiadores. O caso é que um viajante francês ouvira reclamações sobre os incômodos tigres e, mais tarde, publicou o que segue: ‘Na cidade do Rio de Janeiro, capital do Império do Brasil, feras terríveis vagam, durante a noite, pelas ruas, etc., etc.!!!’ Para arrematar, sintetiza com ironia: “**E é assim que se escreve a História!**” (p.128, grifos nossos).

Encontramos no texto uma nota de censura, do narrador, sobre a influência francesa e maligna do Alcazar e suas cantoras-dançarinas que, com “o teatro de trocadilhos obscenos, dos cancãs e das exhibições de mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atijou a imoralidade”. E, a seguir, arremata: “O Alcazar determinou a decadência da arte dramática, e a depravação do gosto” (p.143). Há certo inconformismo confesso por parte do narrador sobre o fato de os franceses fazerem aqui sua capital, “mas não arredam da França a alma que lembra, o coração que ama e a esperança de futuro no seio da pátria” (p.124).

A seguir, fazendo alusão ao preço alto do luxo e da elegância da cidade do Rio de Janeiro, o narrador afirma ser a adesão à moda uma forma de compensação à educação inferior dispensada à classe feminina, naquele período, como vemos na seguinte passagem:

Minhas belas e Ex.^{as} leitoras, eu devo confessar a mais incontestável verdade: as modas, o luxo, a chamada elegância das senhoras custam muito caro!... mas também juro, e sustento que as senhoras merecem isso e muito mais; têm direito de educação mal dirigida; imposta, porém pela sociedade despótica e opressora do sexo feminino a esses sacrifícios materiais, que são em enfeites, flores e fantásticos artifícios, adornadores fictícios, efêmeros,

pobres compensações da escravidão da mulher em nossa vida, e em nossos costumes sociais. (p.170)

Logo após a citação transcrita acima, o narrador se posiciona criticamente, abordando a evidente falta de leitores em face do número de consumidores de objetos de adorno. Naquele contexto, a mulher elegante da sociedade só saía à rua se estivesse devidamente acompanhada e havia uma convenção implícita sobre os dias e horários em que lhe era permitido sair de casa³⁰. O tempo restante era ocupado com prendas domésticas, tais como bordado, costura e visitas de cortesia, para que a mulher se mantivesse atualizada sobre as últimas ocorrências e intrigas na corte. Nesse sentido a leitura de romances e jornais era também um veículo prestimoso.

Como já ficou registrado, o narrador termina suas memórias e depois lança mão do recurso dos anexos, por ter sido acusado de omitir casos importantes sobre a Rua do Ouvidor. Dessa forma, abre novo espaço para se “harmonizar” com os leitores ressentidos e cita a livraria de *Mongie*, livreiro contemporâneo, Albino Jordão, a loja de cabeleireiro, Cabeça de Ouro, a Loja da madame gorda. Os anexos pouco acrescentam à obra e parecem mais uma estratégia para garantir a adesão e fidelidade do público leitor. A atitude confessa do memorista demonstra a submissão do autor-editor ao mercado, bem como sua adaptação aos paradigmas em voga na Europa.

O narrador apresenta apenas a origem da Rua e seus tempos de glória. A decadência viria com a mesma rapidez, no final do século XIX, quando setores da indústria começam a desenvolver-se no país, em conformidade com as transformações mundiais. A nova ordem concentra-se no capital, na produção em série e no esgotamento do trabalho artesanal, que sinalizam também novas atitudes e padrões de consumo, entretenimento e julgamento.

³⁰ Machado, em *Contos avulsos* (1960, p. 236-7; p. 246-7) e nas crônicas *A Semana* (1960, p. 357, v. 1), faz alusão ao horário adequado para as moças da sociedade freqüentar a Rua do Ouvidor: entre 12h00min e 16h00min.

Embora as estratégias fossem outras, tudo se relaciona à modernidade e ao desejo de dar à cidade uma “cartografia civilizada”.

Macedo, por meio de suas memórias de valor mais documental do que estético, e, a despeito de toda a imprecisão de fatos e afirmações, descreve de forma singular a vida burguesa na cidade do Rio de Janeiro, seus costumes e tradições. Em sua obra, a História se junta à Geografia da Rua do Ouvidor. Tanto recorre à piada, às sátiras políticas e sociais, como aos truques e tolices daquele tempo, para além da História oficial. Nesse sentido, entre outras tantas, temos a hilária história da francesa que seduz um inglês, ilustrando o processo de debandada dos ingleses para abrir espaço para os lojistas e as lojistas franceses.

O escritor produz uma obra de imaginação, apresentando dados históricos e aspectos de verdade atribuídos a pessoas comuns do povo ao lado de autoridades representativas no meio social do Império. O espaço da Rua do Ouvidor é o elemento unificador da narrativa, em um plano autônomo, em relação à fábula, em que se delineiam os costumes da sociedade fluminense no século XIX. As transgressões são construídas a propósito de forma que não é possível afirmar que seja História ou um romance, pois, como dito anteriormente, trata-se de uma obra literária que se encontra na linha de fronteira entre os gêneros, portanto sua classificação continua em aberto.

CAPÍTULO VII

7. JOSÉ DE ALENCAR EM *SENHORA E LUCÍOLA*

As cidades como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra (CALVINO, 2003, p. 46).

José Martiniano de Alencar (1829-1877) foi um dos mais expressivos escritores românticos do Brasil. Reflete sobre a dinâmica política do Império, seus usos, costumes, modas, regras de etiqueta e sobre a vida na Corte. Mostra-se, mais do que Macedo, comprometido com a idealização em geral, por ser escritor romântico, preocupado, também, com a representação do espaço. Na verdade, Alencar adere ao projeto nacionalista do Romantismo, valoriza o que é brasileiro, por isso, idealiza, com força maior, esse mesmo espaço. Macedo, em *Memórias da Rua do Ouvidor*, pretende dar um aspecto de realidade a questões históricas e geográficas representadas na diegese; assim, a idealização aparece com mais sutileza.

Alencar participou da vida política do Império como Ministro da Justiça, posteriormente, caiu em desgraça e teve, em 1869, seu nome vetado pelo Imperador D. Pedro II, a despeito de ter sido o mais votado para a vaga de Senador. Esse fato provoca a ira de Alencar que resolve mostrar, em sua obra, o lado negativo do Imperador e as falhas de sua administração. Sua produção literária é intensa e seus romances são classificados modernamente em: urbanos, históricos regionalistas e indianistas. Além do mais, ele próprio propõe classificação semelhante no Prefácio aos *Sonhos d'Ouro*.

O escritor promove a imagem feminina, a despeito do machismo reinante, contudo, reforça o *status quo* por meio da figura da mulher revestida pelo caldo cultural da tradição, tal como em *Lucíola*, editada pela primeira vez em 1862³¹, e outros romances seus em que a figura a mulher é central, porém sempre frágil e submissa ao poder de mando masculino. Nas *Memórias da Rua do Ouvidor*, primeira edição em forma de romance em 1878, Macedo representa a mulher como ambígua e dissimulada, como no excerto: “A mulher, que tem às vezes artes do diabo, também às vezes admira por travessuras e inspirações de anjo” (1963, p.72). Nesse sentido, a visão de Macedo é muito próxima da visão inscrita na obra de Alencar.

Alencar vincula-se ao Romantismo, enquanto corrente estética que cumpre seu papel, cujo objetivo é o de ficcionalizar o real. Esse movimento sinaliza, em diferentes obras, a fragilidade do ideal romântico, tendo em vista a bandeira da busca de uma identidade nacional e da afirmação da literatura brasileira, porque esta ainda se mostrava dependente dos modelos europeus.

Tanto *Senhora*, editada pela primeira vez em 1875, quanto *Lucíola* são obras que descrevem a vida da sociedade fluminense, no século XIX, e provocam reflexões, em diferentes leitores, a respeito da visão feminina ainda em vias de emancipação.

7.1. Lucíola

O feminino é aquilo que sempre/nunca teve lugar.
(LACAN, 1978)

Lucíola é um romance romântico urbano publicado em 1862 e já aponta para aspectos abordados pelo estilo realista. O amor impossível de Lúcia e Paulo é vivido em seis meses,

³¹ Trabalhamos com a Coleção José de Alencar: Obra Completa, de 1960.

tendo como cenário a cidade do Rio de Janeiro, na época do Imperador D. Pedro II. A Rua do Ouvidor aparece como local de encontros e de compras dos artigos mais requintados da moda parisiense ou londrina.

O romance é narrado em primeira pessoa, cujo narrador-personagem é Paulo da Silva, um rapaz jovem, de 25 anos, pernambucano, que chega à capital federal em busca de um espaço e se apaixona por Lúcia. Paulo relata sua história de amor, em cartas endereçadas à senhora G.M, as quais foram editadas com o título de *Lucíola*.

Em *Lucíola*, o narrador-personagem apresenta uma menina que, para salvar a família das pestes e febres recorrentes no século XIX, prostitui-se e, assim, é alijada do espaço familiar e fraterno e atirada à rua, onde ronda o perigo e a perversão. Lúcia é, na verdade, Maria da Glória, mas, na tentativa de sepultar seu passado, a heroína assume o nome de uma amiga que morrera tragicamente, troca os documentos, assume a nova identidade e afirma: “Morri para o mundo e para minha família. [...] Meus pais choravam sua filha morta, mas não se envergonhavam de sua filha prostituída” (1959, p. 437-438)³². Então, ocupa-se em guardar todo o dinheiro que julgava impuro para sua irmã, Ana, que, depois da morte dos pais, passa a ser mantida por Lúcia, em um colégio interno. Lucíola, fora do espaço privado da casa, é rotulada, no espaço público da rua, como meretriz anônima, sem vínculos. Abandonada à própria sorte, que se constrói pelo cimento do preconceito e da prática naturalizada da exclusão, Lúcia resume sua experiência infeliz:

– É verdade! Foi um ano terrível. Meu pai, minha mãe, meus manos, todos caíram doentes: só havia em pé minha tia e eu. Uma vizinha que viera acudir-nos, adoecera à noite e não amanheceu. Ninguém mais se animou a fazer-nos companhia. Estávamos na penúria; algum dinheiro que nos tinham emprestado mal chegara para a botica. O médico, que nos fazia a esmola de tratar, dera uma queda de cavalo e estava mal. Para cúmulo de desespero, minha tia uma manhã não se pôde erguer da cama; estava também com febre. Fiquei só! Uma menina de 14 anos para tratar de seis doentes graves, e achar recursos onde os não havia. (p.435)

³² As citações referentes à obra, *Lucíola*, nesta parte, serão referenciadas, apenas com o número da página.

O período ao qual Lúcia se refere é o ano de 1850, em que o país, principalmente nas regiões portuárias, como o Rio de Janeiro, foi atingido pela avassaladora febre amarela. A doença atingia a camada mais pobre da população, sem condições de arcar com o tratamento. Some-se a isso a falta de interesse do governo em providenciar recursos e tratamento para essa população, marcada pelo desprezo que a elite econômica e política lhe infligia. Sem condições para adquirir a medicação necessária e, menos ainda, manter uma alimentação que pudesse fortalecer a luta contra a doença, a única perspectiva era a morte.

A prostituição foi a saída trágica que o mundo lhe reservou, pois, mesmo abandonando essa forma de viver, anos depois, a sociedade moralista não a perdoou e Lúcia paga pelo seu “erro” com a morte. Para uma prostituta, as fronteiras entre o público e o privado são determinadas socialmente. Até mesmo na festa religiosa da Glória, na qual, supostamente, todos são iguais, o fato de estar desacompanhada é referenciado como marca de exclusão social e de preconceitos expressos pela opinião pública. Essa postura de culpa e de autocrítica é expressa por Alencar, por meio de sua personagem Paulo: “Não conheço mais estúpido animal do que seja o bípede implume e social que chamam **homem civilizado**” (p. 392; grifos nossos).

E assim a vida de Lúcia toma o rumo que a sociedade dita: restam-lhe somente o isolamento e uma morte purificadora, pois o destino é implacável e “naturalizado”, de acordo com o olhar do narrador. A irreversibilidade de seu lugar social se materializa pelo fim melancólico e pela atuação patética de Paulo, que apresenta uma visão também preconceituosa da sociedade, na qual, ninguém, a rigor, poderia modificar o seu lugar.

A personagem Lucíola, como objeto, só se deixa possuir de modo parcial e provisório, nunca total e definitivamente. Foge, assim, do demoníaco; sua entrega é exterior e fugidia, mesmo estando frágil e aniquilada sua condição humana. Diante da iminência da morte-refúgio, tal como convém ao romance clássico, em que o “herói problemático” se entrega à

inutilidade de qualquer esforço para alterar seu fim, a pobre Lucíola se entrega à morte sem maior resistência. No desenlace, qualquer ação se torna incompatível com a morte sublimadora e inevitável. Tanto o amor como a morte são constitutivos da existência das personagens. Em *Lucíola*, a morte não representa uma ruptura com os laços entre os dois entes queridos e sim, uma passagem purificadora de um mundo para outro.

Como já observado, o narrador assume uma atitude narrativa em primeira pessoa, caracterizando-se como autodiegético, pois faz parte da história, não é apenas uma personagem observadora. Ele e Lúcia são os protagonistas da narrativa.

A PRIMEIRA VEZ que vim ao Rio de Janeiro foi em 1855. (p. 312)
Quando apaguei a minha vela ao deitar-me, na dúbia visão que oscila entre o sono e a vigília, foi que desenhou-se no meu espírito em viva cor a reminiscência que despertara em mim o encontro de Lúcia. Lembrei-me então perfeitamente quando e como a vira a primeira vez. (p. 316)

Apesar de narrar em primeira pessoa, há uma diferença fundamental entre o Paulo protagonista e o narrador que conta a história depois de acontecida. Isso fica evidente em vários momentos no discurso narrativo:

Mas a senhora lê, e eu vivia; no livro da vida não se volta, quando se quer, a página já lida, para melhor entendê-la; nem pode-se fazer a pausa necessária à reflexão. Os acontecimentos nos tomam e nos arrebatam às vezes tão rapidamente que nem deixam volver um olhar ao caminho percorrido. (p. 329)

[...] Mais linda que todas, uma mulher me esperava, que em troca da pureza que não tinha, me guardava seus imensos tesouros de voluptuosidade: ela me esperava cheia de mim; e para não deixar-me um instante, me acompanhara de longe com os olhos através do mundo que fechara-lhe as suas portas. (p. 392-393)

Ela fitou-me com um olhar ingênuo. Hoje que me lembro da expressão desse olhar leio nele perfeitamente: “Vive no mundo alguém mais?” Era a frase muda de seus olhos. (p. 407)

Não compreendia esse fenômeno; ainda hoje não o posso explicar senão por alguma das misteriosas afinidades do corpo com o espírito que o habita. (p. 426)

A personagem que reconhece sentimentos antes não percebidos, atitudes antes desconhecidas é o narrador e não o Paulo que viveu esses acontecimentos. O tempo passou, ele viveu outros momentos que esclareceram os anteriores, que lançaram novas luzes sobre atitudes antes não compreendidas. Ao narrar os acontecimentos ao narratário, ele pode refletir sobre eles de um aqui e agora que não é mais aquele, o dos acontecimentos da diegese.

Em alguns momentos, esse narrador parece conhecer os pensamentos e sentimentos de outras personagens, assumindo uma atitude de onisciência, isto é, de um narrador que conhece tudo e a todos. Observemos as passagens:

Com trinta anos de idade, um caráter fleumático e uma imaginação ardente, o meu amigo tinha errado a sua vocação; a natureza o destinara para milionário, tal era o seu desprezo pelo dinheiro quando se tratava de realizar um de seus mil sonhos dourados. Gozando do conforto e mesmo da elegância que lhe permitia uma folgada abastança, as flores que ia colhendo pelo caminho estavam longe de satisfazer-lhe as fantasias orientais; por isso impunha a si mesmo o sacrifício de acumular algumas pequenas reservas, fruto das economias de muitos dias, para consumi-las em poucas horas, com um desapego selvagem. (p. 337)

Sá tinha jeito para escolher seus convidados. O contraste do vício que apresentavam aqueles dous indivíduos: o velho galanteador, fazendo-se criança com receio de que o supusessem caduco; e o moço devasso, esforçando-se por parecer decrépito, para que não o tratassem de menino; [...]. (p. 338)

Quando acordou, Lúcia percorreu algum tempo com os olhos o aposento, como se coligisse os vestígios esparsos de recordações esvanecidas pelo sono, até que a idéia do que se havia passado desenhou-se lúcida no seu espírito. [...]. (p. 424)

Desprezo pelo dinheiro, sonhos dourados, fantasias orientais parecem ser elementos que só um narrador onisciente saberia, e também o medo sentido pelo velho de que o pensassem caduco, ou do moço, de que o encarassem como menino. Da mesma forma, apenas um narrador onisciente saberia o que se passava no espírito de Lúcia. Variações possíveis em uma narrativa.

Lucíola apresenta um narratário explícito, alguém a quem o narrador endereçava cartas, contando sobre os acontecimentos, desenhando um perfil de mulher, o perfil de Lúcia. Antes do primeiro capítulo, há uma nota ao autor explicando que o narratário, que assina como G. M., reuniu as suas cartas em um livro. No decorrer do discurso narrativo, é possível perceber que esse narratário é uma senhora:

Entretanto, se a senhora não conhece as *Odes* de Horácio e os *Amores* de Ovídio [...]. (p. 339)

Fui à partida, que esteve brilhante. Lá encontrei, a senhora, e a sua filha, [...]. (p. 375).

Não sei se a senhora achará prazer na leitura destas cenas sem colorido, [...]. (p. 405)

Talvez a senhora julgue isso impossível; [...]. (p. 444)

Em toda a narrativa, o narratário é citado pelo narrador, para explicar algum acontecimento ou para adiantar que o que vai narrar pode chocá-la:

A minha história é imoral; portanto não admite reticências; [...].
Entretanto, se este manuscrito tivesse de sair à luz pública algum dia, e um editor escrupuloso quisesse dar ao pequeno livro passaporte para viajar das estantes empoeiradas aos toucadores perfumados e às elegantes banquinhas de costura, bastaria substituir certos trechos mais ousados por duas ordens de pontinhos. (p. 346)

O narratário faz parte do discurso narrativo. Quando se conta alguma coisa, é sempre para um alguém, um destinatário. Isso denota a necessidade de verossimilhança assumida na narrativa. Assim como alguns elementos levantados aqui e ali, como a indicação de que a história é real, partiu de cartas endereçadas à G.M. Trata-se de um manuscrito, como aparece na citação acima, ou mais uma estratégia, a fim de se convencer o leitor de que o narrador, de fato, não “inventa” mentiras.

Já tenho tido vezes de arrependimento depois que comecei estas páginas, que eu podia tornar mais interessantes, se as quisesse dramatizar com sacrifício da verdade; porém mentiria às minhas recordações e à promessa que lhe fiz de exumar do meu coração a imagem de uma mulher. (p. 406)

O narrador pretende convencer o seu leitor de que conta apenas a verdade, não cria nada de sua imaginação, não mente, apenas descreve a história de Paulo e Lúcia.

Na obra, o narrador sintetiza a questão da prostituição da mulher em uma sociedade que transforma sentimentos e relações humanas em mercadoria, pondo em evidência o processo de destruição a que o homem, tanto naquele momento como hoje, se submete em função da ordem econômica capitalista. Trata-se de uma obra cuja temática mantém, como traço comum, o drama amoroso de figuras femininas, narrado a partir do olhar masculino e da moral própria aos homens da sociedade naquele período (ou será em qualquer período?).

No segundo encontro de Paulo com Lúcia, o narrador personagem pergunta:

_ Quem é esta senhora? perguntei a Sá.

A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais.

_ Não é uma senhora, Paulo. É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?... (p. 314)

Uma prostituta não poderia ser uma “senhora”, nem poderia ser tratada como tal:

_ Por que lhe falaste nesse tom? Naturalmente a trataste por senhora como da primeira vez; e lhe fizeste duas ou três barretadas. Essas borboletas são como as outras, Paulo; quando lhes dão asas, voam, e é bem difícil então apanhá-las. O verdadeiro, acredita-me, é deixá-las arrastarem-se pelo chão no estado de larvas. A Lúcia é a mais alegre companheira que pode haver para uma noite, ou mesmo alguns dias de extravagância. (p. 323)

A personagem Sá revela uma imagem ainda mais forte da cortesã, e da própria Lúcia:

[...] É uma mulher que só pode ser apreciada de copo na mão e charuto na boca, depois de ter no estômago dois litros de champanha pelo menos. Nessas ocasiões torna-se sublime! Fora disso é excêntrica, estonteada e insuportável. Ninguém a compreende. (p. 364-365)

A própria Lúcia, não podemos esquecer que em um discurso construído pelo narrador, apresenta uma imagem da prostituta e como a sociedade a vê:

_ Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. [...], enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me!. (p. 383)

Para a sociedade, Lúcia, a prostituta, é vista como uma doença que mata, como uma pessoa que não pode ter ou receber afeto, como alguém que não tem controle da própria vida. Enfim, Lúcia é vista e sente como uma coisa pública, que é de todos.

O narrador apresenta, também, uma visão sobre a mulher na voz de Cunha, referindo-se a Lúcia:

[...]. Nunca a vi bordar em malhas transparentes um desses desejos disfarçados com que as mulheres iscam à generosidade de seus apaixonados. (p.333)

[...]. uma mulher que pede, marca o preço de sua gratidão ou do seu amor; a mulher que não pede é um abismo que nunca se enche! (p. 334)

Para ele, as mulheres atraem os homens para, depois de atraídos, conseguirem pequenos mimos, desejos disfarçados, que os apaixonados não sabem e não têm como recusar.

Expõe, também, uma visão da sociedade:

Entretanto, se este manuscrito tivesse de sair à luz pública algum dia, e um editor escrupuloso quisesse dar ao pequeno livro passaporte para viajar das estantes empoeiradas aos toucadores femininos e às elegantes banquinhas de costura, bastaria substituir certos trechos mais ousados por duas ordens de pontinhos.

A que se reduz por fim de contas a moral literária! Ao mesmo que a decência pública: a alguns *pontos* de mais ou de menos. (p. 346)

.....
 [...] Há aqui no Rio de Janeiro certa classe de gente que se ocupa mais com a vida dos outros, do que com a sua própria; e em parte dou-lhes razão; de que viveriam eles sem isso, quando têm a alma ôca e vazia?. (p. 377)

A sociedade, naquele momento (ou em todo o momento?), vivia uma contradição: negava a prostituição, mas reduzia a decência pública a alguns segredos guardados eventualmente, como “pontos de mais ou de menos”. Parece que, com pouca criatividade e ocupação, as pessoas, de modo geral, tinham prazer em se ocupar da vida alheia. Mais do que uma posição política, o trecho parece indicar que falta de prática de leitura e o desprestígio em relação à literatura incomodava o escritor, posto que prejudicasse as suas finanças.

Nesse sentido, *Lucíola* é uma obra emblemática. Revela o envolvimento amoroso sublimado por uma mulher presa ao mundo que não a reconhece como ser autônomo e, portanto, também não se dá o direito de ser num mundo de aparências e hipocrisia. Assim, Alencar sintetiza o processo de reificação do ser humano e suas relações sob a égide do capital, para um público-alvo de formação burguesa. Diferente de Aurélia, heroína caprichosa, vaidosa e soberba, e de Diva, recatada e delicada, Lúcia é a ambigüidade em pessoa: ora ela mesma se apresenta como cortesã, devassa, sensual, elegante, ora o narrador a mostra como uma menina meiga, ingênua e submissa:

No momento em que uma palavra me chamava ao meu papel, insensivelmente, pela força do hábito, eu me esquivava, separava-me de mim mesma, e fugia deixando no meu lugar outra mulher, a cortesã sem

pudor e sem consciência, que eu desprezava, como uma cousa sórdida e abjeta. (p. 438)

[...] era o casto e ingênuo perfume que respirava de toda a sua pessoa. (p. 319)

[...] mas se me voltava para aquela fisionomia doce e calma, perfumada com uns longes de melancolia; se encontrava seu sorriso límpido e sereno; se via o gesto quase infantil, o sorriso meigo e a atitude singela e modesta [...]. (p. 320)

A contradição da personagem Lúcia pode ser comparada à contradição da sociedade, já observada acima, que dita regras de costumes e valores, mas, quando se trata da individualidade, cada um segue aquilo que melhor lhe convém: lucro, ambição, status, poder, prazer, não medindo esforços para alcançar seus objetivos, seja a cortesã, seja o homem que a procura, seja a mulher que busca manter a imagem casta, digna, propugnada naquele momento.

Candido (2000) destaca a importância dada por Balzac à moda feminina para a constituição do perfil feminino francês. Alencar associa, em *Lucíola*, esse elemento formador da personagem Lúcia, que, no aconchego de sua casa veste-se com recato, deixando entrever sua identidade e singularidade brasileiras. Porém, quando se exhibe ao público, e, na Rua do Ouvidor, em especial, obedece às convenções da moda francesa: com sensualidade e extravagância, usa e abusa de cores, decotes e figurinos arrojados. Esta associação flagra a divisão das duas identidades: da prostituta francesa e da brasileira casta, cada qual com seu estilo, limites e domínios sociais e espacialmente impostos.

O espaço, em *Lucíola*, apresenta-se em um movimento entre o aberto – público, a rua, por exemplo, e o fechado – a casa de Lúcia, por exemplo. O narrador constrói a ambientação segundo sua percepção, de forma reflexa, quando descreve, por exemplo, a festa da Glória:

[...] Conforme o costume, a grande romaria desfilando pela Rua da Lapa e ao longo do cais, serpejava nas faldas do outeiro, e apinhava-se em torno da poética ermida, cujo âmbito regurgitava com a multidão do povo.

[...]

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático da havana às acres baforadas dos cigarros de palha.

É uma festa filosófica essa festa da Glória! [...]. (p. 313)

Essa descrição do espaço/ambiente caracteriza a diferença de classes na sociedade, naquele momento, naquele local. Seda, algodão, proletários, afortunados, definidos de forma grotesca, serpenteavam pela rua, unidos, talvez, apenas fisicamente, pelo espaço, em torno da religião que, parece atenuar as diferenças.

O espaço/ambiente da ceia, festa ou bacanal, na casa de Sá, também é apresentado sob a perspectiva do narrador:

[...]. A sala não é grande, mas espaçosa; cobre as paredes um papel aveludado de sombrio escarlate, sobre o qual destacam entre espelhos duas ordens de quadros representando os mistérios de Lesbos. Deve fazer idéia da energia e aparente vitalidade com que as linhas e colorido dos contornos se debuxavam no fundo rubro, ao trêmulo da claridade deslumbrante do gás. (p. 340)

Invocando o narratário, o narrador apresenta sua visão do ambiente. Assim como ocorre com a casa de Lúcia:

[...] uma bela sala decorada e mobiliada com mais elegância do que riqueza. (p. 319)

[...] e fazendo correr com um movimento brusco a cortina de seda, desvendou de relance uma alcova elegante e primorosamente ornada [...] A luz, que golfava em cascatas pelas janelas abertas sobre um terraço cercado de altos muros, enchia o aposento, dourando o lustro dos móveis de pau-cetim, ou realçando a alvura deslumbrante das cortinas e roupagens de um leito gracioso. Não se respiravam nessas aras sagradas à volúpia, outros perfumes senão o aroma que exalavam as flores naturais dos vasos de porcelana colocados sobre o mármore dos consolos, e as ondas de suave fragrância que deixava na sua passagem a deusa do templo. (p. 327)

Elegância e graça são características atribuídas pelo narrador ao ambiente, a partir de seu ponto de vista, inflamado pela emoção, pelos sentimentos. Assim, a ambientação concorre

para a leitura da personagem e da forma de perceber de um homem, talvez, ingênuo, que não vê, naquele local, indícios do ofício da cortesã.

Os espaços públicos mencionados são o Teatro Lírico, a rua, entre elas, a Rua do Ouvidor, onde as damas acompanhadas passeavam à tarde, o Passeio Público, onde à noite caminhavam, e os bairros onde residiam, em geral, Copacabana, o Flamengo ou o Bairro da Glória, como já citado em outras passagens.

A casa e a rua, esferas da ação social, são duas categorias sociológicas fundamentais para se analisar a sociedade com seu código de valores e de idéias enquanto sistema classificatório. A casa de Lúcia e a Rua do Ouvidor, em especial, são espaços privilegiados no romance. No espaço social da residência, os cômodos privados dão lugar à expressão da identidade, mas, na rua, o espaço representa os ideais de consumo, beleza e frivolidade que as relações comerciais impõem.

Ainda que publicada em 1862, a obra refere-se ao ano de 1855, quando a Rua do Ouvidor vivia seus momentos de glória, referenciada em diferentes oportunidades, como local de comércio refinado, ponto de encontro e entretenimento.

Espaciei o corpo pela Rua do Ouvidor;. [...]

Queria fazer horas para ir ver Lúcia. [...] Para ocupar-me dela, entrei em casa do Valais, o joalheiro do bom-tom.

Comprei, não o que desejava, mas o que permitiam as minhas finanças. (p. 358)

[...] Entretanto, como Lúcia não aparece mais no teatro, não roda no carro o mais rico, e já não esmaga as outras com o seu luxo; como a Rua do Ouvidor não lhe envia diariamente o vestido de melhor gosto, a jóia mais custosa, e as últimas novidades da moda; sabes o que se pensa e o que se diz? [...]. (p. 377)

[...] Uma vez me disseram que Lúcia saía freqüentemente, e passava todos os dias pela Rua do Ouvidor: a idéia que ela o fazia para ter ocasiões de me ver consolou-me. (p. 415)

As lojas visitadas na Rua do Ouvidor deveriam ser de conhecimento do público leitor. A narrativa sugere certa identidade entre os anseios de consumo das personagens e o das possíveis leitoras. Aqui se observa a fusão do horizonte de expectativas dos leitores com aspectos apresentados na obra. De acordo com Jauss (1994), sempre deve haver algo em comum entre o horizonte de expectativas do leitor e o que é representado na obra, o hábito de visitar a Rua do Ouvidor para fazer compras e mostrar-se parece ser também costume da sociedade carioca naquele período.

Lúcia submete-se às normas sociais e vai passear na Rua do Ouvidor, na casa do *Desmarais*, e em tantas outras, onde os homens a cercam com volúpia e desejo de posse. O espaço de sua casa também se abre para a rua e se torna algo público, ou seja, lugar que as pessoas estranhas passam a “visitar” livremente.

Quando Lúcia resolve se distanciar do mundo e da prostituição, Paulo impõe que ela volte a desfilar na Rua do Ouvidor, aparentemente, para que a sociedade não descubra que ele se tornou seu amante fixo, ou seja, para que a aparência prevaleça: ela continua a ser prostituta e ele, um bom moço. Podemos observar, ainda, a submissão e o devotamento de Lúcia, atitudes desejadas e esperadas pelos homens com relação às mulheres. Mas a prostituta parece fazer isso na tentativa de manter a relação com Paulo e de se autopunir, como uma catarse, ou um final purificador. Assim, como afirma DaMatta: “lá (na rua) cada um está por si”, tal como havia feito seu pai, jogando-a para a prostituição. A rua torna-se sua ‘casa’ ou seu ‘ponto’ ou, ainda, seu lugar social. (1985, p 47).

Para a personagem-prostituta, apresenta-se, de acordo com DaMatta, “o ‘outro mundo’ que simplesmente abre as portas para a renúncia ritualizada deste mundo com seus sofrimentos e suas contradições, lutas, falsidade e injustiças”, ou, em outras palavras, esse é o mundo definido como local em que é possível se fazer a síntese com os outros espaços de significação complementares que se configuram como o real: a casa e a rua, enquanto

instâncias que marcam as fronteiras entre as ações, os gestos, e, por fim, os papéis sociais (1985, p.55).

Assim, com a morte, esperada e doce, cumpre-se o destino da protagonista que, conforme os rigores da sociedade e o projeto da escola romântica, naquele momento, só poderia ter esse final. A própria Lúcia sabia disso, ela demonstra conhecimento sobre a moral da sociedade marcada pelo preconceito, como já observado antes. O público leitor tinha um horizonte de expectativas de acordo com os valores propugnados na época, uma prostituta, na verdade, não poderia ser a protagonista de um romance; por isso, Paulo também aparece como protagonista, para abrandar o impacto da narrativa sobre a sociedade que consumia literatura.

Para dar sustentação ao projeto romântico, Lúcia renuncia à vida e encontra, no outro mundo, o seu lugar, que é o difuso, ou o limbo, como nos faz pensar o texto de Lacan, em epígrafe. Finalmente, pelo viés do espaço ficcionalizado, é possível lançar um pouco de luz sobre o real, problematizar a História em busca de uma identidade nacional e o traçado da identidade feminina, que se produz pela imagem da protagonista frágil, em decorrência de doença física ou mental, dependente e submissa, tal como, *Iracema*, *Inocência*, *Helena* e tantas outras, para as quais a morte é, ao mesmo tempo, e, paradoxalmente, refúgio e local de distinção.

7.2. Senhora

Senhora, como aponta a fortuna crítica em geral, é um dos livros mais complexos e bem desenvolvidos de José de Alencar e foi publicado em 1875. Trata-se de um romance cuja estrutura se apresenta em quatro partes: O Preço, Quitação, Posse e Resgate.

Aurélia Camargo vive com sua mãe viúva e um irmão na periferia do Rio de Janeiro, fica órfã, sem recursos, e passa a viver com Dona Firmina Mascarenhas, uma parenta viúva. Ao completar 18 anos, a moça torna-se rica, graças a uma herança recebida do avô.

Sua beleza encanta a todos e desperta o interesse e a cobiça de muitos rapazes da sociedade fluminense. Aurélia chega a revoltar-se contra sua riqueza, pois percebe o jogo de interesses que movimentava a vida na corte e o quanto passou a valer desde o momento em que fica rica. Até então, ninguém se importava com ela, sua vida anterior, medíocre, nem era notada. Ela toma consciência de sua impotência e fragilidade em um ambiente em que o dinheiro passa a ser a medida de todas as coisas. Assim, torna-se fria e calculista, despreza seus pretendentes e, a cada um, atribui um valor em contos de réis, fato que os rapazes conhecem e aceitam como um capricho de uma moça independente, para além de seu tempo.

Nesse sentido, há momentos em que a protagonista se deixa contaminar pelo poder redutível do dinheiro e da mercadoria. Percebe-se inserida em um meio onde tudo se mede pelo seu valor de uso, como uma mercadoria à disposição do mercado, determinando um claro esvaziamento das relações entre os homens.

Aurélia decide comprar um marido da mesma forma como compra objetos: Fernando Rodrigues de Seixas, rapaz de poucos recursos que conhecera anteriormente e que a havia rejeitado porque a moça era pobre. O negócio é fechado por seu tutor. Para tanto, Aurélia exige que seja desfeito o casamento acertado entre a jovem Adelaide, filha do Sr. Amaral, e Seixas.

Esse homem se deixa corromper por 100 contos de réis e transgride seus valores mais caros, os laços familiares e sentimentos sublimes, como o amor e o respeito pelo próximo. O procedimento destaca justamente o valor do dinheiro e a reificação do homem seduzido pela mercadoria em detrimento dos valores morais e éticos, nitidamente decadentes.

A questão pode ter ido ao encontro do horizonte de expectativas dos leitores naquele momento, ou em qualquer momento da História do homem, pois o dinheiro parece que, realmente, move os comportamentos, seja de quem o tem, seja de quem não o tem e luta por adquiri-lo, como fez Lúcia na ânsia de salvar seus pais e saldar as dívidas.

Fernando Seixas exerce a função de jornalista e vive com a mãe e duas irmãs que o veneram. Órfão aos 18 anos abandonara o terceiro ano do curso de Direito em São Paulo, a despeito de sua condição, apresenta-se nos salões cariocas³³ como moço rico. Submete-se ao “negócio” por necessidade e covardia, mas sente-se ainda mais triste e humilhado, quando descobre que Aurélia sabe da mudança do casamento com Adelaide.

Finalmente, Seixas é apresentado à futura noiva, contudo o tutor Lemos avisa que a moça nada sabia sobre a transação mercantil. O casamento é oficializado e a sociedade fica estarecida, pois, com tantos admiradores ricos, Aurélia Camargo escolhera um marido sem recursos.

A encenação é revelada na noite de núpcias, quando os noivos ficam a sós. Aurélia não poupa o marido, revela o acordo de cem contos de réis e, com rancor, expõe todo seu desgosto em relação ao comportamento leviano do rapaz que, na verdade, ela amava. Seixas afirma não amá-la e, com crueldade, acrescenta que, de fato, só se interessava pelo dote e, como uma mercadoria, se colocava à disposição de Aurélia.

Surpresa e com o orgulho ferido, a moça ordena que ele se retire. Quando estão sós, se martirizam com desafeto, sarcasmo e muito ódio, mas, para a sociedade, representam o papel de casal feliz: uma tortura para ambos. Essa representação só é descrita nos espaços públicos,

³³ Carioca é uma palavra cuja origem é referida pelo narrador das *Memórias da Rua do Ouvidor*: “(Entre parêntesis: carioca quer dizer em língua tupi – *casa do homem*: donde proveio semelhante denominação?... quem era *o homem da casa*? ... pretendiam os selvagens, tamoios, que aquelas águas, como as da fabulosa Cabalina, tinham a virtude de inspirar estro poético: donde provinha essa falsa?... *o homem da casa* teria sido algum pajé poeta, algum tamoio solitário, homem notável pelo talento poético que os índios devido às águas que corriam perto da sua – oca – ?... deixo aos meus ilustrados amigos os Srs. Drs. Brigadeiro Couto de Magalhães e Baptista, os juízes mais competentes que conheço na matéria, o empenho de resolver este problema, e fecho o parêntesis) (Sic., p. 26-7).

ou “arruados”. De acordo com DaMatta, os espaços arruados são partes da residência em que se permite a entrada de estranhos, pois, nos espaços privados, só é permitida a presença dos familiares (1985). Na verdade, a residência constitui um espaço de ressonância da identidade familiar.

A descrição dos aposentos de Seixas, no dia das núpcias, dá lugar a uma surpreendente cena em oposição aos dois mundos qualitativamente diferentes. Assim, as imagens destacam o distanciamento paradoxal entre a vida humilde de solteiro e o luxo da vida de casado da personagem. O contraste entre os móveis e objetos dos aposentos da casa da Rua do hospício, na sua intimidade, é apresentado pelo o narrador, no capítulo V:

Tinha três janelas de peitoril na frente; duas pertenciam à sala de visitas; a outro a um **gabinete contíguo**. O aspecto da casa revelava, bem como seu interior, pobreza de habitação. A mobília da sala consistia em sofá, seis cadeiras e dois consoles de jacarandá, que já não conservavam o menor vestígio de verniz. [...] Outra singularidade apresentava essa parte da habitação: era o frisante contraste que faziam a pobreza carranço dos dois aposentos certos objetos, aí colocados, e de uso do morador. Assim no recôsto de uma das velhas cadeiras de jacarandá via-se neste momento uma casaca preta, que pela fazenda superior, mas sobretudo pelo corte elegante e esmêro do trabalho conhecia-se ter o chique da casa do **Raunier** [...] finíssimo chapéu claque do melhor fabricante **de Paris**; luvas de **Jouvin** côm de palha; e um par de botinas como o **Campos** só fazia para seus fregueses prediletos [...] **charutos de Havana**, de marca mais estimada que então havia no mercado. Eram regalias que como talvez só saboreassem nesse tempo os dez mais puros fumistas do império. [...] assim como as mais finas essências **francesas e inglesas**, que o respectivo rótulo indicava terem saído das casas do **Bernardo e do Louis**. (p.976-7, grifos nossos)

Essa oposição choca e é extremamente didática. A partir da noite de núpcias Seixas começa sua trajetória de tomada de consciência sobre o sentido que sua vida havia tomado e de sua pequenez é resumida pelo próprio narrador como um “disparate: “Se o edifício e os móveis estacionários e de uso particular denotavam escassez de meios, se não extrema pobreza, a roupa e objetos de representação anunciavam um trato de sociedade, como só tinham cavalheiros dos mais ricos e francos da corte” (p. 978)

A surpresa se revela diante do desconhecido e a personagem Seixas, quando se depara com a mais fina tradução do mundo que ele perseguia, olha para seu quarto e ocorre o choque que estimula uma “reação afirmativa”, de acordo com os pensadores frankfurtianos, tais como Benjamin e Adorno. Seixas, em seu quarto de casado, sente-se como um abominável objeto da Rua do Ouvidor. Ele, um “emérito conhecedor da Rua do Ouvidor”³⁴ (p. 1095), a rua das ruas do Rio de Janeiro em seu momento de francesismo, onde tudo faz lembrar a relação mercadológica de compra e venda, a efemeridade da moda, o triunfo da cultura européia no Brasil e, por fim, a banalização do homem, da vida e da arte também como um bem cultural limitado à condição de mercadoria em exposição.

A Rua do Ouvidor está representada em seu quarto e isso o surpreende e se torna fundamental para sua mudança de conduta e aprendizado. Essa situação de estranhamento se aproxima e se reproduz, pois, de acordo com Calvino: “a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos” (2003, p.28).

Inesperadamente, Seixas fica sabendo que tem direito a vinte contos de réis resultantes de um negócio feito quando solteiro. Restitui à esposa os cem contos de réis acrescidos dos juros e conta-lhe sobre as circunstâncias que o levaram a agir daquela forma leviana e interesseira. Aurélia deixa-se vencer pela paixão, esquece as mágoas de sua vida anterior de abandono e sofrimento. Confessa-lhe seu amor e diz que o perdoa, pede que ele a ame e como prova de que não o engana, entrega-lhe seu testamento, no qual Seixas constava como seu único herdeiro. O dinheiro tem um duplo valor: perversão e salvação. Como convém a um romance romântico, o casal se entrega aos verdadeiros sentimentos, sela um novo começo de uma vida de amor e felicidade.

De acordo com Genette (1972), o narrador sempre narra em primeira pessoa, a diferença está na atitude que ele assume para passar as informações. O narrador, em *Senhora*,

³⁴ As citações referentes à obra de José de Alencar: obra completa, edição de 1960, e serão identificadas, neste capítulo, apenas pelo número da página.

quase na totalidade, assume uma atitude narrativa em 3ª pessoa, isto é, como narrador heterodiegético, alguém que está fora da trama. Ele não se insere na narrativa, conhece tudo e a todos, mas seu discurso é construído externamente aos fatos e acontecimentos narrados. Para Aguiar e Silva (2002, p. 697), o narrador “não delega noutra instância enunciativa a produção do discurso narrativo”.

Quase na totalidade porque, em alguns momentos, principalmente, no início da narrativa, o narrador se apresenta em primeira pessoa, ora no singular, ora no plural, ou seja, como homodiegético:

Dizia-se muita coisa que não repetirei agora, pois a seu tempo saberemos a verdade, sem os comentários malévolos de que usam vesti-la os noveleiros. Aurélia era órfã; e tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, D. Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade. (p. 953)

Não acompanharei Aurélia em sua efêmera passagem pelos salões da corte, onde viu, jungido a seu carro de triunfo, tudo que a nossa sociedade tinha de mais elevado e brilhante. (p. 956)

Admitido à colaboração de uma das folhas diárias da corte, em princípio como simples tradutor, depois como noticiário; veio com o tempo a ser um dos escritores mais elegantes do jornalismo fluminense. Não diremos *festejado*, como agora é moda, porque nesta nossa terra os cortejos e aplausos rastejam a mediocridade feliz. (p. 983)

O motivo ostensivo dessa viagem fora uma comissão, creio que de secretário da presidência. Dizia-se, porém, nas rodas políticas que o nosso escritor fôra lançar as bases de uma candidatura próxima. (p. 989)

O nosso escritor ergueu-se de pronto. (p. 990)

A atitude narrativa em primeira pessoa, no romance em questão, caracteriza uma personagem que não participa como herói da narrativa, mas como observador atento. Do capítulo VII em diante, o narrador em primeira pessoa quase desaparece, a narrativa se desenvolve em terceira pessoa, com a onisciência da personagem que narra, que conhece até os pensamentos das outras personagens, principalmente de Aurélia e Seixas. Em poucos momentos se observa a primeira pessoa, agora, mais no plural:

Afastemos indiscretamente uma dobra de reposteiro que recata a câmara nupcial (p. 1025).

Suspeito eu porém que a explicação dessa singularidade já ficou assinalada (p. 1058).

Fato raro. Entre nós há moda para tudo nos salões; [...]. (p. 1154)

Na terceira parte do romance, Capítulo VIII, o narrador faz uma intervenção, tentando mostrar ao narratário que ele conta apenas aquilo que lhe contaram:

SUCEDEM-SE no procedimento de Aurélia atos inexplicáveis e tão contraditórios, que derrotam a perspicácia do mais profundo fisiologista. Convencido de que também o coração tem uma lógica, embora diferente da que rege o espírito, bem desejara o narrador deste episódio perscrutar a razão dos singulares movimentos que se produzem n'alma de Aurélia. Como porém não foi dotado com a lucidez precisa para o estudo dos fenômenos psicológicos, limita-se a referir o que sabe, deixando à sagacidade de cada um atinar com a verdadeira causa de impulsos tão encontrados. (p. 1127)

Fica evidente, no desenrolar da narrativa, que o narrador sabia o que levava Aurélia a agir de forma contraditória. Ele apenas não apresenta essa informação para intrigar seu narratário e fazê-lo participar mais ativamente da construção da narrativa, fazendo inferências, tentando buscar a explicação.

Na Quarta Parte, no Capítulo II, novamente uma intervenção do narrador, fazendo um comentário sobre o escritor do romance: “Mal pensava Aurélia que o autor de *Diva* teria mais tarde a honra de receber indiretamente suas confidências, e escrever também o romance de sua vida, a que ela fazia alusão” (p. 1155).

A necessidade de verossimilhança fica evidente nessa intervenção do narrador. Ele não escreveu a história de Seixas e Aurélia a partir de sua imaginação, ela lhe foi passada por uma pessoa, a quem ele não nomeia como confidente a heroína.

Além de contar a história, o narrador também detém a focalização em praticamente toda a narrativa. É uma focalização zero ou narrativa não-focalizada, segundo Genette (1972).

O narrador conhece tudo sobre os acontecimentos e sobre as personagens, seus pensamentos, sentimentos.

Foi para a menina um suplício cruel essa exposição de sua beleza com a mira do casamento. Venceu a repugnância que lhe inspirava semelhante amostra de balcão, e submeteu-se à humilhação por amor daquela que lhe dera o ser e cujo único pensamento era sua felicidade. (p. 1041)

Em poucos momentos o narrador deixa transparecer, através de sua voz, a focalização de uma ou outra personagem:

Riam-se todos destes ditos de Aurélia, e os lançavam à conta de gracinhas de moça espirituosa; porém a maior parte das senhoras, sobretudo aquelas que tinham filhas moças, não cansavam de criticar desses modos desenvoltos, impróprios de meninas bem educadas. (p. 956)

É o narrador que narra, mas o ponto de vista, a focalização, parece ser das senhoras que tinham suas filhas moças e criticavam o comportamento de Aurélia.

Em alguns momentos, o narrador apresenta os pensamentos de Lemos. Faz isso com o uso de travessão, como se e a personagem estivesse conversando com ela mesma, ou com o uso de aspas:

_ Não se recusam cem contos de réis, pensava ele [Lemos], sem uma razão sólida, uma razão prática. [...]. (p. 995)

“_ Para que diabo quererá este marreco os vinte contos? [...]”. (p. 999)

Nos dois momentos, a focalização parece ser a da personagem, pois quem valoriza tanto o dinheiro e chama Seixas de “marreco” é o Lemos.

Em outros, é a focalização de Seixas que aparece: “Onde pois ia ele buscar o dinheiro que a mãe lhe pedirá para o enxoval; e mais tarde o resto do quinhão de Nicota?” (p. 1003). A

voz é do narrador, mas o ponto de vista é o de Seixas. A insegurança quanto ao futuro de sua família é que o fazia pensar dessa forma.

Em *Senhora* e também em *Lucíola*, o narrador apresenta as cinco funções identificadas por Genette (1972): a *função narrativa*, ele conta a história; a *função de regência*, ele organiza internamente o texto narrativo, estabelece articulações, conexões e inter-relações; a *função de comunicação*, o narrador conta sua história para um narratário virtual, ele não é denominado na narrativa, mas, como já visto, todo discurso tem um destinatário, e a narrativa também; a *função testemunhal ou de atestação*, o narrador tece comentários a respeito de acontecimentos e de sentimentos advindos dos fatos narrados, como visto em algumas citações acima; e, por último, a *função ideológica do narrador*, com menor intensidade, mas manifesta nos comentários do narrador acerca de certos costumes da sociedade, principalmente os relacionados à ganância, à ânsia pelo dinheiro e pelo poder.

É pela voz e pela focalização do narrador que se apresentam visões de mundo sobre Aurélia, e as mulheres em geral:

[...] Há mulheres assim, a quem um perfume de tristeza idealiza. [...]. (p. 957)

Não havia porém em Aurélia nem sombra do ridículo pedantismo de certas moças que, tendo colhido em leituras superficiais algumas noções vagas, se metem a tagarelar de tudo. (p. 968)

No altivo realce da cabeça e no enlevo das feições cuja formosura se toucava de lumes esplêndidos, estava-se debuxando a soberba expressão do triunfo, que exaltava a mulher quando consegue a realidade de um desejo férvido e longamente ansiado. (p. 1021)

Emília muito sofreu com essa ausência; não tanto pela posição em que ficara, mas sobretudo pelo amor que tinha ao marido. Era porém feita para as abnegações; [...]

Emília se resignou à sorte que lhe reservara a Providência; [...]. (p. 1033-1034)

Pensava ela [Aurélia] que não tinha nenhum direito a ser amada por Seixas; e pois toda a afeição que lhe tivesse, muita ou pouca, era graça que dele recebia. [...], tinha impulsos de adorar a Seixas, como seu Deus e redentor. [...]

Esse fenômeno devia ter uma razão psicológica, de cuja investigação nos abstermos; porque o coração, e ainda mais o da mulher que é toda ela, representa o caos do mundo moral. Ninguém sabe que maravilhas ou que monstros vão surgir desses limbos. (p. 1058)

Para o narrador, a mulher apresenta um comportamento contraditório, ao mesmo tempo, deixa-se levar pela abnegação dos sentimentos e pelo pedantismo, ao mesmo tempo, aceita sua situação e luta para mudá-la com poder de leoa, mas representa, sempre, “o caos do mundo moral”.

A representação da figura feminina, nesta obra, parece estar à frente da época de sua publicação. Sabemos que a mulher era tida como um ser frágil e dependente, que obedecia ao pai, ao marido, ou seja, às figuras masculinas que pela vida dela passavam, corroborando um certo “machismo”. Entretanto Aurélia se mostra diferente, depois de se tornar endinheirada, não obedecia a ninguém, apenas ao próprio sentimento, buscava agradar apenas a si própria, marcando um comportamento que viria a ser o geral bem depois do final do século XIX. Nesse sentido, o horizonte de expectativas do público leitor não se funde com aspectos representados na obra, entretanto, essa distância entre os horizontes é superada por outros aspectos, como o casamento dela com Seixas, entre outras questões aceitas pelo público leitor. Conforme Jauss (1994), essa distância colabora para a qualidade estética da narrativa: o público se vê nela, mas com diferenças e particularidades que inquietam e levam à reflexão.

O narrador também apresenta sua visão sobre a sociedade naquele período:

Cedeu pois à instância dos amigos de seu pai **que obtiveram encartá-lo** em uma secretaria como praticante. Assim começou ele essa vegetação social, em que tantos homens de talento consomem o melhor da existência numa tarefa inglória, ralados por contínuas decepções (p. 983).

Era [Seixas] incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança; mas professava a moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade. (p. 1002)

Seixas pertencia a essa classe de homens, criados pela sociedade moderna, e para as quais o amor deixou de ser um sentimento e tornou-se uma fineza obrigada entre os cavalheiros e as damas de bom tom. (p. 1053)

Sobre a ganância pelo poder financeiro e/ou por uma posição na sociedade:

Firmou-se pois Seixas nesta convicção que o luxo era não somente a porfia infalível de uma ambição nobre, como o penhor único da felicidade de sua família. Assim dissiparam-se os escrúpulos. (p. 989)

Mas essa coragem é que não tinha Seixas. Deixar de freqüentar a sociedade; não fazer figura entre a gente do tom; não ter mais por alfaiate o Raunier, por sapateiro o Campas, por camiseira a Cretten, por perfumista o Bernardo? Não ser de todos os divertimentos? Não andar no rigor da moda? Eis o que ele não concebia. [...]

Este pânico da pobreza apoderou-se de Seixas,[...]. (p. 1006)

Havia nessa contradição da consciência de Seixas com a sua vontade uma anomalia psicológica, da qual não são raros os exemplos na sociedade atual. O falseamento de certos princípios da moral, dissimulado pela educação e conveniências sociais, vai criando esses aleijões de homens de bem. (p. 1055)

O narrador parece mostrar uma sociedade degradada pelos costumes, alheia à moral, que buscava, quando muito, a satisfação de seus próprios desejos ou de entes queridos, não importando que, para isso, descesse os degraus da moralidade e do respeito ao outro.

A caracterização da personagem Lemos, pelo narrador, parece coroar esse lado da sociedade naquele momento: “Soltando a sua implicante risadinha, Lemos fez duas piruetas, deu três saltinhos, beliscou a coxa de seu interlocutor e desceu a escada como uma bola de borracha aos rícochetes” (p. 1002). De “estilo pintalegrete”, com “risadinha de falsete” e “petulante agilidade”, o “árdego e sagaz velhinho” tinha “a grande ciência da vida [...]: espiar a ocasião e aproveitá-la” (p. 1045), lógica que poderia resumir o comportamento de todas as personagens, inclusive, de Seixas e Aurélia, que se redimem, mas se mostram contraditórios quanto ao poder do dinheiro.

Também em *Senhora*, A Rua do Ouvidor é referenciada, pelo narrador, como espaço simbólico e idealizado. Nela, tudo se organiza para os prazeres impostos pela modernidade: sedução e consumo. Nela ficava o Hotel Europa, local onde Seixas “ia almoçar à fidalguia, pela volta do meio-dia” (p. 993). Isto é, local que a nobreza freqüentava para ver e ser vista. Foi na Rua do Ouvidor “a primeira vez que [Lemos] encontrou ao Amaral” (p.1053), pai de

Adelaide, e deu início ao seu plano de casar Seixas com a moça. Como era o lugar onde se buscava o luxo e a vaidade, encontros entre as personagens conotam a necessidade de lá aparecer, de lá se deixar ver, corroborando para a fusão do horizonte de expectativas dos leitores com aspectos da narrativa, como já observado em *Lucíola*.

A Rua do Ouvidor não era apenas lugar de brilho e glória, mas de decadência do caráter humano. As lojas da Rua do Ouvidor representavam o desejo de similitude com a cidade de Paris, por isso a fidalguia lá comprava, mesmo quando as posses não o permitiam, mostrando o lado cruel da ostentação. Lá, o Senhor Abreu adquiriu dívidas que foram pagas pela moça Aurélia. A personagem era apaixonada pela heroína e para esquecer a paixão não correspondida deixa-se dominar pelo desejo de ter e consumir de forma desenfreada como convenção imposta aos afortunados. Deixar de lá estar e consumir poderia ser encarado como decadência e falta de prestígio. Na obra, Aurélia, proclamada a rainha dos salões fluminenses, utiliza a Rua do Ouvidor como espaço eleito para gastar o tempo e refúgio para suas angústias e desejos:

[...] para disfarçar a impaciência, logo depois do almoço meteu-se no carro com D. Firmina e foi gastar o tempo na Rua do Ouvidor, por casa das modistas e das amigas. Procurava nas novidades parisienses, nas tentações do luxo, um atrativo que lhe cativasse o pensamento e o arrancasse as suas inquietações. Conseguiu atordoar-se até às quatro horas em que chegou a casa. (p.1199)

Para além da evidente aceitação dos valores que a vida de mulher rica impõe, Aurélia se submete aos rigores e aos horários, pois, nesse contexto, era de bom tom às classes médias e altas da sociedade fluminense frequentar a Rua do Ouvidor, mas até às 16 horas. A partir desse horário, por convenção, as *cocottes*³⁵ se “apoderavam” do espaço que, como se vê não

³⁵ Mulher de caráter frívolo, leviana. Companhia pouco recomendável para os padrões sociais de comportamento em vigor, ou ainda como define, didaticamente, Meyer: “‘prostituta de luxo’ que ocupa o topo de uma hierarquia em cujo patamar baixo está a prostituta pobre, operária, a modista, seduzidos e abandonados que não conseguiram sair da miséria” (1996, p.253).

parece tão público como deveria. Essa referência aos horários também é citada por Borges (2005). Trata-se de uma clara crítica à hipocrisia reinante, pois as “boas senhoras” tinham o tempo e o espaço limitado, enquanto seus esposos se entregavam aos prazeres, junto às *cocotes*, nos mesmos espaços da rua, mas em outros horários.

A europeização também está representada na narrativa:

_ Em todo o caso é mais bem educada do que eu?
 _ Do que você, Aurélia? Há de ser difícil que se encontre em todo o Rio de Janeiro outra moça que tenha sua educação. Lá mesmo, por Paris, de que tanto se fala, duvido que haja. (p. 959)

A tábua da cômoda era um verdadeiro balcão de perfumista. Aí achavam-se arranjados toda a casta de pentes e escovas, e outros utensílios no toucador de um rapaz à moda, assim como as mais finas essências francesas e inglesas, que o respectivo rótulo indicava terem saído das casas do Bernardo e do Louis. (p. 977)

“Para que diabo quererá este marreco os vinte contos? Aposto que anda aqui volta do Alcázar. O rapaz está caído por alguma das tais francesinhas; [...]. (p. 999)

Três dias depois partia um vapor para a Europa. Abreu tomou passagem, e foi aturdir-se em Paris, [...]. (p. 1062)

A Europa, principalmente a França, era o ideal da sociedade. Objetos de uso pessoal, de decoração, móveis e costumes eram trazidos de lá. Para lá se ia passear, esquecer os problemas. De lá vinha a moda, as grandes lojas, do Bernardo, do Louis, e o Alcázar, casa das francesinhas que satisfaziam os desejos carnis dos mancebos.

O espaço, em *Senhora*, caracteriza-se por ser mais fechado, reduzido ao mundo de Seixas e Aurélia, indo do público ao privado e, essencialmente, urbano. A história se passa no Rio de Janeiro, mas a maior parte dos acontecimentos ocorre em espaços privados, a casa de Aurélia, de Seixas, e alguns poucos em espaços públicos, a rua, o teatro e alguns outros locais. A ambientação é franca, é o próprio narrador heterodiegético quem descreve os espaços e essa descrição é, quase sempre, conotada:

A solitária e plácida rua animou-se com um trânsito desusado de tálburis e passeadores à pé, atraídos pela graça da flor modesta e rasteira, [...]. (p. 1042)

Correu pela casa um olhar ansiado, buscando algum objeto a que seu espírito se agarrasse, como o náufrago que trava do menor fragmento no meio das ondas em que se debate. O rico toucador, esclarecido por duas arandelas de cristal com velas cor de rosa, ostentava os primores do luxo. (p. 1079)

Os espaços não são descritos como são, mas como aparecem às personagens, imbuídas de sentimentos do narrador e/ou de outras personagens. A rua é vista como solitária pelo narrador, assim como o luxo no toucador.

Seixas desceu ao jardim, e percorreu os passeios sinuosos do prado artificial coberto de fina grama, e recortado à inglesa. Os tabuleiros de margaridas e boninas, abertas ao primeiro raio de sol, recamavam com suas coroas matizadas a verde alcatifa de relva. Fúccias e begônias lastravam pelas grades das latadas compondo graciosos bambolins com os tirsos de flores caprichosas. (p. 1083)

Poderíamos pensar em uma descrição simplesmente denotada no fragmento acima, mas a diegese leva a relacionar os espaços sinuosos do jardim à vida da personagem.

Espaços públicos ou privados, denotados ou conotados, todos materializando a descrição de uma sociedade marcada pela luta pelo poder, seja ele dado pelo dinheiro, seja pela posição.

Também na obra *A pata da Gazela*, publicada em 1870, há uma referência à Rua do Ouvidor que comprova a afirmação sobre o espaço idealizado e simbólico em Alencar, pois, no momento em que a personagem Horácio, leão da moda carioca, sente-se decepcionado e envergonhado, por supor que os pés de sua pretendente, Amélia, fossem disformes, pergunta-se: _ “Se os rapazes souberem disto, estou desonrado. Como posso eu mais apresentar-me na Rua do Ouvidor quando a coisa divulgar-se?” (1960, p.662).

Há também uma referência sobre uma incidência casual: “O Sales encontrando-o na **Rua do Ouvidor** recusou-lhe o cumprimento” (1960, p.670; grifo nosso). Outra, ainda, por ocasião da primeira vez que Laura vê o “leão” Horácio:

[...] se aproximara um moço elegante não só no traje do melhor gosto, como na graça de sua pessoa: era sem dúvida um dos príncipes da moda, um dos leões da **Rua do Ouvidor**; mas desse podemos assegurar pelo seu parecer distinto, que **não tinha usurpado o título**. (1960, p. 576, grifos nossos)

Assim, o espaço da Rua do Ouvidor apresenta-se, em algumas obras de Alencar, como espaço-palco de evasão das personagens, para representação de uma situação, cujas convenções seguiam a risca. Nele, Aurélia afoga suas mágoas e o desejo amoroso; Lúcia manifesta sua ira e indignação pela covardia de Paulo, mas nenhuma das personagens deixa de “subir ao palco” da Rua do Ouvidor, onde as convenções afrancesadas são rigorosamente obedecidas.

Os dois romances de Alencar também foram publicados, inicialmente, em folhetim, mas, ao contrário de *Memórias da Rua do Ouvidor*, de Macedo, apresentam uma trama romanesca, com uma situação inicial, um conflito, um clímax e o desenlace. Os fatos narrativos envolvem personagens que permanecem durante toda a diegese. O público leitor participa da sua constituição enquanto romance com a sua leitura e com os ditames dos valores a serem representados, os horizontes de expectativa, a moral, o conhecimento sobre a forma de escrever, no caso, o folhetim. Em *Lucíola* e *Senhora*, apesar da inovação, no primeiro, de uma prostituta como protagonista, o público parece não ter muita força contestatória, pois o destino da prostituta, idealizado ou não, com ares de resignação, era o que a sociedade, os leitores esperavam, assim como o desenlace romântico de Aurélia e Seixas que passam a “viver felizes para sempre”, diferente de *Memórias da Rua do Ouvidor*, em que o autor teve de acrescentar um capítulo para satisfazer o público leitor.

O gênero romanesco ganhava publicidade, a princípio, entre o público feminino que lia, especialmente, em francês. A composição das narrativas é muito inquietante e aponta questões para as quais a sociedade ainda se fechava. Nesse sentido, *Ema Bovary* é uma personagem-leitora de romances, cuja trajetória é homóloga à das personagens, não apenas com relação à trama, mas, pelo desenvolvimento do conflito dramático, cujo clímax provoca adesão e sentimentalismo desse público sem representatividade social, já que sua função era, em geral, secundária e mesmo de adorno.

A narrativa romanesca foi bem recebida pelas mulheres do século XIX e passou a ser consumida de forma voraz. O gênero se constituiu em um instrumento de reflexão ou alienação, consumo e, até mesmo, de emancipação feminina. Esse grupo social passa a ter companhia e fazer viagens dantes nunca pensadas. As heroínas são invejadas e até imitadas, tanto nas ações quanto na adesão ao consumo. Nesse sentido o gênero reafirma as posições ideológicas vigentes, mas também provocam reflexão.

CAPÍTULO VIII

8. MACHADO DE ASSIS: *ESAÚ E JACÓ* E *MEMORIAL DE AIRES*

Quanto mais uma obra é de alta qualidade, mais ela permanece, mesmo num contato fugaz com seu sentido, suscetível ainda de ser traduzida (BENJAMIN, 1923, p. 274).

Machado, em suas duas últimas obras, mostra-se um escritor maduro, vai além das tendências românticas de sua produção inicial e põe a ordem e o romance romântico em instabilidade. Na sua pena leve e em seu humor discreto, a Rua do Ouvidor é um espaço que representa a sociedade de seu tempo. O autor conviveu com a sociedade fluminense entre o Império e a República. Sua obra capta marcas do conflito social, no cenário urbano do Rio de Janeiro finissecular, imposto pela evolução técnica da modernidade, face às adversidades de um país provinciano, de raízes coloniais, mas não apresenta denúncias explícitas sobre, por exemplo, as questões políticas e econômicas desse período. Trata-se de um autor que se utiliza de outras estratégias, assentadas no humor e na ironia, que são, inegavelmente, formas produtivas de crítica social e de denúncia que contraria o que afirma Luiz Roncari: “Machado também não conseguiu estabelecer com clareza a relação entre cultura e sociedade” (BOSI, 1982, p. 325a).

Bosi faz uma crítica a Machado e comenta, em sua fase de maturidade: “O Machado que se indignara quando jovem cronista liberal cita a crônica do Diário do Rio de Janeiro, 29/12/1861, em que Machado opõe o país real ao oficial que seria “caricato e burlesco”, ante os males de uma política obsoleta, “foi mudando nos anos de maturidade o sentido do

combate, e acabou abraçando como fado eterno dos seres o convívio entre egoísmos, até assumir ares de sábio estóico na pele do Conselheiro Aires” (BOSI, 1994, p.176). O autor critica a falta de posicionamento frente ao seu tempo, de comprometimento com as causas populares e, finalmente, sua adesão às classes mais abastadas.

De acordo com Goldmann:

[...] a reprodução da realidade social e da consciência coletiva na obra é, em geral, tanto mais freqüente quanto menos força criadora o escritor possui, contentando-se em descrever ou narrar sua experiência pessoal, sem a transpor. (1967, p. 208)

Assim, a capacidade de escrever é ligada à força criadora do autor e não à simples reprodução do ambiente em que se inscreve. É o que parece acontecer com Machado que transpõe a realidade e cria um universo carregado de simbologia, revelador da alma humana e não somente de fatos. Em Machado, a História se revela artisticamente. A genialidade do grande escritor é medida, segundo Goldmann, pela aproximação ou distanciamento da coerência rigorosa da obra de arte, seja ela literária, pictórica, conceitual, musical ou outra qualquer. Essa coerência é o que o crítico denomina “visão do mundo”, enquanto categoria mental que só existe no grupo social (1967, p. 208).

Cotejando as obras e os três autores deste estudo, podemos afirmar que Machado foi mais fiel e atento à humanidade das personagens e dos seus contemporâneos do que à geografia da cidade, embora as personagens idealizadas se inscrevam num ambiente social que vem à tona, o Rio de Janeiro, que lhe é absolutamente familiar, pois, ali, ele nasceu, cresceu e morreu.

O Rio de Janeiro é o cenário para todas as suas personagens. Para Schwarz, tanto o espaço do Rio de Janeiro como as personagens se repetem e se assemelham, tornando sua obra ainda mais sedutora e genial como aduz: “Nos grandes romances, então, as coisas vão ficando muito parecidas... as pessoas e aquele espaçozinho... e aí vem então o adensamento, a

profundidade (MACHADO, 1982, p. 318-319). José de Alencar expande-se para o Brasil inteiro, em seus romances, e Machado de Assis ocupa-se de um espaço cada vez menor. Dessa forma, há expansão de sua capacidade de análise e observação (BOSI, 1982, p.318-319).

Embora Machado não tenda a estabelecer nenhuma relação direta entre as personagens e a realidade histórica que as engendra, a realidade histórica se desvenda ao olhar mais atento. O autor, em sua fase de maturidade, está mais sutil, refina-se, mas não se desvincula de sua classe social. Essa constatação é reiterada por Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*: “O poeta é o primeiro a dar, pela própria composição de seu texto, um significado histórico às suas representações e expressões” (2000a, p. 142). Também por isso é difícil captar a obra em sua totalidade.

A modernidade e a ousadia de Machado consistem, sobretudo, nos aspectos intertextuais e dialógicos em que o moderno e o clássico se interpõem: textos bíblicos, gregos e latinos, além do domínio das línguas francesa e inglesa. Essa capacidade evidencia o poder ideológico do texto literário e sua literariedade nos direciona sempre para a inconclusão. O leitor é invocado pelo narrador, de forma explícita, a se tornar co-autor, ainda que à revelia. Sua produção transcende à questão das categorias, estilos e gêneros literários. Ela aponta para as ideologias que determinados contextos implicam. Machado manipula os procedimentos da poética e da linguagem, e evidencia o potencial ideológico do texto literário e o seu sentido permanece em aberto e inconcluso.

Do ponto de vista de Schwarz o processo de constituição formal na obra machadiana é central. A esse processo o crítico denomina “mascarada ideológica” e considera essencial a “desidentificação” permanente entre o narrador e qualquer posição ideológica, ao mesmo tempo em que este se conforma a uma posição importante para o tempo abordado, logo a

abandona e adere a outra, sucessivamente, caracterizando o “narrador volúvel” (MACHADO, 1982),

Para Schwartz, trata-se de um recurso chave para desencadear o humor e a de compreensão da obra como um todo e, ainda, um discurso construído para ocultar o outro, ou, no limite, seria a negação de todos os discursos, posto que, para o crítico, os seus romances acabam sempre em “nada”, ou de uma maneira “absolutamente desoladora”. Daí sua modernidade exemplar e inesgotável (MACHADO, 1982).

Segundo Aguiar e Silva, a partir da segunda metade do século XIX, a perspectiva ou focalização onisciente, manifestada pelo narrador, foi muito criticada por Flaubert, Maupassant e Henry James, pois que destrói o pacto de fingimento que se instaura entre leitor e narrador, na narrativa romanesca, uma vez que “tal narrador destrói a confusão e a incerteza necessários para se gerar essa ilusão de vida” (2002, p.778). Esse pacto seria instituído pela presença do narrador observador cuja visão é sempre parcial e falível, para dar conta de uma exigência estética do realismo subjetivo, defendido por Henry James e que relativiza as certezas modernas. O texto denuncia seu narrador, embora este vigie para exilar-se da história narrada e apagar as marcas na escrita.

Exemplarmente, o narrador machadiano desorienta o seu leitor porque, pelos ditos e não-ditos, demanda um esforço do leitor para interpretar e dar sentidos possíveis, mas não certezas. Ele põe em confronto personagens e, pelo procedimento da ironia, torna o tecido narrativo quase impenetrável, dependente da leitura e interpretação de um leitor mais experiente, ligado às questões de seu tempo, contemporâneo de Machado, em qualquer tempo e espaço. Assim, o narrador machadiano se revela pelas intromissões feitas, propositadamente, pela elaboração de um discurso valorativo e até modalizante, portanto, inegavelmente ideológico.

8.1. Esaú e Jacó

Esaú e Jacó é um romance de enredo muito simples, pois sua peculiaridade e beleza está na arte de narrar do escritor. O penúltimo romance do autor, publicado em 1904, foi bem recebido pela crítica, como se pode avaliar em oito resenhas levantadas por Guimarães³⁶, em seu livro, *Os leitores de Machado de Assis* (2004, p. 418-448).

O romance inicia em 1870, fim da guerra do Paraguai e princípio da queda do Império, sob a regência de D. Pedro II, embora o tempo narrado se concentre nos anos de 1889 até 1901, já em plena República, sob o comando do Marechal Deodoro da Fonseca. O universo da obra se organiza em episódios referentes ao período de crise do regime antigo e da instauração do novo. Embora não fosse panfletário, nem representante de ideologias revolucionárias, como também não eram Alencar e Macedo, Machado estava longe de ser indiferente e neutro diante dos acontecimentos e dos homens de seu tempo, como se pode comprovar com uma leitura mais atenta e mais desarmada.

Trata-se de um enredo cuja intriga se dá no espaço da cidade do Rio de Janeiro, com usos, costumes e tendências da elite fluminense, em pleno século XIX. Nesse sentido, é muito significativa a referência crítica de Olavo Bilac, publicada no periódico *A Notícia* (em 26 e 27/11/1904, p. 2): “Que vos hade dar um escriptor do Rio de Janeiro, senão a vida da rua do Ouvidor, do Theatro Lyrico e de Botafogo?” (Sic.) (apud GUIMARÃES, 2004, p.441). Assim, a narrativa atende aos horizontes de expectativa dos leitores, representando costumes e tratando de acontecimentos que interessavam ao público leitor.

³⁶Nesse sentido, remetemos o leitor interessado na questão da recepção do público machadiano oitocentista, ao trabalho desenvolvido por Guimarães (2004).

As personagens mais importantes são: Natividade, os filhos Pedro e Paulo; Perpétua, irmã mais velha de Natividade, viúva de um tenente de artilharia que morrera na Guerra do Paraguai; Flora, filha de Dona Cláudia e do político Batista, membro do Partido Conservador;

José da Costa Marcondes Aires, o Conselheiro Aires, viúvo, é um diplomata aposentado, amigo íntimo da família de Natividade, observador, comedido e cheio de bom senso. Trata-se do mesmo narrador-personagem que registra suas impressões em um diário, dando origem ao *Memorial de Aires*, último romance machadiano.

Natividade³⁷, grande dama dos salões do Rio de Janeiro, dá a luz a dois filhos gêmeos que serão chamados Pedro e Paulo. Já no ventre da “bondosa senhora”, os filhos “brigam” muito, tal como os irmãos bíblicos, Esaú e Jacó, filhos de Rebeca, esposa de Isaac, daí a explicação e origem do título do livro.

A narrativa inicia com a ida de Natividade e da irmã, Perpétua, ao Morro do Castelo, para consultar a famosa vidente Bárbara, conhecida por “Cabocla”, a respeito do futuro dos gêmeos. Essa referência nos leva a concluir que o futuro dos gêmeos é coincidente com a dinâmica política do país, oscilante entre duas formas de governo, em sua essência, muito parecidas, a despeito das diferenças de fachada.

A cabocla do Morro do Castelo revela que serão grandes homens, mas antevê um clima de discórdia entre eles. A profecia se cumpre; desde cedo, Pedro e Paulo não se entendiam, e, assim, aumentava a angústia da mãe. Pedro opta pelo curso de Direito, em São Paulo, e torna-se republicano; Paulo faz Medicina, no Rio de Janeiro, e torna-se adepto da monarquia. A separação não os impede de se apaixonarem por Flora, moça “inexplicável” que, segundo Aires, não consegue decidir-se por nenhum dos dois. Ama cada um de um jeito especial e, pressionada a escolher um dos dois, passa a ter delírios, nos quais os dois irmãos se confundem e, assim, chega à morte. A trágica morte de Flora, seguida das súplicas da mãe e

³⁷ Esposa do Sr. Agostinho José dos Santos, capitalista, diretor de um banco e agraciado com o título de Barão de Santos, por despacho imperial;

dos conselhos de Aires faz com que eles controlem seus instintos, mas, logo as desavenças reiniciam-se com o rumo dos acontecimentos políticos que levariam à proclamação da República e à queda do Império.

Natividade assiste à posse dos filhos eleitos ao cargo de deputado por partidos opostos, mas, logo, é acometida de uma doença irreversível. No leito da mãe, já debilitada, atendem às suas últimas súplicas e, de mãos dadas, prometem mudar a conduta e se unirem como amigos. A dor dessa perda faz com que eles realmente passem a separar as causas políticas das pessoais e dêem uma trégua às desavenças, para espanto de todos que os cercavam. Porém, passada a comoção, a aversão recíproca se impõe: a genética e o destino são implacáveis. Pedro e Paulo tornam-se grandes políticos, no cenário da capital federal, mas, como sentenciara a Cabocla e sabia Aires, continuavam os mesmos, ou seja, eternos inimigos.

Assim como em *Memórias da Rua do Ouvidor*, aqui, o narrador Aires altera a pessoa que narra durante a narrativa, ora se mostra em primeira pessoa, como homodiegético, isto é, como personagem secundária, ora em terceira pessoa do singular como ilustram as citações das páginas a seguir:

[...] Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-me há muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo. (2004, p. 947)³⁸

[...] Não tendo outro lugar que fale delas, aproveito este capítulo, e o leitor que volte a página, se preferir ir atrás da história [...]. (p. 977)

[...] Que a isto ligasse tal ou qual desejo de saber algum segredo, não serei eu que o negue, nem tu, nem ele mesmo [o Aires] [...]. (p. 1015)

[...] Achava-lhe um toque de languidez, abatimento ou cousa próxima, que não encontro no meu vocabulário. (p. 1071)

Esse recurso parece ter a intenção de manter um diálogo com o narratário, como se verifica em algumas citações acima. É interessante observar que o narrador que, a princípio,

³⁸ Trabalhamos com a décima reimpressão da edição de 1960: *Machado de Assis: obra completa*, feita pela Nova Aguilar. Nesta parte, as citações referentes à obra em análise serão identificadas pelo número da página.

pela ADVERTÊNCIA, no início da obra, poderia ser o próprio Aires, não se concretiza como tal. Aires registrou, escreveu a narrativa, mas escolheu contá-la pela voz de um outro narrador. Isso fica claro, quando, por exemplo, na terceira citação acima, o narrador se refere a Aires como terceira pessoa do singular. E em outras passagens, também:

_ Venha, venha, disse ele [o doutor Plácido, espírita que Santos vai consultar sobre os gêmeos], ande ajudar-me a converter o nosso amigo Aires; há meia hora que procuro inculcar-lhe as verdades eternas, mas ele resiste.

_ Não, não, não resisto, acudiu um homem de cerca de quarenta anos, estendendo a mão ao recém-chegado. (p. 964)

Nos olhos redondos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência. (p. 998)

AQUELES ALMOÇOS repetiram-se, os meses passaram, vieram férias, acabaram-se férias, e Aires penetrava bem os gêmeos. (p. 1002)

A primeira citação acima mostra a presença, em cena, de Santos, Aires e Plácido, corroborando a idéia de que Aires faz parte da diegese, como personagem. Nas outras, ele aparece referenciado como ele, como em muitos outros momentos.

No excerto abaixo, o narrador se apresenta como homodiegético, mas em primeira pessoa do plural, incluindo o narratário e, muitas vezes, tratando-o como segunda pessoa do discurso:

[...] Santos saiu e já sabemos onde está. (p. 1007)

[...] Quanto a ti, amigo meu, ou amiga minha, segundo for o sexo da pessoa que me lê, se não forem duas, e os sexos ambos, - um casal de noivos, por exemplo, - curiosos de saber como é que Pedro e Paulo puderam estar no mesmo credo ... Não falemos desse mistério... Contenta-te de saber que eles tinham em mente cumprir o juramento daquele lugar e ocasião [...]. (p. 1082)

A seguir, o narrador assume uma atitude narrativa em terceira pessoa do singular, como heterodiegético, tomando distância dos fatos que narra, incorporando uma atitude de onisciência sobre os acontecimentos e as personagens:

Natividade e Perpétua conheciam outras partes, além de Botafogo, mas o morro do Castelo, por mais que ouvissem falar dele e da Cabocla que lá reinava em 1871, era-lhes tão estranho e remoto como o clube. (p. 947)

Mistério engendra mistério. Havia mais de um elo íntimo, substancial, escondido, que ligava tudo. (p. 968)

SIM, HOUVE UMA PESSOA, mais moça que eles, um a dous anos, que os agrilhouou, à força de costume e de natureza, se não foi de ambas as cousas (Sic.). (p. 983)

Batista passeava, as mãos nas costas, os olhos no chão, suspirando, sem prever o tempo em que os conservadores tornariam ao poder. (p. 1003)

[...] A sombra de Flora decerto os viu, ouviu e inscreveu aquela promessa de reconciliação nas tábuas da eternidade. (p. 1081)

A onisciência acontece, também, em relação à personagem Aires:

Aires deixou-se ir rio abaixo daquela memória velha, que lhe surdia agora do alarido de cinquenta ou sessenta pessoas. Essa espécie de lembranças tinha mais efeito nele que outras [...]. (p. 997)

Não posso dar a toada, mas Aires ainda trazia de cor, e vinha a repeti-la consigo, vagarosamente, como ia andando. Outrossim, meditava na ausência de vocação diplomática [...]. (p. 998)

O recurso da narração em terceira pessoa caracteriza uma atitude narrativa que parece ter como objetivo a liberdade para expor o pensamento, as idéias e os sentimentos das personagens. De qualquer forma, se Aires pode ser identificado, intratextualmente, como autor da narrativa, não se pode assegurar que é ele quem narra. Noutras palavras, a organização e a apresentação do discurso narrativo são delegadas a outra personagem que assume o papel de narrador.

Como já adiantado em *Esau e Jacó*, a narrativa apresenta-se não focalizada ou com focalização zero, o narrador sabe tudo de todas as personagens e sabe mais do que elas, faz antecipações, apresenta resumos e inverte a ordem dos acontecimentos, como acontece no primeiro capítulo, em que ele primeiro se refere à consulta a Cabocla e, depois, o nascimento dos gêmeos.

Em poucos momentos, o narrador cede a focalização a alguma personagem:

Aires escondia o espanto... Convidado assim àquela hora... Uma profissão de fé política... (p. 1017)

Santos receava os fuzilamentos; por exemplo, se fuzilassem o imperador, e com ele as pessoas de sociedade? [...]. (p. 1031)

[...] Não era preciso saber nada do que anteriormente sucedeu; a consciência dizia-lhe [ao Batista] que, em situação idêntica à do dia 3, faria outra coisa... Oh! com certeza! faria coisa muito diversa, e mudaria o seu destino. (p. 1040)

Na primeira citação, o espanto da personagem vem marcado com reflexões que podem ser atribuídas à focalização do próprio Aires. É ele mesmo quem se preocupa com os comentários de Batista sobre idéias políticas. Na segunda, é Santos quem pensa que, junto com o imperador, poderiam ser fuziladas pessoas da sociedade, ele, por exemplo. Na última, registra-se o modo de ver do Batista que se pudesse, faria coisas diferentes do que havia feito, isto é, manifestaria, publicamente, o seu lado conservador, na política.

Conforme já comentado e observado em citações anteriores, o narratário é invocado durante todo o discurso narrativo, como leitor, leitora, amigo, senhora:

[...] Não há que pasmar do algarismo; a freguesia era numerosa, e vinha de muitos meses. Também não há que dizer do costume, que é velho e velhíssimo. Relê Ésquilo, meu amigo, relê as *Eumênides*, lá veras a Pítia, chamando os que iam à consulta [...]. (p. 948)

[...] Um bom autor, que inventasse a sua história, ou prezasse a lógica aparente dos acontecimentos, levaria o casal Santos a pé ou em calça de

praça ou de aluguel; mas eu, amigo, eu sei como as cousas se passaram, e refiro-as tais quais. (p. 955)

[...] Esta opinião é um dos efeitos daquele mau costume de envelhecer. Não pegues tal costume, leitora. (p. 1006)

[...] Pai nem mãe podiam entendê-la, os rapazes também não, e provavelmente Santos e Natividade menos que ninguém. Tu, mestra de amores ou aluna deles, tu, que escutas a diversos, concluis que ela era ... [...] Concluis que Flora era namoradaira, e concluis mal.

Leitora, é melhor negar já isto que esperar pelo tempo. (p. 1038)

O narrador dialoga com o narratário, comentando os acontecimentos, fazendo reflexões sobre questões diversas, como o comportamento das personagens, seus sentimentos, suas idéias. A intenção parece ser a de manter a verossimilhança na narrativa que fica mais marcada, ainda, no diálogo do narrador com o narratário, na citação abaixo:

O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros. Daí a habilidade da pergunta, como se dissesse: “Olhe que o senhor ainda nos não mostrou a dama ou as damas que têm de ser amadas ou pleiteadas por estes dous jovens inimigos. Já estou cansada de saber que os rapazes não se dão ou se dão mal; é a segunda ou terceira vez que assisto à blandícias da mãe ou aos seus ralhos amigos. Vamos depressa ao amor, às duas, se não é uma só pessoa ...”

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e comendo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. Suponha que eles deveras gostem de uma só pessoa; não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade é que eu apenas escrevo o que sucedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas? Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me viessem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dous capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras. (p. 982-983)

A invocação do narratário como senhora, amiga, a quem o narrador admira, não deixa escapar uma leve crítica ao interesse das mulheres, naquele tempo, pela leitura de romances idílicos, em que o amor é o tema maior. Nesse sentido, o narrador comenta sobre o interesse das mulheres, procurando mostrar que vai atender ao horizonte de expectativas de suas leitoras. Entretanto, em *Esau e Jacó*, o tema maior parece ser as relações humanas, permeadas

de amor, ambição, amizade, cobiça e outros tantos sentimentos indissociáveis dos homens em qualquer tempo ou lugar.

Por meio do diálogo com o narratário e de suas próprias ponderações, é possível adentrar na narrativa e perceber visões sobre diferentes aspectos da realidade humana naquele momento de transição no país. A ganância pelo poder, pelo status, por títulos, por exemplo, aparece marcada no comportamento de algumas personagens.

Ao passar pelo palácio Nova Friburgo, levantou os olhos para ele com o desejo de costume, uma cobiça de possuí-lo, sem prever os altos destinos que o palácio viria a ter na República; mas quem então previa nada? Quem prevê coisa nenhuma? Para Santos a questão era só possuí-lo, dar ali grandes festas únicas, celebradas nas gazetas, narradas na cidade entre amigos e íntimos, cheios de admiração, de rancor ou de inveja. Não pensava nas saudades que as matronas futuras contariam às suas netas, menos ainda nos livros de crônicas, escritos e impressos neste outro século. Santos não tinha a imaginação da posteridade. Via o presente e suas maravilhas.

Já não lhe bastava o que era. A casa do Botafogo, posto que bela, não era um palácio, e depois, não estava tão exposta como aqui no Catete [...]. (p. 961)

E D. Cláudia afirmou que valia. Sofre-se, mas paciência. Era tão bom chegar à província! Tudo anunciado, as visitas a bordo, o desembarque, a posse, os cumprimentos ... Ver a magistratura, o funcionalismo, a oficialidade, muito calva, muito cabelo branco, a flor da terra, enfim, com as suas cortesias longas e demoradas, todas em ângulo ou em curva, e os louvores impressos [...]. (p. 984-985)

[...] Para ela [D. Cláudia], o baile da ilha era um fato político, era o baile do ministério, uma festa liberal, que podia abrir ao marido as portas de alguma presidência. Via-se com a família imperial. Ouvia a princesa:

_ Como vai, D. Cláudia?

_ Perfeitamente bem, Sereníssima senhora.

E Batista conversaria com o imperador, a um canto, diante dos olhos invejosos que tentariam ouvir o diálogo, à força de os fitarem de longe [...]. (p. 1006)

Voltou [o Nóbrega] mais vezes. Só as casas, que eram as mesmas, pareciam reconhecê-lo, e algumas quase que lhe falavam. Não é poesia. O ex-andador sentia necessidade de ser conhecido das pedras, ouvir-se admirar delas, contar-lhes a vida, obrigá-las a comparar o modesto de outrora com o garrido de hoje, e escutar-lhes as palavras mudas: “Vejam, manas, é ele mesmo”. Passava por elas, fitava-as, interrogava-as, quase ria, quase as tocava para sacudi-las com força: “Falem, diabos, falem!” (p.1043-1044)

Ser visto, invejado, como alguém que carrega um título, tem poder financeiro e político, uma grande casa, parece ser o alvo de Santos, D. Cláudia e Nóbrega. Não importando o que ia ao interior, a prioridade era a aparência, a posição, o *status*. O comportamento de Batista, ao “trocar” seus ideais conservadores, imperialistas, pelos liberais, apresenta oportunismo constatado, até hoje, na política, no Brasil:

É certo, porém, que a linguagem dele [do Batista], em relação aos liberais, não era já de ódio ou impaciência; chegava à tolerância, roçava pela justiça. Concordava que a alternância dos partidos era um princípio de necessidade pública. (p. 1006)

O público leitor convivia com uma situação de inquietação, de incômodo político. A narrativa parece representar esse sentimento, realizando uma fusão entre o horizonte de expectativas dos leitores e o das personagens.

A mulher, suas contradições e “poder” também são representados em *Esau e Jacó*:

Não, não foi a filha que tolheu a deserção do pai. Ao contrário, Batista, se tivesse de ceder, cederia à mulher ou ao Diabo, sinônimos neste capítulo. (1005)

“A mulher é a desolação do homem”, dizia não sei que filósofo socialista, creio que Proudhon. (p.1019)

Mas a representação mais forte da mulher aparece no registro da maternidade, em Natividade:

[...] Natividade estava grávida, acabava de o dizer ao marido. Aos trinta anos não era cedo nem tarde; era imprevisto. Santos sentiu mais que ela o prazer da vida nova. [...]
Natividade não foi logo, logo, assim; a pouco e pouco é que veio sendo vencida e tinha já a expressão da esperança e da maternidade. Nos primeiros dias, os sintomas desconcertaram a nossa amiga. É duro dizê-lo, mas é verdade. Lá se iam bailes e festas, lá ia a liberdade e a folga. Natividade andava já na alta roda do tempo; acabou de entrar por ela, com tal arte que parecia haver ali nascido. [...]

No meio disso, a que vinha agora uma criança deformá-la por meses, obrigá-la a recolher-se, pedir-lhe as noites, adoecer dos dentes e o resto? Tal foi a primeira sensação da mãe, e o primeiro ímpeto foi esmagar o gérmen. Criou raiva ao marido. A segunda sensação foi melhor. A maternidade, chegando ao meio-dia, era como uma aurora nova e fresca. [...] (p.956)

Medo, angústia pela mudança, pelo novo, alegria, ao final, de qualquer forma, o narrador conseguiu captar os sentimentos de uma mulher ao engravidar e soube mostrá-los, sem depreciar a figura feminina. Na sabedoria popular, a mulher não poderia sentir aversão por um filho, isto é, a mulher foi criada para ser mãe. Em qualquer idade, quando vem o filho, ela deveria aceitar com resignação. Esse não foi o primeiro comportamento de Natividade, como o narrador faz menção.

As considerações do narrador sobre o tempo evidenciam certa melancolia:

Quando a esposa inquiriu dos antecedentes e circunstâncias do despacho, Santos deu as explicações pedidas. Nem todas seriam estritamente exatas; o tempo é um rato roedor das cousas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto. [...] (p. 976)

[...] Que multidão de dependências na vida, leitor! Umhas cousas nascem de outras, enroscam-se, desatam-se, confundem-se, perdem-se, e o tempo vai andando sem se perder a si. (p. 1007)

[...] Quanto ao tempo que os três gastaram nessa agitação de compras e escolhas, visões e comparações, não há memória, dele, nem necessidade. Tempo é propriamente ofício de relógio, e nenhum deles consultou o relógio que trazia. (p. 1022)

[...] Vinham de estar com Aires no teatro, uma noite, matando o tempo. Conheceis este dragão; toda a gente lhe tem dado os mais fundos golpes que pode, ele esperneia, expira e renasce. [...]

Aires sorriu, porquanto ele também assim cuidou, aos vinte e dous anos de idade, e ainda se lembrava do sorriso do pai, já velho, quando lhe disse algo parecido com isso. Mais tarde, tendo adquirido do tempo a noção idealista que ora possuía, compreendeu que tal dragão era justamente vivo e defunto, e tanto valia matá-lo como nutri-lo. [...] (p. 1057- 1058)

Natividade confiava ao tempo a perfeição da obra. Cria no tempo. Eu, em menino, sempre o vi pintado como um velho de barbas brancas e foice na mão, que me metia medo. [...] (p. 1082)

O tempo destrói as coisas, altera comportamentos, sentimentos, idéias. Matando-o, ou nutrindo-o, o que importa é “curtir”, viver, porque o tempo não pára.

Também nesta narrativa, há referência ao ideal de afrancesamento da elite fluminense, em especial, no momento em que o Barão de Santos, orgulhoso do talento de seu filho, Paulo, para o discurso político, propõe-se a publicar o texto nos jornais e afirma: “O discurso é magnífico, e não há de morrer em São Paulo, é preciso que a Corte leia, e as províncias também, e até não sei se me daria traduzir em francês. **Em francês, pode ser que fique ainda melhor**” (p. 999; grifos nossos).

Como já se teve oportunidade de destacar, o afrancesamento das elites era uma forma de ostentação de poder e de mostrar civilidade. Em síntese, naquele contexto, publicar um discurso em língua francesa, para além da vaidade, era uma forma de aumentar o prestígio, mas também de negar os valores nacionais pouco em moda, em relação a tudo que fosse importado do continente europeu.

Na obra, há algumas referências à Rua do Ouvidor como local onde aconteceram vários incidentes. No dia em que foi proclamada a República, as tropas desceram a Rua do Ouvidor; Aires “suspeitava alguma coisa”, afirma o narrador, e descreve o acontecimento:

Poucas palavras e sumidas, gente parada, caras espantadas, vultos que arrepiavam caminho, mas nenhuma notícia clara nem completa. **Na Rua do Ouvidor**, soube que **os militares** tinham feito uma **revolução**. (p.1025; grifos nossos)

O povo apenas assiste à “revolução” imposta pelos militares e por alguns segmentos descontentes com o Império em agonia. É digno de nota o fato que Paulo proponha aos amigos a comemoração da Proclamação da República cantando *A Marselhesa*: “Allons enfants de la patrie, **Le jour de gloire est arrivé!!!**” (p. 1031, grifos nossos).

Para se compreender o ato dos manifestantes, basta lembrar que o modelo de governo proposto pela Revolução Francesa era o republicano. Porém, o modelo de república adotado

no Brasil teve influência efetiva dos Estados Unidos da América. De acordo com Arruda e Pilletti, também durante a Revolta da Vacina, de 12 a 15/11/1904, o Rio se transformou em campo de batalha e, nessas ocasiões, “em comícios, passeatas, bandeiras vermelhas dos anarquistas, tudo ao embalo de dois hinos: a *Marselhesa*, da Revolução Francesa, e a *Internacional*, dos socialistas” (1998 p. 253a). Essas ocorrências parecem apontar para o fato de que no Brasil os “revoltosos” apenas seguiam a moda. Aqui o idealismo era de fachada!

Essas considerações são datadas, estamos um século adiante e nos reportamos ao plano ficcional. De qualquer forma, não se deve desconsiderar a importância das primeiras manifestações, por exemplo, em relação à escravidão que imperava de forma naturalizada, com seus mitos e lendas a favor do ócio do homem branco.

Nesse contexto, a Rua é referenciada também como um local onde as pessoas iam passear para manter o *status*, como quando o Conselheiro Aires é convidado pela Baronesa a fazer uma viagem pela Europa, juntamente com seus filhos, e ele responde que não e que “agora o mundo começa aqui no Cais da Glória ou na Rua do Ouvidor e acaba no Cemitério de São João Batista” (p. 994-995). Novamente, o desejo da sociedade casando com o desejo das personagens: o “status” proporcionado pela frequência à Rua do Ouvidor, novamente, a união dos horizontes de expectativa.

O narrador-personagem Aires refere-se à sua velhice como um tempo de repouso e paz, uma vivência limitada entre a casa e o cemitério, locais de sossego e distinção, em oposição aos espaços públicos de exposição e movimento. Mas a “vida” acontece é na Rua do Ouvidor ou no Cais da Glória. A vida, naquele momento, parece se resumir e pode ser equiparada a um passeio por esses lugares, a uma caminhada em direção ao final da vida: o cemitério – a morte, e a tudo que eles, os espaços da Rua e do Cais, evocam e representam: luxo, ostentação, sedução, poder.

Neste espaço público, as pessoas iam passear, simplesmente, para observar: Aires observa, na Rua do Ouvidor, o movimento das carruagens e, como espectador, registra:

O que me parece ser verdade é que nossas carruagens brotavam do chão. Às tardes, quando uma centena delas se ia enfileirar no Largo São Francisco de Paula, à espera das pessoas, era um gosto subir a Rua do Ouvidor, parar e contemplá-las. As parelhas arrancavam os olhos da gente; todas pareciam descer das rapsódias de Homero, posto fossem corcéis de paz. As carruagens também. (p. 1042)

E segue descrevendo o cenário com humor mordaz, muito distante de quem se afirma de olhos “arrancados”, ou seja, cego pelo luxo das carruagens que “brotavam do chão”:

Juno certamente as emparelhara (as carruagens) com suas correias de ouro, freios de ouro, rédeas de ouro, tudo de ouro incorruptível. Mas nem ela nem Minerva entravam nos veículos de ouro para fins da guerra contra Ílion. Tudo ali respirava paz. Cocheiros e lacaios barbeados e graves, esperando tesos e compostos, davam uma bela idéia do ofício. Nenhum aguardava o patrão no interior dos carros, com as pernas de fora. A impressão que davam era de uma disciplina rígida e elegante, aprendida em alta escola e conservada pela dignidade do indivíduo. (p. 1042)

Parece evidente que todo o encanto da rua e de seu movimento não seja visto pelo narrador com a ingenuidade que pretende aparentar. Novamente, a leitura simbólica dessa imagem refletida no texto literário no jogo com a História insinua limites tênues entre o ser e o parecer. Pode-se supor que se trata de uma crítica, pois o narrador, na seqüência, afirma: “Casos há, – escrevia o nosso Aires – em que a impassibilidade do cocheiro na boléia contrasta com a agitação do dono no interior da carruagem, fazendo crer que é o patrão que, por desfastio, trepou à boléia e leva cocheiro a passear” (p.1042-43).

A Rua torna-se uma passarela para demonstrar o movimento das carruagens em decorrência do enriquecimento, da demonstração de poder. São carruagens de todos os tipos e modelos, importados da Europa. A esse respeito, é bastante ilustrativa a alusão do narrador às

passarelas da Rua do Ouvidor: “Era um gosto subir a Rua do Ouvidor, parar e contemplá-las” (p. 1042).

Essa mesma referência às carruagens, importadas durante o Encilhamento, encontra-se na obra de Taunay, intitulada *O Encilhamento: cenas contemporâneas da Bolsa do Rio de Janeiro em 1890, 1891 e 1892*. O romance *à clef* foi publicado em folhetins, no ano de 1893, pela Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro. Trata-se de um livro bombástico que se dá a ler no calor dos acontecimentos mais desastrosos para a economia do país, durante o governo provisório republicano do Marechal Deodoro. Taunay denomina seu trabalho romance histórico. De fato, não se trata de uma ficção, mas de uma narrativa cujas personagens se inserem num contexto histórico real, experienciado no século XIX, em que a Rua do Ouvidor aparece como cenário marcante.

O título vem explicado nas páginas introdutórias: “Era o Encilhamento, no caso, palavra quase genial do povo, adaptada da linguagem característica do esporte – local em que se dá a última demão aos cavalos de corrida antes de atirá-los à raia da concorrência e forçá-los, ofegantes e em supremos esforços, a pleitearem prêmio da vitória” (TAUNAY, 1923, p.17).

O movimento da bolsa de valores é sintetizado, ainda, como necessário ao desenvolvimento do país,

[...] dos cidadãos entregues às múltiplas especulações da bolsa, às exigências da fecunda jogatina e às contínuas incorporações de bancos, empresas e companhias, cujos pomposos prospectos diariamente enchem quase do princípio ao fim, os jornais mais lidos e procurados da Capital Federal. (TAUNAY, 1923, p.18-19)

O Encilhamento foi um projeto de Rui Barbosa, então Ministro da Fazenda do governo provisório do autoritário Marechal Deodoro da Fonseca. De acordo com Arruda e Piletti o Encilhamento constituiu uma “fase de grande especulação na Bolsa em consequência das

facilidades de crédito, da liberdade dos bancos e das emissões exageradas de moeda, medidas com as quais o novo regime pensava estimular a economia” (1998, p. 250). O resultado foi um mar de lama e corrupção. O saldo foi nefasto para o país e pode ser sintetizado da seguinte forma:

[...] desvalorização da moeda e uma jogatina desenfreada em torno de empresas, muitas delas fantasmas, criadas no papel para atrair aplicação de fortunas e pequenas economias, perdidas a seguir com as falências que sobrevieram. O que restou foi a desorganização econômica, com efeitos negativos durante várias administrações. (ARRUDA; PILET, 1998, p.250-51)

Sobre o mesmo fato, Taunay, que perdera fortuna nesse período e, portanto, amargara o sabor da derrota, é mais incisivo e direto:

O governo, na entontecedora ânsia de tudo destruir, tudo derrubar, metido nos escombros da demolição, coberto de calça e de poeira, anelante das glórias da reconstrução no menor prazo, às carreiras, sem demora, olhando pouco para a natureza e qualidade dos elementos e materiais de que se ia servindo, visando efeitos imediatos, como que esquecido do futuro e do rigor da lógica [...] promulgava decretos sobre decretos, expedia avisos e mais avisos, concessões de todas as espécies garantias de juros, subvenções, privilégios, favores sem fim, sem conta, sem nexos, sem plano. (1923, p.19)

Com esse propósito, o governo republicano buscava se adequar à modernidade, ao progresso que chegava das grandes metrópoles. Era necessário substituir o trabalho braçal do homem da terra pelo trabalho da indústria.

O povo, “bestializado”, assistia ao movimento cortante das carruagens puxadas por éguas ou cavalos de todos os tamanhos e pêlos, nas fileiras duplas e tríplexes que tomavam o largo de São Francisco de Paula. Taunay se refere, no prólogo, a esse movimento, como: “O espetáculo de tantos milagres da fortuna operado na Bolsa e patenteado ao público nas faustosas carruagens [...] produziu os mais assombrosos efeitos da contaminação do delírio das grandezas” (1923, p.9).

Trata-se da fase de instalação, no Brasil, do capitalismo que já imperava na Europa. Nesse cenário, em que as marcas da cultura francesa e inglesa ainda são visíveis, prenuncia-se o surgimento da influência norte-americana e a alternância de dominação. Nesse sentido, é ilustrativo que a primeira Constituição da República, promulgada em fevereiro de 1891, tenha sido inspirada na Constituição dos Estados Unidos da América e o Brasil passe a se chamar Estados Unidos do Brasil, sob o regime político republicano, presidencialista, federativo e democrático-liberal.

Em regime republicano os ares e influências vindas da França começam a soprar cada vez menos. O paradigma de dominação cultural e econômica (ou colonização) aponta para a América Central. Durante o governo provisório, o Brasil fora atingido por uma grande crise financeira. Para arejar a economia, Rui Barbosa autoriza os bancos a emitirem papel-moeda em grandes quantias e a inflação foi inevitável. Nesse período, que vai de 1889 a 1894, portanto, em fins do século, as transformações da técnica e da ciência assustam e encantam o mundo. Muito longe de se envolverem com esse espaço concorrido no qual o luxo e as vitrines inebriam, estão Aires e Flora, personagens de *Esau e Jacó*:

O Conselheiro Aires está em frente a uma loja de fazendas e modas, e dialoga com Flora sobre sua postura de defender os ausentes como algo ensaiado [...] Aires ficou a olhar para a rua, onde subiam e desciam mulheres de todas as classes, homens de todos os ofícios, sem contar as pessoas paradas de ambos os lados do centro. Não havia burburinho grande, sem sossego puro, um meio-termo. (p.168, ou 1057)

A Rua das ruas, ou simplesmente a rua, aparece como local de entretenimento e, também, em outros momentos, como local único para onde as pessoas iam às compras, ou, somente para cumprir um ritual já convencionado como próprio às mulheres e aos homens de situação financeira privilegiada, como a esposa de Batista, às vésperas de assumir uma presidência no interior do país:

Tinha ordem do marido para comprar algumas gravatas. Ao parecer de D. Cláudia, o chapéu de mulher é que dava a nota verdadeira do gosto, das maneiras e da cultura da sociedade. Não valia a pena aceitar uma presidência para levar chapéus sem graça, dizia ela sem convicção, porque intimamente pensava que a presidência dá graça a tudo. Estavam justamente na loja de chapéus, **Rua do Ouvidor**. (p.1020-22, grifos nossos)

Naquele local, fora Paulo procurar Flora e a mãe, por saber que faziam compras. O trecho ilustra e esclarece que, neste caso, Paulo só poderia ir à Rua do Ouvidor, como também para Dona Cláudia, mãe de Flora, só a Rua do Ouvidor poderia estar à altura da esposa do futuro presidente de uma província.

O romance revela ainda um narrador muito consciente de seu tempo-espaço e das relações que regulavam a sociedade sob o mando do homem, como singulariza a palavra ordem, na citação em destaque acima. A disputa por um cargo público indica a luta das classes menos abastadas para se inserirem nos meandros do poder de decisão, além do poder econômico que parece tudo nesse contexto, às vésperas da Proclamação da República e da derrota do Império.

O narrador dá o tom da indiferença que se observa em relação ao regime monárquico ou republicano que se sintetiza pelo título do capítulo XXXVI: *A discórdia não é tão feia como se pinta*. Na verdade, o que era importante, para além do regime, era um futuro brilhante, ou seja, um lugar na vida política brasileira. Com a palavra, o Conselheiro Aires, que se refere aos dois irmãos:

[...] **a mesma política** os deixou em paz essa noite: não brigaram por ela [...] A imaginação os levou então ao futuro, a um futuro brilhante como ele é em tal idade. Botafogo teria um papel histórico, uma enseada imperial para Pedro, uma Veneza republicana para Paulo, sem doge nem conselho dos dez, ou então um doge com outro título, um simples presidente, que se casaria em nome do povo com este pequenino Adriático. Talvez o doge fosse ele mesmo. Esta possibilidade, apesar dos anos verdes, enfunou a alma do moço. Paulo viu-se à testa de **uma república, em que o antigo e o moderno, o futuro e o passado se mesclassem**, uma Roma nova, uma Convenção Nacional, a República Francesa e os Estados Unidos da América. (p.991-2, grifos nossos)

O narrador usa o recurso da tradução da imaginação de suas personagens para mostrar o significado que a mudança de regime representava para Pedro e Paulo e para o povo de modo geral: uma questão menor de alternância de postos como sempre fora. As questões centrais deveriam permanecer, como sempre, em benefício delas. O narrador machadiano antevê a artificialidade do idealismo esboçado pelos gêmeos, e, um século atrás, apontava nossas raízes constitutivas e anunciava que a independência e identidade brasileiras estavam muito distantes de serem conquistadas.

Para o futuro dos irmãos, o que importava era o poder político que cada forma de governo podia proporcionar, tal como “previra” a Cabocla do Morro. Essa mudança de fachada não conta com a adesão do narrador machadiano, como se pode ler no caso da tabuleta da confeitaria de Custódio.

Essa mudança na aparência e não na essência do novo regime é também analisada por Gledson como recurso para pôr em descrédito a funcionalidade da República sob a égide de uma oligarquia cujo compromisso era pouco significativo para o povo brasileiro em geral (1986). Ainda, segundo o crítico, a tabuleta “comida pelos bichos” não aceita remendos (p.174). No limite, o Império não pode ser contornado ou renovado.

No capítulo XXXVIII, intitulado *Desacordo no acordo*, o narrador põe em pauta o ano de 1888, em que ocorre “uma questão grave e gravíssima”: trata-se da emancipação dos escravos, e traz, novamente, o que seria a opinião dos gêmeos:

A diferença única entre eles dizia respeito à significação da reforma, que para Pedro era um ato de justiça, e para Paulo era o início da revolução. Ele mesmo disse concluindo um discurso em São Paulo, no dia 20 de maio: ‘A abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; **emancipado o preto, resta emancipar o branco**’. (p. 992, grifos nossos)

Certamente, o narrador não se refere a um branco qualquer, pois os gêmeos pertenciam à chamada burguesia em ascensão pelo trabalho, ainda que beneficiados por recursos nem

sempre muito lícitos, como ocorreu com a jogatina desenfreada e inconseqüente do Encilhamento. O narrador faz alusão ao desespero da mãe, temerosa pela carreira política do filho. Natividade, com o discurso entre as mãos, entendia que o branco a ser emancipado era uma referência clara ao povo brasileiro, o qual se tornaria independente do Império, ameaçando a figura do imperador com a República em curso.

Nesse mesmo dia, Natividade vai às compras com o objetivo implícito de encontrar-se, “por acaso”, com Aires. Essa falsa casualidade fica subentendida já no título do capítulo XXXVIII: *Chegada de propósito*, pois Natividade vai às compras, mas, dissimuladamente, o narrador avisa:

Natividade se meteu no bonde, para ir **a não sei que compras** na Rua do Ouvidor, levava a frase consigo. A vista da enseada não a distraiu, nem a gente que passava, nem **os incidentes da rua**, nada; a frase ia adiante e dentro dela com o seu aspecto de ameaça. (p. 993; grifos nossos)

A ameaça relevante para a personagem-mãe era o futuro dos filhos, predestinados a serem grandes homens. A Rua é apenas um local em que as casualidades são sempre possíveis, como sítio eleito para a classe social de Natividade. Nesse mesmo dia, Aires afirma o que já fora citado antes, sobre a Rua, como começo do mundo e da vida, por extensão, e o cemitério de São João Batista, como local de repouso eterno. Trata-se de um argumento para recusar o convite de fazer uma viagem para a Europa, com Natividade e os filhos, a fim de apaziguá-los e trazer para o lar “uma certa harmonia”, pois, “**Agostinho não me ajuda; tem outros cuidados**” (p. 995; grifos nossos). Sobre os incidentes da rua, é evidente que se alude às agitações comemorativas, ou não, da promulgação da Lei Áurea. Observe-se, novamente, a sutileza com que o narrador machadiano inscreve a passividade feminina em relação à tarefa de educar os filhos, bem como a de administrar as questões comezinhas do cotidiano familiar.

A Rua do Ouvidor, para além de um espaço de comércio, adquire personalidade e, como tal, interfere na vida das pessoas, como se pode observar no episódio em que Paulo e Flora andavam pela rua:

A **rua** ajudava aquela absorção recíproca; as pessoas que iam ou vinham, damas ou cavalheiros, parassem ou não, serviam de ponto de partida a alguma digressão. As digressões entraram a dar as mãos ao silêncio, e os dois seguiam com os olhos espriados e cabeça alta, ele mais que ela, porque uma pontinha de melancolia começava a espancar do rosto da moça a alegria da hora recente. (p. 1021, grifo nosso)

O capítulo LVII, em que se insere o fragmento acima, tem o título: *Das encomendas*, e o narrador adverte, já no primeiro período: “Não escreveria esse capítulo, se ele fosse propriamente das encomendas, mas não é.” E acrescenta, revelando seu método: “Tudo são instrumentos nas mãos da Vida”. Depois de explicar o motivo da ida à Rua do Ouvidor, o narrador anuncia a chegada de Paulo e afirma mais: “a verdadeira matéria deste capítulo apareceu”. O narrador revela-se, ao seu tempo-espaço, seja pela linguagem, seja pelo silêncio, seja pela dissimulação, seja pelo desvio. Mais uma vez, a Rua do Ouvidor é referenciada como um espaço privilegiado, mas não há idealização. Trata-se de um espaço simbólico e desencadeador de reflexões.

Dessa forma, o espaço, em *Esaú e Jacó*, caracteriza-se como aberto, urbano, mais público do que privado. O estar em público e em interação com o outro parece ser uma constante na obra. Comportamentos, sentimentos são discutidos e apresentados sempre nas relações em sociedade, seja entre as famílias de Batista e/ou a de Santos com Aires, seja entre os irmãos, tudo gira em torno das relações entre as pessoas.

Essas mesmas relações contribuem para a construção da ambientação franca, pelo narrador heterodiegético. Os espaços revelam idéias: luxo – nas carruagens que percorrem as ruas, ostentação – no palácio do imperador, aparência x essência – na caracterização da

tabuleta da confeitaria do Custódio ou no costume de fazer compras na Rua do Ouvidor, entre outras, observados no decorrer do discurso narrativo.

8.2. *Memorial de Aires*

Memorial de Aires é o último romance de Machado de Assis e foi publicado em 1908, ano da morte do autor. A obra não tem propriamente uma história sendo narrada e sua estrutura narrativa foge ao padrão do romance tradicional, as suas partes constitutivas estão esteticamente ligadas, sem se caracterizar, entretanto, em um romance. Há o relato de uma série de ocorrências cujos elos são bastante “frouxos”. Escrita em forma de diário, mantém duas personagens já elencadas em *Esau e Jacó*: o Conselheiro Aires, autor do diário, narrador e personagem, e sua irmã, Dona Rita. Embora pareça ser apenas um diário, a obra sugere caráter autobiográfico. Nela se desvela a figura culta e enigmática do conselheiro.

A narrativa é uma composição aberta, pois não há um desfecho como nas obras de Alencar analisadas nos capítulos anteriores. Segundo análise de Reis e Lopes, trata-se de um conjunto de “narrativas de predominante composição episódica” (1988, p. 33). Nelas, há um narrador cuja função essencial é distribuir e coordenar as unidades episódicas em função do conjunto da obra.

De acordo com Meyer, em: *O romance machadiano*, o homem subterrâneo, no *Memorial*, seria “a mais franca autobiografia romanceada em sua obra” e, mais adiante, define-a como autobiografia, “onde vagamente imaginamos um eu fantasiado” (BOSI, 1982, p.357b). Esse gênero implica um recurso de transposição fictícia e dá ao romancista a

possibilidade de simular a vida confessa e, finalmente, confundir o leitor. Essa estratégia evidencia uma tomada de posição: mostrar o Brasil, a superficialidade das adesões e as posições culturais sem profundidade.

De acordo com Reis e Lopes, *Memorial de Aires* é uma narrativa intercalada. Inclui-se, nesta definição, tanto o romance epistolar como o diário, pois que “o narrador relata, em princípio, quotidianamente, os acontecimentos e emoções de um dia de sua vida, intercalando assim a breve narração diária e a própria experiência do dia-a-dia na narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p.114-115).

Essa modalidade, narrativa intercalada, ainda segundo Reis e Lopes, remonta ao folhetim e ao romance de folhetim, tal como outras narrativas modernas, pois que “são apresentadas também de modo fragmentário, sem que, no entanto, deva-se dizer que se trata, em rigor, de *narrações intercaladas*”. Como exemplificado no folhetim radiofônico e na telenovela, a fragmentação constitui, nesses casos,

[...] uma estratégia com motivações variadas, tanto de índole comercial como de natureza psicocultural, instaurada sobre histórias que, pelo menos, não se supõe, encontram-se ainda em desenvolvimento _ que é justamente o que caracteriza, em princípio, o relato epistolar e o diário. (REIS; LOPES, 1988, p.115)

A narrativa em primeira pessoa envolve episódios ocorridos nos anos de 1888 e 1889, na cidade do Rio de Janeiro. Tem como tema central a visão de mundo do diplomata aposentado que fixa suas impressões, idéias e atitudes, relacionadas a fatos históricos sobre a vida política do Brasil e suas relações de amizade com Aguiar e Dona Carmo, casal modelo pela união e respeito, e seus filhos postiços: Fidélia e Tristão. Há outras personagens secundárias: Faria, o Desembargador Campos, Dona Cesária, Miranda, Osório, entre outras.

O Conselheiro Aires, bacharel em Direito, fora condecorado por mais de 30 anos de trabalho dedicados ao Brasil. Em função de suas atividades diplomáticas, vinha ao Brasil com

licença, pois vivera a maior parte do tempo na Europa. Aires era viúvo e sua esposa fora enterrada em Viena.

Tristão, afilhado que recebera muito carinho e fora a alegria e devoção do casal, uma vez que seus pais viajassem muito para a Europa, aos doze anos, decide acompanhar os pais para Portugal e estudar Medicina. O casal fica muito abalado pela separação e pela ausência de notícias cada vez maior.

Fidélia, jovem e bela viúva, passa a ocupar o coração do casal Aguiar, até que Tristão regressa para o Brasil e se apaixona por Fidélia. O casal Aguiar vê a união com muita satisfação, mas logo se sentem traídos, pois Tristão e Fidélia, após o casamento, retornam a Lisboa, onde Tristão é eleito deputado e nunca mais voltam para o Brasil. A fábula termina com o casal Aguiar envolvido pela tristeza e solidão, como afirma o narrador: “Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos” (2004, p.1.200)³⁹.

Como já observado, o narrador assume uma atitude narrativa em primeira pessoa como autodiegético, participa da história como personagem protagonista:

ORA BEM, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa [...]. (p. 1097)

Na conversa de anteontem com Rita esqueceu-me dizer a parte relativa a minha mulher, que lá está enterrada em Viena [...]. (p. 1099)

Esta manhã, como eu pensasse na pessoa que terá sido mordida pela viúva, veio a própria viúva ter comigo, consultar-me se devia curá-la ou não [...]. (p. 1121)

Aquele dia 18 de setembro (anteontem) há de ficar-me na memória, mais fixo e mais claro que outros, por causa da noite que passamos os três velhos [...]. (p. 1153)

Não esperava por esta. Tristão veio pedir-me que lhe sirva de padrinho ao casamento [...]. (p. 1190)

³⁹ As citações referentes à obra serão apresentadas, a partir deste ponto, apenas com o número da página. A edição com a qual trabalhamos está em *Machado de Assis: obra completa*, Volume I, Nova Aguilar, 1960.

Apesar de narrar em primeira pessoa, o narrador parece conhecer todos os acontecimentos e sentimentos das personagens. Em vários momentos, ele justifica saber dos fatos e/ou sentimentos, porque fora informado por alguma outra personagem:

Ouvi que o barão caiu doente, e que o irmão conseguiu trazê-lo para casa [...]. (p. 1115)

Aguiar e D. Carmo foram ontem levar a amiga a Botafogo, e voltaram cedo. Assim o soube por ele, à porta do banco, onde me achava a conversar com o corretor Miranda. Nenhuma notícia de Tristão, mas o bilhete do padrinho já está no correio, e segue hoje mesmo para Santa-Pia. (p. 1159)

Or bene, marcou-se o dia do casamento de Tristão e Fidélia; é a 15 de maio. Já estava disposto entre eles, secretamente, para que os papéis corresse em Lisboa, a tempo. Os de cá vão correr já.

Foi a própria D. Carmo que me deu a notícia hoje, antes que me venha por carta, como se tratasse de pessoas minhas, noivo e noiva, tão freqüentes somos os três e os quatro, mas logo reduziu tudo a si mesma. (p. 1189)

Mas, em outros, deixa transparecer uma certa onisciência em relação à diegese e às personagens:

Aguiar também sentiria como a mulher, mas o ofício de banqueiro obriga e acostuma a dissimular [...]. (p. 1151)

Noite boa para todos. Eu próprio achei prazer em observar os dous. Não é que eles não buscassem disfarçar, ela principalmente, mas não há disfarce que baste em tais lances. A agitação interior transtornava os cálculos, e os olhos contavam os segredos. Quando falavam pouco ou nada, o silêncio dizia mais que palavras, e eles davam por si pendentes um do outro, e ambos do céu. Foi o que me pareceu. Não me pareceu menos que o céu os animava e que eles nos mandavam a todos os diabos, a mim e aos três velhos, e aos pais de Tristão, aos paquetes, às malas, às cartas que esperavam, a tudo que não fosse um padre e latim, _ latim breve e padre brevíssimo, que os aliviasse do celibato e da viuvez. E desta maneira diziam tudo o que sabiam de si. (p. 1182)

Certo é que D. Carmo alguma vez acompanhou os dous com os seus olhos inquietos, como a perguntar-lhes que parte viriam eles ter no futuro que ela e nós imaginávamos; mas o receio de os interromper na felicidade tapava-lhe a boca, e a santa senhora contentava-se de os mirar e amar [...]. (p. 1196)

É possível atribuir a descrição dos sentimentos de Aguiar ao conhecimento que o narrador tem da personagem, pelo convívio e perspicácia com que ele perscruta as pessoas ao

seu redor, entretanto, como ele poderia ter certeza de que o Aguiar dissimulava seus sentimentos? E sobre os sentimentos de Tristão e Fidélia? Como o narrador poderia saber que os dois procuravam alívio para o celibato e para a viuvez? O comportamento dos dois parece não demonstrar isso. Fidélia parecia resignada e decidida a não se casar novamente. Tristão não se caracterizava como um mancebo que estivesse à procura de uma mulher para tirá-lo do celibato. Não haveria nenhuma moça a esperá-lo em Lisboa? Sobre D. Carmo, o narrador parece conhecer todos os seus sentimentos em relação aos dois jovens, como seu medo de interromper a felicidade que Tristão e Fidélia sentiam.

Assim, a focalização se caracteriza, no *Memorial*, como interna, feita por uma das personagens, no caso, o narrador, conselheiro Aires. Portanto é restrita ao campo de visão e percepção dele. Em pouquíssimos momentos, o narrador deixa o ponto de vista de outra personagem aparecer:

Campos continuou a dizer todo o bem que achava no trem de ferro, como prazer e como vantagem. Só o tempo que a gente poupa! Eu, se retorquisse dizendo-lhe bem do tempo que se perde, iniciaria uma espécie de debate que faria a viagem ainda mais sufocada e curta (p. 1106).

Aqui D. Carmo teve uma inspiração; prometeu-lhe que, tão depressa ele se formasse, ela iria com ele viajar, não seis meses, mas um ano ou mais; ele teria tempo de ver tudo, o velho e o novo, terras, mares, costumes ... Estudasse primeiro [...]. (p. 1110)

A reflexão sobre o tempo que se poupa de trem é de Campos. O narrador não concorda com ela, a seqüência da narração acima corrobora isso. A afirmação acerca da necessidade de Tristão dedicar-se primeiro aos estudos é de D. Carmo e não do narrador.

Mas é pela focalização do narrador protagonista que os comportamentos, sentimentos e idéias são representados, como a caracterização das velhas e moças, por exemplo, e algumas diferenças entre as mulheres e os homens:

Há velhas que não sabem fazer-se entender de moças, assim como há moças fechadas às velhas [...]. (p. 1108)

[...] A disposição, o arranjo, a combinação, tudo era de mulher. Há dessas cousas que mão de homem não faz; mão de homem é pesada ou trapalhona [...]. (p. 1165)

Para o narrador, parece haver certa dificuldade na comunicação entre gerações diferentes de mulheres, nem as velhas entendem as moças, nem as moças entendem as velhas. Além disso, o narrador observa a diferença entre os homens e as mulheres, os primeiros, brutos, as segundas, delicadas na arrumação do ambiente. Características que, certamente, estavam de acordo com o horizonte de expectativas do público leitor naquele momento, corroborando para o que Jauss considera como a manutenção do que é conhecido pelo leitor, aspecto necessário para que ele se “encontre” no texto.

Ou a visão de mundo do narrador sobre a velhice:

[...] Já acho mais quem me aborreça do que quem me agrada, e creio que esta proporção não é obra dos outros, é só minha exclusivamente. Velhice esfalfa. (p. 1119)

[...] Aí deixo uma página feita de duas, ambas contrárias e filhas da mesma alma do sexagenário desenganado e guloso [...]. (p. 1122)

Talvez seja melhor parar. Velhice quer descanso [...]. (p. 1141)

Eu, para levar a conversa a outro ponto, insisti que não esqueço nada, e referi várias anedotas de lembrança viva, todas verdadeiras, mas da minha mocidade. Agora muita coisa me passa, muitas se confundem, algumas trocam-se [...]. (p. 1189)

A certa altura do discurso narrativo, o narrador parece conversar com ele mesmo, justamente sobre a velhice e o esquecimento, próprio dessa fase da vida:

Meu velho Aires, trapalhão da minha alma, como é que tu comemoraste no dia 3 o ministério Ferraz, que é de 10? Hoje é que ele faria anos, meu velho Aires. Vês que é bom ir apontando o que se passa; sem isso não te lembraria nada ou trocarias tudo. (p. 1138)

Em outros momentos, o narrador apresenta o hábito da sociedade, naquele momento, de olhar o outro e falar mal de sua vida, seja qual fosse o comportamento. Costume manifestado, com mais força, hoje, na grande audiência de programas televisivos, cujo conteúdo é a maledicência e todo tipo de invasão da vida privada sem limites.

Ao sair hoje de casa, vi passar na rua, do lado oposto, a irmã do corretor Miranda, D. Cesária, tão risonha que parecia falar mal de mim, mas não falava, ia só, _ ou falava de mim consigo; mas só consigo não teria tanto prazer [...]. (p. 1153)

E entrou a repetir uma série de anedotas e ditos, que ouvi durante uns dez minutos, com atenção. A maledicência não é tão mal costume como parece. Um espírito vadio ou vazio, ou ambas estas cousas acha nela útil emprego [...]. (p. 1166)

Eu gosto de ver impressas as notícias particulares, é bom uso, faz da vida de cada uma ocupação de todos. Já as tenho visto assim, e não só impressas, mas até gravadas. Tempo há de vir em que a fotografia entrará no quarto dos moribundos para lhes fixar os últimos instantes; e só ocorrer maior intimidade entrará também. (p. 1184)

Explico o texto de ontem. Não foi o medo que me levou a admirar o espírito de D. Cesária, os olhos, as mãos, e implicitamente o resto da pessoa. Já confessei alguns dos seus merecimentos. A verdade, porém, é que o gosto de dizer mal não se perde com elogios recebidos, e aquela dama, por mais que eu lhe ache os dentes bonitos, não deixará de mos meter pelas costas, se for oportuno [...]. (p.1188)

O hábito de falar dos outros já era e é comum, o de falar mal, também. O próprio narrador parece não encontrar neste hábito algo de tão negativo, como se observa em seus comentários, nas citações acima e em outras passagens da narrativa. É possível perceber uma certa tendência a valorizar esse comportamento, talvez, indo ao encontro das perspectivas dos leitores, dos valores propugnados por eles e abordados na narrativa, constituindo uma fusão entre o horizonte de expectativas representado na obra e o dos leitores.

Outra questão interessante referenciada pelo narrador, a partir de seu ponto de vista, é o fato de que tudo passa:

[...] Alguns destes celebram o aniversário da batalha de Tuiuti. Isto me lembra que, em plena diplomacia, quando lá chegou a notícia daquela vitória nossa, tive de dar esclarecimentos a alguns jornalistas estrangeiros sequiosos de verdade. Vinte anos mais, não estarei aqui para repetir esta lembrança; outros vinte, e não haverá sobreviventes dos jornalistas nem dos diplomatas, ou raro, muito raro; ainda vinte, e ninguém. E a Terra continuará a girar em volta do Sol com a mesma fidelidade às leis que os regem, e a batalha do Tuiuti, como a das Termópilas, como a de Iena brandará do fundo do abismo aquela palavra da prece de Renan: ‘Ó abismo! tu és o deus único!’ (p. 1122)

O tempo, “cúmplice de atentados”, nega a beleza de qualquer mulher ou homem, sobra, mas nunca é suficiente para quem tem o que fazer. Mas, principalmente, faz esquecer desde o menor até o maior sofrimento, desde uma simples batalha até a mais sangrenta guerra. Mesmo o registro da História pode ser “enterrado no abismo”.

O narrador, em *Memorial de Aires*, conta sua história para um narratário marcado como o “papel”:

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor.

Não, papel. Quando sentires que insisto nesta nota, esquiva-te da minha mesa, e fuge. [...]

Escuta, papel [...]. (p. 1116-1117)

Isto, sim, papel amigo, isto podes aceitar, porque é a verdade íntima e pura e ninguém nos lê [...]. (p. 1117)

[...] Conversações do papel e para o papel. (p. 1122)

Fique isto confiado a ti somente, papel amigo, a quem digo tudo o que penso e tudo o que não penso. (p. 1127)

[...] Não diria isto a ninguém cara a cara, mas a ti, papel, a ti que me recebes com paciência, e alguma vez com satisfação, a ti, amigo velho, a ti digo e direi, ainda que me custe, e não me custa nada [...]. (p. 1169-1170)

O diálogo com o “papel” revela sentimentos do narrador e, também, o ofício de escrever, a atividade de registrar os acontecimentos, as impressões:

Aqui referiu-me uma história que apenas levará meia dúzia de linhas, e não é pouco para a tarde que vai baixando; digamo-la depressa (p. 1108).

Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas. (p. 1111).

[...] Assim foi que, escrevendo o dia de ontem, deixei de dizer [...]. (p. 1121)

Este mês é a primeira linha que escrevo aqui. Não tem sido falta de matéria, ao contrário; falta de tempo também não; falta de disposição é possível. Agora volta. (p. 1124)

[...] Estou cansado de ouvir que ela vem, mas ainda me não cansei de o escrever nestas páginas de vadiação. Chamo-lhes assim para divergir de mim mesmo. Já chamei a este *Memorial* um bom costume. Ao cabo, ambas as opiniões se podem defender, e, bem pensado, dão a mesma cousa. Vadiação é bom costume. (p. 1135)

O livro em forma de diário se apresenta como um costume que faz bem ao narrador, isto é, escrever sobre o que lhe acontecia, ou a seus amigos, ou conhecidos fazia bem ao conselheiro, para manter vivas as recordações que poderiam ser esquecidas pelos anos que passavam. O recurso revela, ainda, nas entrelinhas, uma instância autoral consciente de seu papel social e uma ponta de “ vaidade ” por se eternizar por meio de sua escrita, como se pode confirmar, por exemplo, nas palavras do narrador Aires: “ tanto a história quanto a poesia são instituições ” (p.1118).

O espaço, na narrativa em análise, mostra-se entre o aberto e o fechado, no ambiente da rua e das casas das personagens, portanto, urbano. A ambientação é construída pela personagem que narra, o conselheiro Aires, é, portanto, reflexa. É pelo ponto de vista do narrador-protagonista que os espaços são representados.

A Rua do Ouvidor é referenciada, quando é proclamada a Lei Áurea. Há ocasiões em que o próprio narrador-personagem, Aires, procura esclarecer, ou, mesmo, confundir o leitor sobre seu ponto de vista, de acordo com anotações e reflexões sobre seu posicionamento acanhado em relação ao acontecimento histórico, como o seguinte fragmento retirado do diário:

O ministério apresentou hoje (07/06/1888) à Câmara o projeto de abolição. É a abolição pura e simples. Dizem que em poucos dias será lei. Enfim, lei (13/05). Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do Senado e da sanção da Regente. Estava na Rua do Ouvidor, onde a agitação era grande e a alegria era geral. (p. 1117-1118)

A seguir acrescenta aspectos sobre o acontecido na Rua e registra que fora convidado para “enfileirar o cortejo organizado para rodear o paço da cidade e fazer ovação à Regente” (p.1118), mas desistiu e justifica o motivo de sua recusa/omissão:

Estive quase, quase a aceitar, tal era, meu atordoamento, mas os meus hábitos quietos, os costumes diplomáticos, a própria índole e a idade me retiveram melhor que as rédeas do cocheiro aos cavalos do carro, e recusei. Recusei com pena. [...] os manifestantes erguiam-se nos carros, que iam abertos, e faziam grandes aclamações, em frente ao paço, onde estavam todos os ministros. Se eu lá fosse, provavelmente faria o mesmo e ainda agora não me teria entendido... Não, não faria nada; meteria a cara entre os joelhos. (p.1118, grifos nossos)

O comportamento de Aires poderia estar de acordo com o comportamento padrão da sociedade, naquele momento. A abolição da escravidão parece ter contentado mais aos moços, entre a elite branca, do que aos mais velhos representantes do regime escravocrata. Afinal, a servidão dos negros era um costume arraigado, naturalizado, entre os brancos e, se pensarmos bem, entre os próprios negros. Assim, pensar em não ter um escravo para os serviços em geral já era difícil, que dirá realmente não os ter pela força da lei. Novamente, a união dos horizontes de expectativas.

De acordo com Rogério de Lima, “o romance machadiano significava um real, um real com saudade do passado, por isso é possível constatar a freqüência da memória em seu texto” (1996, p.56). Embora não seja compromisso da literatura espelhar a realidade e suas ideologias, em Machado, visualizamos, pelo olhar do narrador maduro e consciente de seu

poder no mundo, o passado que se entrecruza com o presente, isto é, a realidade histórica nutrindo a realidade ficcional.

Segundo Bosi, Machado, em sua prosa singular apresenta a idéia de que o presente não sepultou o passado (2000). Por outro lado, Gledson ao analisar o cotejo da obra machadiana, feito por Faoro, destaca a importância do estudo crítico em torno da sociedade do século XIX, mas adverte que o escritor assumiu um aspecto positivo em seu próprio livro que seria uma “exposição sobre a maneira pela qual essa visão da História molda os próprios romances” (GLEDSON, 1986, p.23), o que é, segundo ele, um aspecto falho na análise desenvolvida por Faoro. Ainda segundo os parâmetros de Gledson, torna-se relevante estudar como as tramas romanescas machadianas são fundamentadas por suas visões da História e, nesse sentido, pode-se reiterar que Machado nunca esteve alheio a elas, como apontam alguns críticos.

Por isso, é possível observar, ao retomar a citação acima, em que o narrador-personagem declara que esteve alheio às comemorações da Abolição, que o homem, Machado de Assis, não estava. Em 4/05/1893, é o próprio Machado quem escreve, em sua página semanal, na Gazeta de Notícias:

Houve sol, e grande sol, naquele domingo de 1888, em que o Senado votou a lei, que a regente sancionou, e todos saímos à rua. Sim, também eu saí à rua, eu o mais encolhido dos caramujos, também eu entrei no préstito, em carruagem aberta, se me fazem favor, hóspede de um gordo ausente; todos respiravam felicidade, tudo era delírio. Verdadeiramente, foi o único dia de delírio público que me lembro ter visto [...] No meio de tudo, porém, uma tristeza indefinível. **A ausência do sol coincidia com a do povo?** O espírito público tornaria à sanidade habitual?. (ASSIS, 1960, p.583)

A citação põe em evidência que Machado, de fato, era tímido, porém nunca insensível. Participa das celebrações da promulgação da Lei Áurea e sente a falta do povo, tanto quanto a falta do sol!!! No romance, refletindo sobre seu posicionamento acanhado em relação ao fato histórico, o Conselheiro oscila entre uma posição aberta e outra mais tímida,

porém registra a sua postura consciente que não deixa escapar seu compromisso com a História e com o homem de seu tempo, independente de sua condição na escala social:

Ainda bem que acabamos com isto. Era tempo. Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da história, ou até da poesia. (p.1118)

Gledson refere-se ao Memorial de Aires com o binômio: **“romance-diário”** (1986, p.116). As crônicas – o anonimato – são textos de forte ironia e sarcasmo, cinismo e, em geral, negativos. Machado não apresenta a descrição sobre a escravidão como “um movimento da escuridão para a luz, mas a simples passagem de um relacionamento econômico e social opressivo para outro” (GLEDSON, 1986, p. 124), seria confirmar a submissão dos desvalidos socialmente aos detentores do poder.

Como já aludimos anteriormente, Machado viveu num período em que a política nacional estava em crise e que ocorriam constantes mudanças sociais e econômicas. Os atos de criação governamental se elaboravam ao sabor das frivolidades e do compadrio. Essa situação não foi alterada como se queria acreditar com a mudança do regime monárquico para o republicano.

Causa perplexidade a afirmação registrada no mesmo diário, no dia 14 de maio, pondo em dúvida o trecho registrado anteriormente: “Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular” (p.1.118). Na verdade, o narrador ironiza com sarcasmo, pois Aires fora recebido com muita alegria e todos estavam felizes quando chegou, à noite, à casa dos amigos Aguiar. Para sua surpresa, não estavam comemorando o fato público e, sim, o particular. O motivo da festa era uma carta que chegara de Portugal e na qual Tristão dava notícias depois de anos de silêncio. A abolição não foi tema da conversação em seu ‘romance-diário’, conforme ilustram os trechos abaixo:

Era a primeira reunião do Aguiar; havia muita gente e bastante animação. [...] A alegria dos donos da casa viva a tal ponto que não atribui somente ao fato dos amigos juntos, mas também ao grande acontecimento do dia. Assim o disse por esta única palavra, que me pareceu expressiva, dita a brasileiros:

_ Felicito-os.

_ Já sabia? perguntaram ambos.

Não entendi, não achei que responder. Que era que eu podia saber já para os felicitar, se não o fato público? Chamei o melhor dos meus sorrisos de acordo e complacência, ele veio, esprou-se, e esperei. Velho e velha disseram-me então rapidamente, dividindo as frases, que a carta viera dar-lhes grande prazer. Não sabendo que carta era nem de que pessoa, limitei-me a concordar:

_ Naturalmente.

_ Tristão está em Lisboa, concluiu Aguiar, tendo voltado há pouco da Itália, está bem, muito bem.

Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo. [...] era devida a carta, como a liberdade dos escravos, ainda que tardia, chegava bem. (p. 1118-1119)

O discurso da sociedade parece compactuar com o sentido da obra. O narrador, em sua atitude “cordata”, mostra a visão de mundo das personagens e as relações entre elas, no fim do século XIX. Isto é, as personagens não aderiram ao acontecimento, à Abolição, mas não fica claro que o narrador compactue com esses sentimentos.

Há outras referências à Rua do Ouvidor como palco de acontecimentos históricos, comemorações, entretenimento e encontros, como no dia em que a família Aguiar recebeu o telegrama de Fidélia, comunicando o falecimento de seu pai. Aires registra o encontro: “Aguiar vai à fazenda de Santa Pia, em visita de pêsames a Fidélia, parte amanhã. D. Carmo fica. Foi o que ele me disse na Rua do Ouvidor” (p.1128). Novamente a casualidade. Na verdade, para as elites, tanto políticas quanto econômicas, a Rua é o local de encontro entre iguais, mas não seria eleita como local de manifestação de contentamento em relação a um fato que lhes degradava profundamente, como, por exemplo, a inadiável libertação dos escravos.

O mesmo espaço será referência quando Aires encontra-se com Aguiar e Tristão pela primeira vez: “Vi hoje Tristão, descendo a Rua do Ouvidor, com o Aguiar, adivinhei-o por este e pelo retrato. Trazia no vestuário alguma coisa que, apesar de não diferir da moda, cá e

lá, lhe põe certo jeito particular e próprio. Aguiar apresentou-nos” (p. 1133). Isto é, a Rua do Ouvidor equipara-se à Europa. Em Machado, assim como em Alencar e Macedo, a Rua do Ouvidor aparece como um desejo de consumo e “status” tanto das personagens quanto dos leitores, no século XIX.

A referência não é gratuita e dá oportunidade para se concordar, em parte, com Gledson, quanto à dupla, Tristão e Fidélia, seu caráter suspeito e postura dissimulada. Nesse mesmo sentido, há outra referência à Rua do Ouvidor como local em que Aires encontra-se com Fidélia e, logo depois, com Tristão. O fato potencializa algumas inferências quanto à suposta casualidade do encontro, a dúvida é lançada pelo narrador-personagem Aires, em seu diário, que havia se encontrado com a viúva na Rua do Ouvidor:

[...] Eu _ aqui o digo ante Deus e o Diabo, se também este senhor me vê encher o meu caderno de lembrança _, eu deixei-me ir atrás dela. [...]
 No Largo de São Francisco estava um carro dela, perto da igreja. Íamos da **Rua do Ouvidor**, a dez passos de distância ou pouco mais. Parei na esquina, via-a caminhar, parar, falar ao cocheiro, entrar no carro, que partiu logo pela travessa, **naturalmente** para os lados do Botafogo. Quando ia voltar dei com o moço Tristão, que ainda olhava para o carro. [...] Ele vinha agora para a **Rua do Ouvidor**, e também me viu; detive-me à espera. Tristão trazia os olhos deslumbrados, e esta palavra na boca:
 _ Grande talento!
 [...] Não entendi logo (p.1154; grifos nossos).

O trecho acima é acrescido da afirmação, sempre ambígua, de que Tristão tem compostura, mas também é dissimulado. A partir desses elementos, Gledson faz uma análise interessante e pertinente sobre uma possível relação desse fato com os acontecimentos que levam ao desenlace da narrativa. A reinterpretação do crítico vai além do enredo que Aires dá a conhecer. Nesta, o casal é determinante para a fábula, Fidélia, pela interpenetração de atributos e sentimentos, e Tristão, porque seria hipócrita e dissimulado, posto que sua volta ao Brasil se desse por motivações econômicas ou, como aduz em uma de suas sínteses hipotéticas: “Então, sugiro que em seu derradeiro romance Machado aborda o

condicionamento do Brasil por seu passado colonial, gerador de hábitos que se prolongam por muito tempo depois da independência oficial” (GLEDSON, 1986, p. 248).

O narrador, no *Memorial*, apresenta a função narrativa, por contar a história; a função de regência, por articular os episódios do diário. Em *Esau e Jacó* Aires conta a história e dialoga com o narratário. Ocorrem, também, as outras funções determinadas por Genette (1972), articula o discurso narrativo – *função de regência*, pondera sobre comportamentos e idéias das personagens – *função testemunhal ou de atestação*, e apresenta reflexões mais aprofundadas sobre determinados temas, como o tempo, a maternidade, aspectos políticos, fatos históricos etc., assumindo uma *função ideológica*.

Aires, narrador-personagem, recolhe-se diante dos manifestos de adesão à Proclamação da República. Esse posicionamento político reservado tem uma conotação ideológica, pois mostra uma omissão perante seu tempo, que é o final do século XIX, ainda em fase de consolidação. Assim, são referências ao mundo real em desequilíbrio, embora tais valores e significados ideológicos sejam veiculados nas entrelinhas e, nunca, expressamente comunicados ao leitor, talvez, porque o impacto de tais valores e significados fosse muito grande para serem apresentados de forma clara e objetiva.

O narrador machadiano, entre o tom irônico e a farsa, assume uma postura crítica. Sendo a arte alimentada pelas experiências emocionais, Machado não deveria deixar de esbarrar pelo elemento autobiográfico, ainda que de forma elíptica, pois inevitavelmente, o narrador circula entre o real e o ficcional de que a obra se tece. Recorrendo a Drummond de Andrade, podemos afirmar: “~[...] Não exijam prefácios nem posfácios ao ancião que mais fala quando cala” (1983, p.716).

Machado, assim como Macedo e Alencar, registra costumes sociais no Rio de Janeiro, no século XIX. Trabalhando na fronteira entre a História e a ficção, tenta conquistar o leitor,

em particular o feminino, mas usa outras estratégias, diferentes das de Macedo, como se pode observar em diferentes passagens do *Memorial de Aires*, já referidas.

O imaginário da cidade do Rio de Janeiro, velado sob a arquitetura e representado pela imagem sempre presente da Rua do Ouvidor como espaço revitalizado, lugar do dito que mascara o lugar não-dito e revela-se ao leitor a cada página.

Eis a genialidade de Machado: traz a História, mas não como transcrição da realidade e sim como uma inspiração para sua arte literária, que é inesgotável e, até mesmo, indecifrável na sua totalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] sempre que escrevemos sobre o centro urbano (do Rio de Janeiro), o nome da **rua do Ouvidor pinga-nos da pena**. [...] vem de longe o prestígio que essa rua assumiu na cidade e não foi sem razão que ocorreu a Koseritz dizer que o Rio de Janeiro era o Brasil e a Rua do Ouvidor o Rio de Janeiro.

(CRULS, 1949, p.420)

O estudo de uma obra literária envolve várias dificuldades que dizem respeito ao método de análise e à teoria escolhida para fundamentar este trabalho. Com o objetivo de observar a questão do espaço, especificamente a Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, como representação de uma ambiência relacionada aos acontecimentos que marcaram o Brasil no final do século XIX e início do século XX, na transição entre o período do Império e a República, foram realizadas reflexões sobre a História, a Literatura, a Sociocrítica, a Estética da Recepção e alguns aspectos do método estruturalista, como elementos que constituem a narrativa ficcional.

O trabalho apresenta como foco a Rua do Ouvidor. Para tanto, voltou-se para a estrutura e o discurso literário relacionados ao campo cultural, político, social e econômico do século XIX. Época de conflitos, crises e também de alterações que, de certa forma, caracterizam uma época e matizam a produção literária que não se separa dos valores, das práticas, dos pressupostos e das concepções da sociedade que se queria separada da coletividade excluída, como argumento central da Sociocrítica.

Estudar o espaço ajuda a compreender os hábitos, costumes e, enfim, a caracterizar o social que o texto literário, em sua imanência, veicula. O trabalho se afina com os objetivos da

Sociocrítica e, assim, demonstra que toda criação artística é também uma prática social e, portanto, deve ser analisada em relação com o mundo, que é sempre ideológico.

Assim, História, Literatura e espaço se juntam para mostrar que a Rua do Ouvidor, no século XIX, pode ser definida como a superposição de Paris sobre a cidade do Rio de Janeiro, guardadas as devidas proporções, como periferia do mundo que já consolidava o sistema capitalista. Simultânea e paradoxalmente, essas metrópoles simbolizam miséria e riqueza, progresso e regresso.

A cidade do Rio de Janeiro refletia o afrancesamento, principalmente a elite. Assim, essa classe social usava roupas à moda francesa, fazia compras na Rua do Ouvidor, que se tornara um centro de difusão da moda parisiense, a partir da chegada das modistas, na segunda década do século XIX, ou, apenas passeava na mesma rua para ver e ser vista.

Um espaço, uma cidade se insere dentro de muitos outros espaços. As marcas de modernização e de progresso se inscrevem nos centros urbanos. Em relação ao objeto de estudo, a Rua do Ouvidor, essa mediação se evidencia na transferência de tudo o que singularizava a cultura francesa, no século XIX e início do século XX. A rua tornou-se um centro irradiador de informações, tal como Paris que congregava e difundia cultura, objetos de desejo e de consumo, novos hábitos, informação, novas formas de sociabilidade e determinavam mudanças nas relações de poder de um lugar em relação ao outro. Enfim, impunham o conceito de superioridade que os franceses gozavam junto à elite fluminense, no Rio de Janeiro.

No Brasil, o meio político do século XIX, a Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro, era como o ideal da França para os franceses, mas apenas para a aristocracia e a burguesia nascente nas últimas décadas do século. Isso pôde ser observado nas obras analisadas.

Nas *Memórias da Rua do Ouvidor*, Joaquim Manuel de Macedo faz uma descrição desse mesmo espaço situado entre o real e o ideal, como documentário, para além do

experienciado. Entre o real e o ficcional, o narrador apresenta as memórias, como forma de resistência ao esquecimento, como estratégia para apresentar o passado interagindo com a arte ficcional. Trata-se de uma verdadeira viagem toponímica na qual se concentram História e as histórias da Rua do Ouvidor, resgatando a origem das ruas, dos nomes, dos espaços. Essa estratégia, de certa forma, colabora para dar um caráter de verdade e verossimilhança à narrativa.

Nos romances de Alencar há um espaço idealizado como se pôde ver na análise dos romances em que o ideal de ser e parecer francês é uma constante. Em *Senhora*, Alencar apresenta a Rua do Ouvidor como local de sedução e consumo. Em *Lucíola*, repetem-se a cidade do Rio de Janeiro e a rua. Aqui, a Rua do Ouvidor é referenciada como local de exposição, como vitrine, em que se expõem as mercadorias à venda no comércio, além de sua localização privilegiada para encontros e compras. Assim, o espaço da rua apresenta-se de forma naturalizada como correspondente a atividades e categorias sociais

Em *Lucíola*, o espaço apresenta-se em movimento entre o aberto – público, a rua, por exemplo, e o fechado – a casa de Lúcia, por exemplo. Trata-se de uma forma de se caracterizar não só o espaço-ambiente, mas, sobretudo, a distinção das classes sociais que naquele momento se uniam apenas fisicamente no espaço público da Rua do Ouvidor. É possível que assim fizessem também os leitores da narrativa.

O narrador em *Senhora* não se insere na narrativa, conhece tudo e a todos, mas seu discurso é construído externamente aos fatos e acontecimentos narrados. São raras as vezes em que o narrador deixa transparecer a focalização de uma ou outra personagem, para apresentar visões de mundo sobre as mulheres e a sociedade em geral.

A Rua do Ouvidor é referenciada pelo narrador como espaço simbólico e idealizado, onde tudo se organiza para os prazeres impostos pela modernidade: sedução e consumo.

Assim, deixar de lá estar e consumir poderia ser encarado como decadência e falta de prestígio.

O espaço, em *Senhora*, caracteriza-se por ser mais fechado, indo do público ao privado e, essencialmente, urbano. A Rua do Ouvidor apresenta-se, em algumas obras de Alencar, como espaço-palco de evasão das personagens, para representação de uma situação, cujas convenções as classes mais abastadas seguiam sem restrições.

Em Machado, temos a cidade simbólica do Rio de Janeiro que se transporta para a Rua do Ouvidor, mas não se encontra, nas obras em análise, uma imagem refletida como simples descrição. Tanto em *Memorial de Aires* quanto em *Esau e Jacó*, os espaços privilegiados são o Rio de Janeiro e a Rua do Ouvidor entre os mais concorridos e representativos.

Seus dois últimos livros possuem uma estrutura análoga que, na essência, se completam no sentido de tratar do homem em sua crise de humanidade e identidade e da perda dos valores em geral, embora não fosse ligado ao povo, nem militante dos ideais de liberdade e justiça que sopravam da Europa. Por meio de suas memórias, Machado faz um balanço de sua vida pela perspectiva da exaustão do regime monárquico. Nesse sentido, também ocorre a exaustão da Rua do Ouvidor, coincidindo com o esvaziamento do governo e do espaço. A realidade mediadora em que se inscreve Machado imprime em sua obra o sentido da vida e do universo humano. Não se trata de uma tentativa de imposição de valores aos quais ele teria aderido, mas do relato de uma experiência vivenciada, autêntica e significativa.

Cotejando as obras e os três autores deste estudo, podemos afirmar que Machado, embora não fosse panfletário, nem representante de ideologias revolucionárias, como também não eram Alencar e Macedo, estava longe de ser indiferente e neutro diante dos acontecimentos e dos homens de seu tempo, como se pode comprovar com uma leitura mais atenta e mais desarmada.

Assim como em *Memórias da Rua do Ouvidor*, o narrador no *Memorial* altera a pessoa que narra durante a narrativa. Se o conselheiro pode ser identificado, intratextualmente, como autor da narrativa, não se pode afirmar que é ele quem narra. Em Machado, a organização e a apresentação do discurso narrativo são delegadas, de modo estratégico, a outra personagem que assume o papel de narrador.

Em *Esau e Jacó*, o tema maior parece serem as relações humanas, permeadas de amor, ambição, amizade, cobiça e outros tantos sentimentos indissociáveis dos homens em qualquer tempo ou lugar. O espaço caracteriza-se como aberto, urbano, mais público do que privado. A Rua do Ouvidor é referenciada como um espaço privilegiado, mas não há idealização. Trata-se de um espaço simbólico e desencadeador de reflexões. Estar em público e em interação com o outro parece ser uma constante na obra. Em diferentes ocasiões o próprio narrador-personagem, Aires, procura esclarecer ou mesmo confundir o leitor sobre seu ponto de vista, de acordo com anotações e reflexões sobre seu posicionamento acanhado em relação ao acontecimento histórico.

Embora não seja compromisso da literatura espelhar a realidade e suas ideologias, em Machado, visualizamos, pelo olhar do narrador maduro e consciente de seu poder no mundo, o passado que se entrecruza com o presente, ou melhor, a realidade histórica nutre a realidade ficcional, inapreensível na sua totalidade. Nesse sentido, os implícitos, os silenciamentos são discursos eloqüentes.

Esse estudo demonstra perspicácia e maturidade intelectual do autor, mas, sobretudo, corrobora a tese já comprovada por Magalhães Jr, Lúcia Miguel Pereira, Candido, Schwarz, Broca, entre tantos estudos e estudiosos, de que Machado não foi um autor absenteísta nem indiferente a seu tempo, mas que sua prosa exige, isto sim, um leitor que se proponha a enveredar mais pelas entrelinhas do que pelas linhas, pois que, de forma sutil, elas concorrem para despistar o leitor afoito.

Machado demonstra uma consciência de seu papel e lugar em relação à maneira como tudo é realizado na linha do tempo e, sobretudo, sobre a permanência de sua obra. O espaço nas obras machadianas se insere para além do aspecto geográfico ou social. O grande escritor não escreve a História, mas ficcionaliza a partir do seu mundo, vivido sob a perspectiva de um autor amadurecido intelectual e fisicamente, daí os títulos *Memórias*, como se fosse uma volta para dentro de si mesmo e da sua necessidade de exercer sua humanidade.

Em Machado, e, em especial, em *Memorial de Aires*, o narrador faz poucas referências ao leitor, encontramos as marcas do amigo papel, a quem Aires faz reiteradas invocações. Não se pode negar que seja uma forma de leitor em potencial. O narrador remete ao suposto público, seja ele real ou virtual, além de outras questões sociológicas presentes no texto, como o diálogo do narrador com seus leitores, a elaboração do discurso literário, sua estruturação, e o espaço destinado às publicações das narrativas, em rodapés dos jornais. É evidente que os três autores estudados foram influenciados por essa modalidade de comunicação jornalística em massa (que era, essencialmente, a elite, embora iletrada). As narrativas, em especial até a década de 1860, adaptavam-se às técnicas da publicação jornalística e do folhetim.

Machado, como intelectual de seu tempo, tinha consciência da exigüidade de leitores e, portanto, do distanciamento existente entre os homens das letras, as condições de produção e circulação da literatura brasileira e o público a quem sua produção se destinava. Esse aspecto problemático da sociedade oitocentista é flagrado em todas as narrativas em cotejo.

A relação empírica entre o escritor e o público tem nuances diferentes entre o narrador e o leitor. Em Macedo, o narrador se submete aos desejos impostos pelo público. Esse fato se apresenta de forma emblemática, quando o narrador, após encerrar as *Memórias da Rua do Ouvidor*, reabre a coluna folhetinesca, desculpa-se com os pagantes-leitores, faz acréscimos, para se redimir com aqueles inúmeros leitores que se indignaram com a exclusão de “elementos importantes” que, a princípio, haviam sido omitidos. Fica explícita a dependência

do autor em relação ao público, pois o veículo dependia de seus escassos leitores, bem como a situação de dependência na vida socioeconômica: país colônia de Portugal, relações de trabalho escravocratas, elite pagante iletrada e literatura aos moldes europeus.

Alencar, em circunstâncias muito próximas, se posta de forma impositiva e autoritária em relação ao seu público leitor iletrado e assume ares didático-pedagógicos. O leitor precisaria de elementos facilitadores para entender seu projeto ficcional. Esse fato pode ser ilustrado em diferentes trechos, como, por exemplo, na forma em que o romance *Senhora* se organiza, em quatro partes: O Preço, Quitação, Posse e Resgate, que são as etapas de uma transação comercial. A estrutura formal reflete o momento em que o público leitor se insere e determina o comportamento desses consumidores no ato de leitura. Trata-se de uma forma de orientação ou ensinamento ao leitor pouco afeito a essa nova modalidade literária e pode ser interpretado como um facilitador que empobrece a obra, mas, sobretudo, subestima a capacidade de entendimento de seus leitores reais ou virtuais.

O romance *Lucíola* é todo ele representativo desse comportamento paternalista, machista e autoritário. Lúcia obedece aos desejos e ordens de Paulo, por mais absurdos que lhe pudessem parecer, como, por exemplo, exhibir-se na Rua do Ouvidor, apresentando as melhores roupas e jóias, como uma mercadoria.

Machado, em fins de sua vida, ou, na denominada fase de maturidade, por diferentes razões, comporta-se de forma irreverente. Pelos procedimentos da ironia e do humor, instiga o leitor a participar do processo de criação da obra literária, obriga-o a pensar, a construir hipóteses, enfim, a preencher as lacunas e os implícitos deixados, propositalmente, pelo narrador. Assim, com tais procedimentos provocativos, parece levar o público leitor a se autorizar e, durante a leitura, desencadeiam-se sentidos possíveis e negados nesse movimento reflexivo que se dá a revelar aos poucos e nunca no todo.

Guimarães apresenta essa face libertadora de Machado, vivenciada por ele mesmo, a partir dos argumentos com os quais o narrador de *Dom Casmurro* aponta para a precariedade da memória e se define como leitor:

Eu, quando leio algum desta outra casta (refere-se a livros omissos em oposição a livros confusos), não me aflijo nunca. O que faço, em chegado ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas idéias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! [...] e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista.
É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim, preencho as lacunas alheias, assim podes também preencher as minhas. (1960, p. 870-871)

Novamente, apontamos para a vanguarda e a genialidade de Machado, antecedendo Iser e Jauss, quanto às teorizações sobre os leitores, com a *Estética da Recepção*.

Em um cotejo entre os três autores, verificamos um refinamento não só do escritor Machado de Assis, mas da forma de composição que chega ao requinte máximo, como representação do país e da literatura brasileira. Machado foi mais fiel e atento à humanidade das personagens e dos seus contemporâneos do que à geografia da cidade, embora as personagens se inscrevam num ambiente social que vem à tona, o Rio de Janeiro, pois, ali, ele nasceu, cresceu e morreu. Apontamos uma problemática sobre a qual não pudemos nos aprofundar, mas que mereceria ser mais investigada: Seria um testemunho ou uma tentativa de se preservar, já que, como constatamos, o autor demonstra uma profunda consciência da importância de seu nome e da permanência de sua obra?

São artistas diferentes, sobretudo, pela forma peculiar de organizar a matéria narrativa. Macedo consagra-se como autor nacional, submete-se às leis do mercado editorial e escreve em folhetim, numa clara intenção de apreender o leitor. Alencar contamina-se pelo discurso narrativo do romantismo conservador e, enfim, Machado manifesta-se com o mesmo discurso do século XIX, mas adere mais fortemente às concepções realistas, demonstra uma

modernidade inatingível em sua totalidade e complexidade.

Como já observado, nas narrativas eleitas para este estudo, há uma clara ligação entre literatura, contexto social e realidade histórica. No Império a Rua do Ouvidor entra no seu período de glória, para dar aos membros da corte recém-instalada um local de distinção. Com a República esse espaço é negado, e, projeta-se um novo espaço com a intervenção no plano da cidade. A Avenida Central surge como lugar diferenciado. Nesse momento, início do século XX, o Brasil já não se coaduna com os ideais franceses. Sofre uma influência mais incisiva por parte dos modelos capitalistas dos EUA, portanto, o espaço da Rua do Ouvidor deve ser desviado, demonstrando a relação direta entre o espaço público e o poder político.

A monarquia começa a perder espaço na sociedade brasileira a partir da década de 1870. O povo já não se encanta com o reinado do Imperador D. Pedro II, que também dava sinais de desânimo e apatia com relação aos trajes e à manutenção da pompa. A decadência do poder monárquico é coincidente com a decadência da Rua do Ouvidor que também começa a perder seu *glamour*. Como o Império cede espaço para a República, no final do século XIX, a Rua do Ouvidor, no início do século XX, cede sua importância para a Avenida Central.

Em todas as obras, em diferentes proporções, observa-se que a modernidade e o progresso alteram hábitos socioculturais comuns e tradicionais. Em fins do século, a Rua do Ouvidor deixa de ser espaço de interesse público por excelência para encontros, ostentação e distinção social.

Freqüentar esse espaço público denota um movimento de ruptura com o grupo social menos representativo social e economicamente. Nesse espaço de fachada democrática, a lei se impõe, padroniza e explora. Por meio de seus códigos sociais, tanto o espaço familiar da casa quanto o espaço público e jurídico da rua falam mais da sociedade e de suas relações de poder, o que denota, no limite, a convivência das duas formas: uma classe de cidadãos sujeitos à lei e à ordem e outra em que as “pessoas” para as quais a forma da lei apresenta-se

desprovida de significação e alcance. Isto é, é preciso olhar a rua e o que se passa no interior das casas para entender a totalidade, as relações, a História e, conseqüentemente, a própria literatura. Assim, espaço e tempo são inseparáveis, pois os fatos ou as ações se processam num determinado momento histórico e em um espaço específico.

Focalizando o espaço público da rua, local de culto ao moderno e ao espetáculo e em que se admitem as contradições e ambigüidade, mimetiza-se a identidade da sociedade brasileira, seja no final do século XIX ou no início do século XX.

Finalmente, a Rua do Ouvidor foi metonímia do Rio de Janeiro, no século XIX. As narrativas trazem à luz, por meio do projeto ficcional de três escritores representativos da literatura brasileira, os recônditos das relações humanas e sociais sob a égide do capital. As obras analisadas atuam como respostas a questões colocadas pela sociedade, representadas no comportamento das personagens, nos valores apregoados, nos costumes enraizados, nos sentimentos que transparecem. Assim, afirma-se o princípio da recepção, ou seja, o fato de a compreensão da narrativa literária acontecer no “horizonte histórico de seu nascimento, função social e efeito histórico” (JAUSS, 1994, p.20), a partir da recepção, no momento da publicação, do efeito produzido e de sua fama junto à posteridade.

Nesse sentido, a análise avança para o mundo histórico e extra-textual a partir do público leitor, que responde ao estímulo recebido de maneira particular e individual, segundo o seu horizonte de expectativas. De acordo com Jauss (1994), esse horizonte de expectativas é determinado pelo conhecimento dos mecanismos lingüísticos, literários e pelas preferências relativas ao espaço sociocultural em que o leitor se situa.

Em uma obra literária, a representação do espaço não tem compromisso com a veracidade geográfica, posto que não se caracterize como cópia do real, entretanto, ela precisa ser verossímil. Os narradores mostram a cidade do Rio de Janeiro e a Rua do Ouvidor como espaços onde as mudanças de tempo e de regime de governo ocorrem não apenas nas

personagens que o povoam, mas no espaço físico, em decorrência da mobilidade imposta pelo desejo de ser e parecer moderno. Constatamos que o espaço urbano e sua organização é influenciado pelos valores socioculturais e históricos, ou seja, a solução burguesa para a classe menos favorecida economicamente passa pelo deslocamento das elites do espaço da Rua do Ouvidor para uma área mais modernizada.

Em última análise, podemos afirmar, então, que os elementos estruturais fazem parte da própria natureza do discurso narrativo, eles se imbricam e fortalecem aspectos sociais, culturais e humanos representados no texto literário. O estudo evidencia que a análise desses elementos da narrativa, como o narrador e a focalização, suas intervenções, seus comentários sobre determinados comportamentos, costumes, permitem aprofundar o estudo da obra literária e de seus procedimentos criativos, adentrar nos meandros da trama e entender com mais amplitude as relações sociais e o comportamento humano dentro da História.

O projeto de expansão do traçado urbano teve implicações profundas, tanto no Brasil como na França, além da já mencionada exclusão social, ampliação do poder econômico, especulação financeira e imobiliária, destruição de fontes de identidade e do patrimônio cultural. Mas se os franceses se identificam e se encontram no espaço público da rua, observamos, a partir das representações literárias da Rua do Ouvidor, nas obras analisadas, as bases em que se assentam a formação do Brasil. Com a República mudou-se apenas o paradigma cultural e econômico; o país permanece na incômoda condição de colonizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Dos autores estudados:

ALENCAR, J. M. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

ASSIS, M. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v. I, II e III.

MACEDO, J. M. de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. São Paulo: Saraiva, 1878. Coleção Saraiva 186.

Referências bibliográficas sobre aspectos teóricos abordados e fortuna crítica de MACEDO, ALENCAR E MACHADO:

AGUIAR E SILVA, M. de. *Teoria e Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1983.

ARRUDA, J. J. A.; PILETTI, N. *Toda a História: História Geral e História do Brasil*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

AZEVEDO, F. As formações urbanas. In: _____. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*, Brasília: Universidade de Brasília, 1963.p. 127-160.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal, Lídia V.S. Leal. Rio de Janeiro: Livraria Tijuca Ltda, 1976.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hulcitech, 1986.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

_____. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRETO, L. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. A morte do autor. In: *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *A aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *O prazer do texto*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. Coleção Elos.

BAUDRILLARD, J. *A arte da desapareição*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

_____. Simulacros e simulação. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.

_____. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras Escolhidas, 1.

_____. La tâche der traducteur. In: *MV*, 1923, p.261-276.

_____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: ADORNO, T. et al. *Os Pensadores*. v. 48. Trad. José Lino Grünewald. São Paulo: Abril, 1975. p. 9-34.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. 3 ed. Trad. Sérgio. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985/1987/1994 (Obras Escolhidas, v. I).

_____. *Rua de mão única*. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995 (Obras Escolhidas, v. II).

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas.v. III).

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Fontes, 1988.

BONICCI, T.; ZOLIN, L. O (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da UEM, 2003.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994.

- BORGES, V. R. Em busca do mundo exterior: sociabilidade no Rio de Machado de Assis. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.º 28, 2001. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/309.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2005.
- BOSI, A et al. Participação especial Antonio Callado et al. Machado de Assis São Paulo: Ática, 1982 (Coleção escritores brasileiros: Antologia e estudos:1).
- BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 2000a.
- BOSI, A. et alii. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo, Ática, 2000b.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURNEUF, R; OUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRASIL, G. *História das ruas do Rio: e da sua liderança na histórica política do Brasil*. Notas, introdução e fixação do texto por Alexei Bueno. 5. ed. rem. e def.. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.
- BRAYNER, S. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BRESSIANE, M. S. (Org.) *Palavras da cidade*. Porto Alegre: Ed. Universidades/UFRGS, 2001.
- BROCA, B. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis (Brasília): INL, 1979.
- BUCK-MORS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó-SC: Editora Universitária Argos, 2002.
- BURKE, P. (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- _____. As fronteiras instáveis entre História e ficção. In: *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- BUTOR, M. O espaço no romance. In: *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 39-46.
- CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainard. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. A Cidade-Romance em Balzac; In: _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMARGOS, M. Abismos da Pós-Modernidade. *CULT: Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, ano V, n.º 53, dez. 2000. p 20-21.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1970.

_____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987 (Tema 1, Estudos Literários).

_____. Direitos Humanos e Literatura. In: _____. *Direitos Humanos e Comissão de Justiça e Paz*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CANDIDO, A. *Tese e antítese*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1971.

_____. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. São Paulo, 24: p. 803-809, set. 1972.

_____. Degradação do espaço (estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assammoir). In: *Revista de Letras*. Assis, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, vol. 14, 1972.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

_____. Conversa ao rés do chão. In: _____. et alii. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 1992.

_____. ; CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira: história e antologia, das origens ao realismo*. 5. ed., Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1992.

CARDOSO, C. F. *Narrativa, sentido, história*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

CARREIRA, S. S.G. *O século XVIII revisitando: Fowles e Saramago, entre a História e a ficção*. 1 v. 258 f. Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Letras (Ciências da Literatura). Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/Servicosindicadores/TesesDiseertacoes.htm>. Acesso em: 09 jul. 2003.

CARRER, A. *Rio de Assis*. Editora Casa da Palavra, 1999.

CHALONGE, F. Énonciation narrative et epatialité. A propos du “cycle indien” de Marguerite Duras. *Poétique*. Paris: Seuil, n.º 95, 1993.

CHANTAIGNIER, G. *Memórias de uma rua chamada moda*. Disponível em: <http://jangadabrasil.com.br/colaboracoes/os.htm>. Acesso em 17 jul. 2005.

COURTEAU, J. Ensaio sobre a Cegueira: José Saramago ou Padre Antônio Vieira. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.34, 4, p.7-14, 1999.

CRULS, G. *Aparência do Rio de Janeiro: notícia histórica e descritiva da cidade*. São Paulo: José Olympio, 1949. v. 2. (Coleção documentos brasileiros).

CYAROFF, M. *L'espace et la nouvelle*. Paris: José Corti, 1976.

DAMATTA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DAUNAIS, I. Flaubert et la résistance des objets. In: *Poétique*. Paris: Seuil, 93, 1993.

DEL PINO, D. S. *Espaço, texto e narrativa: dimensões teórico-literárias*. 1 v. 473 f. Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Linguística e Letras. Rio Grande do Sul, 1993. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/Serviços/Indicadores/TeseDissertacoes.htm>. Acesso em: 09 jul. 2003.

DIDEROT. Lettre sur les sourds et muets. In: _____. *Le Revê d'Alembert et autres écrits philosophiques*. Hermann, 1964.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987. (Coleção Princípios).

D'INCÃO, M. A. Mulher e família burguesa. Mary Del Priore (Org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

DUCHET, C. Introduction: positions et perspectives. In: _____. (Dir.). *Sociocritique*. Paris: Editions Fernand Nathan, 1979. p. 3-8.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Carlos Drummond de Andrade: poesia e verso*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1983.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 3. ed. Trad. Waltersin Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ECO, H. *Leitura do texto literário*. Trad. de Mário Brito. Lisboa, Presença São Paulo. 1983.

ESCARPIT, R. *Sociologie de la littérature*. Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

FAORO, R. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Nacional, 1976.

FERREIRA, E. F. C. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

FINAZZI-AGRÒ, E. Obliviscitur: a cidade da memória em Carlos Drummond de Andrade. *Gragoatá*. Niterói, 12, p.75-82, 2002.

FONTANIER, P. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977. (Coleção Champs).

FOWLER, A. How to see through language: perspective in fiction. *Poetics*. 11 (3).

FLORES DA CUNHA, P. L. Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998.

FRANK, J. La forme spatiale dans la littérature moderne. *Poétique*, Paris. Seuil, n.o 10, 1972.

- FREITAG, B. *A teoria crítica: ontem e hoje*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FREITAS, M. T. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*, São Paulo: Atual, 1985.
- FREYRE, G. *Um Engenheiro Francês no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- _____. *Ingleses no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Livraria José Olympio Editora/MEC, 1977.
- GADAMER, H. *Vérité et méthode*, Paris: Editions du Seuil, 1976. p. 136-147.
- GAVILANES L.; J. *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*. Lisboa: Don Quixote, 1976.
- GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1967. (Série rumos da cultura moderna).
- _____. *Le Dieu caché*. Paris: Gallimard, 1959.
- GENS FILHO, A. F. *Visibilidade e espacialidade: poetas, poemas livros, jornais e centros culturais entre 1870 e 1900*. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação da FFLCH-USP. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 1999.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, 1972
- GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GOMES, E. *Machado de Assis*: Rio de Janeiro: São José, 1958.
- GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUIMARÃES, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da universidade de São Paulo, 2004.
- HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA FERREIRA, A. B. de. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A: 1983.
- INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. Lisboa: Gulbenkian, 1965.
- ISER, W. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

JAMESON, F. *As marcas do visível*. Trad. Ana Maria Gazolla e outros. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria da literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, H. R. *Por uma estética da recepção*. Trad. Claude Millard. Paris: Editions Gallimard, 1978.

_____. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: São Paulo: Ática, 1979.

KURY, A. da G. *Para falar e escrever melhor o português*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1989].

LACAPRA, D. History and novel. In: _____. *History & Criticism*. New York: Cornell University Press, 1996. p. 115-134.

LACAN. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depre. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates, 132).

LE GOFF, J. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: EDUNESP, 1998.

LIMA, R. de. A metaficção historiográfica e a dissemiotização ficcional da narrativa em Memorial do Fim: A morte de Machado de Assis. In: *Letras*, Editora da UFPR: Curitiba, 1996. p. 53-62.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LYOTARD, J. F. *A condição pós moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa, Presença, 1963.

_____. *L'ame e les formes*. Trad. Guy Haarscher. Paris: Gallimard, 1974.

MACEDO, J. M. *Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. Douglas Tufano (Org.). São Paulo: Abril Educação, 1981.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Idéias e imagens de Machado de Assis: Dicionário antológico, com mil verbetes, abrangendo toda a obra machadiana, desde a elaboração em A Marmota até o Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MENEZES, R. *José de Alencar: literato e político*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

MITTERAND, H. Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac. In: *Le discours du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980. (Écriture) p.189-212.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MUIR, E. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1975.

NEEDELL, J. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NETTO, C. N. *A Capital Federal*. 4. ed. Porto: Livraria Chardron, 1915.

NOVAIS, F. de. (Org.). *História da Vida Privada do Brasil: contrates da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PALLAMIN, V. M. (Org.). *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PESAVENTO, S. J. *O imaginário da Cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2002.

PINHO, V. *Salões e Damas do 2º Reinado*. São Paulo, Martins, 1970.

PINTAUDI, S. M.; FRÚGOLI JR., H. (Orgs.) *Shopping Centers: espaço, cultura e modernidade nas cidades brasileiras*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1974.

POULET, G. *O espaço Proustiano*. Trad. Ana Luíza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PRATT, M. L.. Pós-colonidade: projeto incompleto ou irrelevante? In:_____. *Literatura e História: perspectivas e convergências*. Bauru-S.P:EDUSC, 1999. p. 17-54.

RESENDE, B. Um cronista da cidade das letras. In: Cidades, ficções. *Revista Tempo Brasileiro*, n.º 5, abr. jun. 1986.

_____. Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos. Rio de Janeiro: Editora UNICAMP, 1993.

REIS, C. R.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas-SP: Papyrus, 1997. Tomo III.

_____. *Tempo e narrativa*. Trad Constança Marcondes César. Campinas-SP: Papyrus, 1994. Tomo I.

ROBERT, M. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Grasset, 1972.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria E. O. Assumpção. Bauru: SP: EDUSC, 2003. Coleção Ciências Sociais.

ROGER, J. *A crítica literária*. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. Coleção Enfoques. Letras.

ROSSUM-GUYON, F. V.; HAMON, P.; SALLENVE, D. *Categorias da Narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Veja Ltda., s.d.

SANTOS, M.. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1992.

SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SCHÜLER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989. Série fundamentos.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Meninas, 1990.

SILVA, A. V. Semiótica literária. In: *Manual de teoria literária*. Rogel Samuel (Org.). 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 110-114.

SILVA, K. F. *O problema da procura da verdade no mito da caverna de Platão*. 1 v. 95 p. Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul-Filosofia. Rio Grande do Sul, 1995. Disponível em: <<https://www.capes.gov.br/Serviços/Indicadores/TesesDisertações.htm>>. Acesso em: 09 jul. 2003.

SILVA, V. M. de. A. e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Lisboa: Almedina, 1994.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. Otávio Guilherme Velho (Org.). In: _____. *O fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SOARES, A. M. S. In: *Manual de Teoria da Literatura*. Rogel Samuel (Org.). 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001. Coleção Enfoques. Letras.

TADIÉ, J. *A crítica literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1992.

TAUNAY, V. de E. *O Encilhamento: cenas contemporâneas da Bolsa do Rio de Janeiro em 1890, 1891 e 1892*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1923.

TEIXEIRA, N. C. R. B. *Caminhantes da Rua do Ouvidor*. Dissertação de Mestrado. Paraná: Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Ciências Humanas-UEL, 2000.

TRIGO, L. *O viajante imóvel: Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VALÉRY, P. L'enseignement de la poétique au Collège de France. *Oeuvres*. Gallimard. Col. La Pléiade, 1957.

VASCONCELOS, S. G. *Dez lições sobre o romance o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VECHI, R. Cidade mortas e ruínas vivas na formação da modernidade literária brasileira. In: L. Chiappini; M. S. Bressiani (Orgs.). *Literatura e Cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 209-220.

VENTURA, M. *Memórias de uma rua no centro do Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias>. Acesso em 06 jul. 2001.

VIALA, A. Effets de champ, effets de prisma. In: *Littérature* (70), 1988. p. 64-71.

VIALA, A.; MOLINIÉ, G. *Approches de la réception: semiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

WEISGERBER. *L'espace romanesque*. **Lausan**: Ed. L'âge d' homme, 1978.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 5 ed. Lisboa: Europa-América, s.d.

WHITE, H. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Trópicos do Discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994.

WILLIAM, R. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WIMMER, N. *Marcas francesas na obra de Visconde de Taunay*. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação da FFLCH-USP. Área de Concentração Língua e Literatura Francesa, 1992.

ZÉRAFFA, M. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdio Cor, 1974.

ZIMA, P. V. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Beaumarchais. Couty et Rey, Bordas, 1987.

_____. *Manual de sociocrítica*. Picard, 1985.

AUTORIZAÇÃO PARA REPRODUÇÃO

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 30 de novembro de 2007

FÁTIMA DE LOURDES FERREIRA LIUTI

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)