



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

José Victor Neto

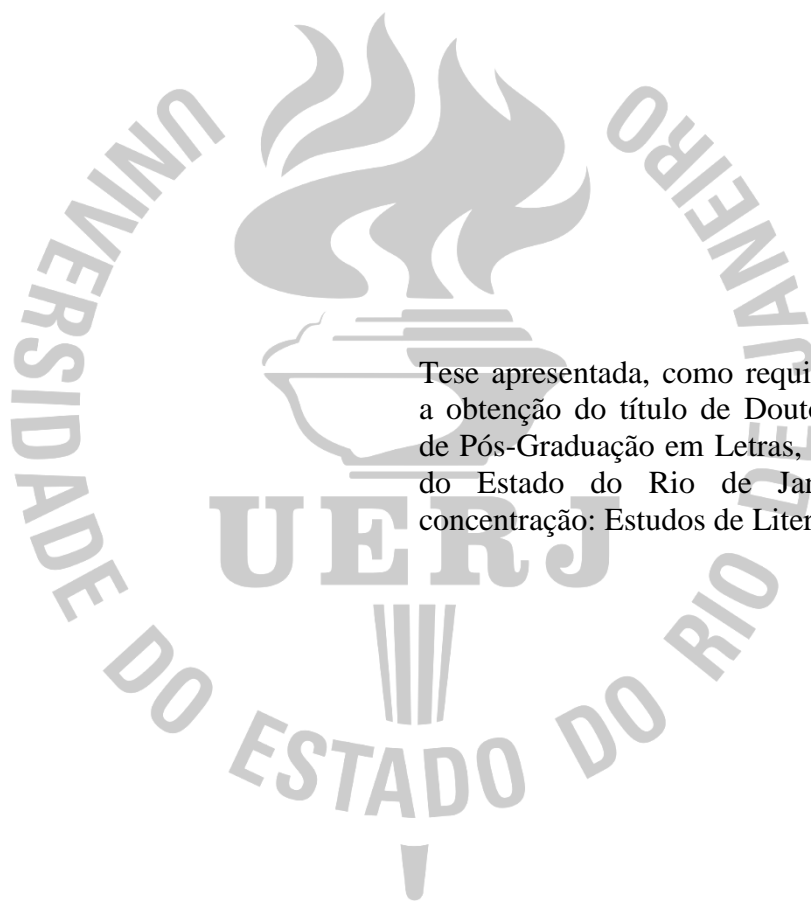
***O roman à clef* amazônico *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães:  
anacronismo, poética da emulação e suas circunstâncias**

Rio de Janeiro

2020

José Victor Neto

**O roman à clef amazônico *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães: anacronismo,  
poética da emulação e suas circunstâncias**



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

V642 Victor Neto, José.  
O roman à clef amazônico Chibé, de Raimundo Holanda Guimarães:  
anacronismo, poética da emulação e suas circunstâncias / José Victor Neto. -  
2020.  
522 f.: il.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura comparada – Brasileira e francesa - Teses. 2. Literatura  
comparada - Francesa e brasileira - Teses 3. Guimarães, Raimundo Holanda.  
Chibé – Teses. 4. La Fitte, Anne-Gédéon, marquês de Pellepore, 1755-1810.  
Les bohémiens - Teses. 5. Guimarães, Raimundo Holanda – Crítica e  
interpretação – Teses. 6. La Fitte, Anne-Gédéon, marquês de  
Pellepore, 1755-1810 - Crítica e interpretação – Teses. I. Rocha, João  
Cezar de Castro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Letras. III. Título.

CDU 82.091

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,  
desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

José Victor Neto

***O roman à clef* amazônico *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães: anacronismo,  
poética da emulação e suas circunstâncias**

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 10 de dezembro de 2020.  
Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Deise Quintiliano Pereira  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Saulo Roberto Neiva  
Université Clermont Auvergne

---

Prof. Dr. François Weigel  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Rio de Janeiro

2020

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a Raimundo Holanda Guimarães, pelo grande entusiasmo e idealismo apaixonado que a todo tempo orientaram a sua trajetória, fazendo de sua vida um verdadeiro testemunho de amor por Castanhal.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pelo dom da vida e por sua generosidade infinita.

Agradeço em especial a Marta Carneiro, por ter me presenteado com uma cópia do hoje tão raro romance *Chibé*, possibilitando assim as condições para o início de nossas pesquisas.

Agradeço aos demais membros da família Carneiro, nas pessoas de Amílcar Carneiro, José Carneiro e Inácia Carneiro Thury, pelos imprescindíveis depoimentos dados a esta pesquisa. Pelo mesmo motivo, agradeço a Luiz Fernando Carvalho, Biratan Porto, João Porto, Raimundo Adalberto Moraes, Moacir Guegueu, Maria Espinheiro, Max Bastos, José Lopes Guimarães, Ocila Favacho, Odemar Pereira da Silva, Denise Mendonça, Marta Inês Antunes, Edilza Domingues, Franklin Felizardo, Fredson Farnum, Stella Miranda, Lúcio Flávio Pinto, Carlos Araújo, Alemar Pereira do Nascimento, Hermes Damasceno e Nazareno Santos.

Agradeço a meus amigos Elane Gadelha, Daniela Siqueira, Viviane Dantas, Thais Pompeu, Edimara Ferreira, Wanessa Paiva, Thiago Gonçalves, Frederico Borges e Jerome Gambero pela amizade e pelo suporte durante esses anos de doutorado.

Agradeço a minha amada Williana Cunha, a minha mãe Maria do Socorro, e a toda a minha família, pelo suporte amoroso de sempre e pela compreensão ante as minhas ausências.

Agradeço ao Instituto Federal do Pará – IFPA, Campus Abaetetuba, por viabilizar, através da concessão de minha licença, as condições necessárias para realização da minha pesquisa e, em especial, ao professor Edinaldo Fonseca Correa. Agradeço também aos meus amigos Cláudia Azevedo e Douglas Oliveira, pela amizade e cumplicidade.

Agradeço à *Université Clermont-Auvergne – UCA*, por ter oportunizado a realização de meu *séjour de recherche*. Agradeço ao *CELIS - Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique*, à sua coordenadora, Benedicte Mathios, aos professores Saulo Roberto Neiva e Daniel Rodrigues, bem como às queridíssimas Siham Olivier e Héléne Veilhan.

Agradeço também aos meus amigos François Weigel, Carlos Mascarenhas, Ailton Sobrinho, Andreia Flora Nunes, Filipe Ferreira e ao meu irmão do coração Oumar Diallo.

Agradeço ao professor Roger Chartier (*Collège de France*) e à professora Mathilde Bombart (*Université Jean Moulin Lyon 3*), pela generosidade com que me receberam, bem como pelos apontamentos primorosos dados a esta pesquisa.

Finalmente, agradeço à Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, na pessoa do meu orientador João Cezar de Castro Rocha, pela generosidade e confiança com que abraçou esta pesquisa, sem o que este trabalho não seria possível. Muito obrigado!

A fronteira entre a realidade e o sonho é bem  
estreita, vivem parede-meia.

*Raimundo Holanda Guimarães*

## RESUMO

VICTOR NETO, José. *O roman à clef amazônico Chibé, de Raimundo Holanda Guimarães: anacronismo, poética da emulação e suas circunstâncias*. 2020. 522 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

O presente trabalho visa, primeiramente, compreender os processos de elaboração do *roman à clef Chibé*, do jornalista e magistrado brasileiro Raimundo Holanda Guimarães, à luz dos estudos sobre o anacronismo e a poética da emulação; e, em caráter secundário, analisar as aproximações e distanciamentos entre este romance e o romance *Les bohémiens* (1790), do libelista francês Marquês de Pelleport, destacando-se os aspectos intratextuais que os aproximam, assim como os fatores contextuais em que se inseria cada autor, os quais os motivaram, segundo acreditamos, à escolha do gênero *roman à clef* para a produção de seus respectivos romances. O *roman à clef* é um gênero romanesco em que pessoas reais são retratadas através de nomes fictícios para ocultar suas identidades. Ambientado na Vila do Apeú, Castanhal-PA, na década de 1930, *Chibé* retrata a conduta reprovável de pessoas bastante influentes no contexto local. Estas, mesmo ocultas por nomes fictícios, tiveram suas identidades facilmente reconhecidas pelo público leitor, o que gerou uma grande polêmica e sérios reveses ao autor, como ameaças de morte e a destruição da obra. A apropriação desse gênero romanesco por Holanda Guimarães se deu, conforme defendemos, a partir da emulação do também *roman à clef Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. Já Pelleport escreveu *Les bohémiens* enquanto esteve preso na Bastilha, acusado de ter publicado libelos infamantes contra a nobreza. Nele, Pelleport expôs ao ridículo todos os que colaboraram para sua prisão, utilizando-se para isso de nomes fictícios. Acerca do *roman à clef Chibé*, pretendemos refletir sobre os processos de apropriação desse gênero romanesco por Holanda Guimarães, contribuindo assim para o aprofundamento dos estudos em torno da “poética da emulação”. Buscaremos compreender seu processo de elaboração do romance *Chibé* a partir da ideia de “contexto de emulação”, que consiste em um conjunto de fatores, tais como os aspectos biográficos e da personalidade do autor, assim como de fatores da conjuntura social em que ele estava inserido, os quais, combinados, funcionariam como motores para o desencadeamento do processo de emulação literária. Durante nosso percurso comparativo, daremos destaque à escolha do gênero *roman à clef* pelos dois autores para a escritura de suas obras, assim como à motivação vingativa que os impeliu a essa empreitada. Pretendemos compreender a relação entre as circunstâncias biográficas e contextuais em que estavam inseridos os dois autores e as motivações que os levaram à escolha do gênero *roman à clef* para a escritura de suas respectivas obras. Pretendemos, com a pesquisa ora realizada, contribuir para os atualmente escassos estudos sobre *roman à clef*, de modo a propiciar mais um contributo ao profícuo campo de pesquisas em torno das relações literárias entre Brasil e França.

Palavras-chave: *Roman à clef. Chibé. Les bohémiens*. Contexto de emulação.



## RÉSUMÉ

VICTOR NETO, José. *Le roman à clef amazonien Chibé, de Raimundo Holanda Guimarães: anachronisme, poésie d'émulation et ses circonstances*. 2020. 522 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Ce travail vise tout d'abord à comprendre les processus d'élaboration du roman à clef *Chibé*, du journaliste et magistrat brésilien Raimundo Holanda Guimarães, à la lumière des études sur l'anachronisme et l'émulation poétique; et, à titre secondaire, à analyser les approximations et les écartements entre ce roman et le roman *Les bohémiens* (1790), du libelliste français marquis de Pelleport, en mettant en évidence les aspects intratextuels qui les rapprochent, ainsi que les facteurs contextuels dans lesquels s'insérait chaque auteur, en les motivant, tels que nous le croyons, à choisir le genre roman à clef pour la production de leurs romans. Le roman à clef est un genre romanesque dans lequel de vraies personnes sont représentées en portant des noms fictifs pour cacher leurs identités. Situé au Village d'Apeú, Castanhal-PA, dans les années 1930, *Chibé* dépeint le comportement répréhensible de personnes très influentes dans le contexte local. Celles-ci, même cachées par des noms fictifs, avaient leurs identités facilement reconnues par le public lecteur, ce qui a provoqué une grande polémique et de graves revers à l'auteur, tels que des menaces de mort et la destruction de l'œuvre. L'appropriation de ce genre romanesque par Holanda Guimarães s'est faite, comme nous le défendons, à partir de l'émulation de l'également roman à clef *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. À son tour, Pelleport a écrit *Les bohémiens* alors qu'il était emprisonné à la Bastille, accusé d'avoir publié des libelles infâmes contre la noblesse. Dans celui-ci, Pelleport a exposé au ridicule tous ceux qui ont collaboré à son arrestation, en utilisant des noms fictifs pour cela. À propos du roman à clef *Chibé*, nous envisageons réfléchir aux processus d'appropriation de ce genre romanesque par Holanda Guimarães, en contribuant ainsi à l'approfondissement des études sur la « poésie de l'émulation ». Nous chercherons à comprendre son processus d'élaboration du roman *Chibé* à partir de l'idée de « contexte d'émulation », qui consiste en un ensemble de facteurs, tels que les aspects biographiques et de personnalité de l'auteur, ainsi que des facteurs de conjoncture sociale dans laquelle il s'insérait, et qui, combinés, serviraient comme des moteurs au déclenchement du processus d'émulation littéraire. Au cours de notre parcours comparatif, nous mettrons en évidence le choix du genre roman à clef par les deux auteurs pour l'écriture de leurs œuvres, ainsi que la motivation vindicative qui les a poussés dans cette réalisation. Nous avons l'intention de comprendre la relation entre les circonstances biographiques et contextuelles dans lesquelles étaient insérés les deux auteurs et les motivations qui les ont amenés à choisir le genre roman à clé pour l'écriture de leurs œuvres respectives. Nous entendons contribuer avec les recherches menées ici aux études actuellement rares sur le roman à clef, afin d'apporter une nouvelle contribution au fructueux champ de recherche autour des relations littéraires entre le Brésil et la France.

Mots-clés: Roman à clef. *Chibé*. *Les bohémiens*. Contexte d'émulation.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>ITINERÁRIOS DE UM JORNALISTA: HOLANDA GUIMARÃES</b> .....	16
1.1.	<b>Biografia</b> .....	16
1.1.1.	<u>Estigmas da infância</u> .....	18
1.1.2.	<u>O jornalista ácido e idealista</u> .....	21
1.1.3.	<u>A política e seus bastidores</u> .....	27
1.2.	<b>Bibliografia</b> .....	34
2	<b>NAS TRILHAS DE UM ANDARILHO: O MARQUÊS DE PELLEPORT</b> .....	39
2.1.	<b>Biografia</b> .....	42
2.1.1.	<u>Entre a pena e a baioneta</u> .....	43
2.1.2.	<u>O jornalista maledicente</u> .....	45
2.1.3.	<u>O escritor libertino</u> .....	46
2.2.	<b>Bibliografia</b> .....	50
3	<b>O GÊNERO <i>ROMAN À CLEF</i></b> .....	58
3.1.	<b>Definição e características do gênero</b> .....	59
3.1.1.	<u>Roman à clef: um gênero arredo</u> .....	100
3.2.	<b>Brevíssima história do <i>roman à clef</i></b> .....	107
3.3.	<b>Relações literárias franco-brasileiras: o <i>roman à clef</i> no Brasil</b> .....	166
3.3.1.	<u>A circulação de romances franceses no Brasil: séculos XVIII e XIX</u> .....	167
3.3.2.	<u>O <i>roman à clef</i> no Brasil: um breve panorama</u> .....	185
4	<b>A ATUALIZAÇÃO ANACRÔNICA DO <i>ROMAN À CLEF</i> E A POÉTICA DA EMULAÇÃO</b> .....	236
4.1.	<b>O anacronismo como método de leitura e como motor de produção literária</b> .....	237
4.2.	<b>A poética da emulação como gesto anacrônico de invenção literária</b> .....	262
4.2.1.	<u>A poética da emulação: o caso de Machado de Assis</u> .....	271
4.2.2.	<u>A poética da emulação como gesto deliberadamente anacrônico</u> .....	272
4.2.3.	<u>Poética da emulação e culturas shakespearianas: estratégias literárias em contextos não hegemônicos</u> .....	274
4.2.4.	<u>Poética da emulação e desejo mimético</u> .....	278

4.2.5.	<u>Afiando antigas armas para novas lutas: da <i>aemulatio</i> clássica à poética da emulação.....</u>	282
4.3.	<b>Holanda emula Amado: poética da emulação e <i>roman à clef</i> no romance <i>Chibé</i>.....</b>	286
4.3.1.	<u>De quando uma cozinheira baiana “apimentou” um prato paraense, ou de como, apropriando-se da “especiaria alheia”, Holanda Guimarães fez do tempero de <i>Gabriela</i> o condimento ideal para sua receita de <i>Chibé</i>.....</u>	291
4.4.	<b>Contexto de emulação: um olhar sobre o autor e sua circunstância.....</b>	314
4.4.1.	<u>A mão que segura a pena: a morte, o “espectro”, a intenção e o retorno do autor....</u>	319
4.4.2.	<u>O autor é o autor e seu contexto.....</u>	333
4.4.3.	<u>Holanda Guimarães e seu contexto: circunstâncias de um autor periférico.....</u>	340
5.	<b>UM GÊNERO ENTRE DOIS MUNDOS: O ROMAN À CLEF NOS ROMANCES <i>CHIBÉ</i>, DE RAIMUNDO HOLANDA GUIMARÃES, E <i>LES BOHÉMIENS</i>, DO MARQUÊS DE PELLEPORT.....</b>	361
5.1.	<b>O romance <i>Chibé</i>: um breve panorama.....</b>	363
5.1.1.	<u><i>Chibé</i> com pimenta: a polêmica publicação do romance.....</u>	366
5.1.2.	<u>Retirando máscaras, colocando carapuças: as identidades do <i>Chibé</i> (re)veladas.....</u>	385
5.1.3.	<u>Uma cuia de cólera: a vingança como motor narrativo na escrita do romance <i>Chibé</i>.....</u>	412
5.2.	<b><i>Les bohémiens</i>: um <i>roman à clef</i> satírico.....</b>	429
5.2.1.	<u>Com as tintas do escárnio: <i>Les bohémiens</i> como retrato burlesco dos (des)afetos do autor.....</u>	440
5.3.	<b>Sob a pena do prisioneiro e a máquina do exilado: aproximações e distanciamentos entre os <i>romans à clef</i> <i>Les bohémiens</i> e <i>Chibé</i>.....</b>	449
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	481
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	485
	<b>ANEXO A – Fontes documentais primárias.....</b>	503
	<b>ANEXO B – Instrumentos utilizados na pesquisa de campo.....</b>	518

## INTRODUÇÃO

Foi em janeiro do ano de 2006, em um evento alusivo às comemorações do 74º aniversário da cidade de Castanhal-PA, onde resido, durante a palestra do memorialista José Lopes Guimarães, quando ouvi falar pela primeira vez sobre um romance polêmico em que o autor, um jornalista ferino falecido dois anos antes, havia retratado com sua pena corrosiva pessoas reais residentes na Vila do Apeú (pertencente a Castanhal), expondo situações íntimas e vexatórias das mesmas, desnudando sua hipocrisia, e causando um escândalo de grandes proporções. Embora o autor houvesse ocultado a identidade real dessas pessoas através de pseudônimos, a descrição detalhada dos papéis sociais e dos comportamentos das mesmas havia possibilitado o seu reconhecimento quase que imediato pelos leitores da época<sup>1</sup>. Em decorrência da publicação dessa obra tão polêmica, o autor fora jurado de morte, tendo que sair da cidade, e toda a cópia do livro que caíra nas mãos das pessoas nele detratadas foi por elas prontamente destruída. Uma aura de mistério, com o passar dos anos, havia se abatido sobre autor e obra, de modo que àquela altura pouco se sabia sobre um e outro. O autor era Raimundo Holanda Guimarães, e o famigerado romance se chamava *Chibé* (1964). Esse acontecimento foi o estopim para o despertar de minha curiosidade enquanto pesquisador, e o início de uma busca incessante para tentar encontrar algum exemplar remanescente do romance para fazer dele meu objeto de pesquisa.

Anos se passaram, até que em 2008, durante uma das aulas da disciplina Literatura Brasileira II que eu ministrava como professor substituto na Universidade Federal do Pará - Campus de Castanhal, teci comentários sobre os tênues limites entre realidade e ficção em determinados gêneros romanescos, e fiz uma breve alusão ao relato que ouvira acerca do romance *Chibé*, a título de curiosidade. Uma das alunas presentes, Marta Carneiro, guardou com muito interesse aquele relato e, em 2013, me presenteou com uma cópia de um dos raros exemplares que seu pai, Amílcar Queiroz Carneiro, grande pesquisador e entusiasta da história de Castanhal, possuía em seus arquivos. Iniciava-se aí o meu percurso de estudos em torno do romance *Chibé*, e também da vida e obra de Raimundo Holanda Guimarães.

<sup>1</sup> Sobre as reações ao romance, as quais serão aludidas mais detidamente nos capítulos vindouros, citamos a título de exemplo um depoimento do memorialista José Lopes Guimarães, primo do autor: “Ele escrevia mais não citava os nomes, ele apenas... tá? E quem era bom entendedor sabia, então ele não se queimava assim fácil. Mas, quando eles sentiram isso, porque eles se sentiram culpados, né? ‘Não, é cum nós mesmo que ele tá mexendo, e vamo calá a boca desse cabinha!’ (...) E o Holanda continuou nessa vida dele, e na verdade ele morreu sendo odiado, né? Odiado por grupos, pessoas, que não... como eu disse... que era esse grupo que ele incomodava” (informação verbal). Entrevista concedida por GUIMARÃES, José Lopes. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 8 arquivos. vídeo VII (15 min.).

No decorrer da pesquisa, tive a felicidade encontrar outros exemplares do romance guardados entre os alfarrábios de antigos moradores, bibliófilos e memorialistas da cidade de Castanhal, e também pude adquirir um original do mesmo, que para minha surpresa havia sido recém-cadastrado em um sebo em Fortaleza, e disponibilizado para compra no site Estante Virtual. Ao todo, contando com o exemplar de minha posse, o romance *Chibé* tem hoje somente seis exemplares conhecidos.

A partir daí, várias indagações foram surgindo, sobretudo acerca da categorização daquela obra em um gênero romanesco específico, bem como acerca da perspectiva teórica a ser adotada para a abordagem e a análise em face de um objeto de estudo tão inusual. Foi então que, em conversa com João Cezar de Castro Rocha, o mesmo me chamou a atenção para o fato de as características do romance em estudo serem compatíveis às de um *roman à clef*, gênero romanesco que ganhou notoriedade na França do século XVII, no qual pessoas reais eram retratadas em suas intimidades, tendo suas identidades ocultas através de nomes fictícios, exatamente como fizera Holanda Guimarães em seu romance. Ao me debruçar sobre os estudos acerca desse gênero romanesco, ainda tão pouco conhecido e explorado em âmbito acadêmico, já durante o doutorado, pude observar, além das características distintivas do gênero, algumas obras que se encaixavam nesse segmento, tendo uma delas me chamado a atenção de maneira especial por suas semelhanças, guardadas as devidas proporções, com o *Chibé*, de Holanda Guimarães: o romance *Les bohémiens* (1790), do Marquês de Pelleport. Coincidentemente, quando o pesquisador Robert Darnton se debruçou sobre a pesquisa acerca da biografia de Pelleport, encontrou também apenas seis exemplares restantes do *Les bohémiens*, dispersos em bibliotecas de seis diferentes países. Para além dessa coincidência, a clara intenção de ridicularizar desafetos, motivada pelo sentimento de vingança<sup>2</sup>, transformando-os em objeto de riso e de escárnio públicos, são alguns dos muitos ingredientes que aproximam as duas obras desses dois autores, separados por uma considerável distância espaciotemporal. Chamaram a atenção ainda alguns aspectos biográficos em comum entre os dois autores, como o ofício de jornalista, e também aspectos inerentes à circulação literária em seus respectivos contextos, como a repressão à produção de *romans à clef* satíricos e a perseguição sofrida por seus autores. Esse percurso comparativo, pautado na observação das aproximações e distanciamentos entre essas duas obras, seus autores e seus respectivos

---

<sup>2</sup> No decorrer de nosso trabalho abordaremos essa questão à luz da obra *Concebido com maldade* (1998), de Louise Desalvo, na qual a autora trata da vingança como um poderoso motor para o processo criativo a partir das obras de Virgínia e Leonard Woolf, D.H. Laurence, Djuna Barnes e Henry Miller.

contextos históricos me conduziu às reflexões que determinaram e delimitaram a segunda parte de minha tese.

Portanto, a presente pesquisa visa, primeiramente, compreender os processos de elaboração do *roman à clef Chibé*, do jornalista e magistrado brasileiro Raimundo Holanda Guimarães, à luz dos estudos sobre o *anacronismo* e a *poética da emulação*; e, em caráter secundário, analisar as aproximações e distanciamentos entre este romance e o romance *Les bohémiens* (1790), do libelista francês Marquês de Pelleport, destacando-se os aspectos intratextuais que os aproximam, assim como os fatores contextuais em que se inseria cada autor, os quais os motivaram, segundo acreditamos, à escolha do gênero *roman à clef* para a produção de seus respectivos romances. Na busca de compreender as motivações que levariam o escritor Raimundo Holanda Guimarães a adotar para a escrita de seu romance o gênero *roman à clef* em sua vertente satírica, empreenderemos uma investigação acerca do que chamamos de *contexto de emulação*, contribuição teórica que oferecemos nesta tese às teorias acerca da *poética da emulação* – conforme as elucubrações teóricas de João Cezar de Castro Rocha (2013; 2017) –, de modo a compreender o papel de certos elementos extratextuais como motivadores para a criação literária.

A pretensão de dar visibilidade à ideia de *contexto de emulação*, ou seja, do conjunto de fatores (aspectos biográficos, traços da personalidade, e conjuntura social) que, combinados, funcionariam como motores para o desencadeamento do processo de *emulação* literária, finda por colocar diante de nós a necessidade de consideração tanto de aspectos intratextuais quanto extratextuais para a compreensão dos sistemas literários em que se inserem os autores e seus respectivos romances. Nesse sentido, justifica-se para este trabalho a necessária realização de um levantamento biobibliográfico dos dois autores, sobretudo por se tratar de escritores ainda pouco estudados, cujas obras haviam sido sequestradas aos olhos do grande público e da crítica especializada.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, intitulado “Itinerários de um jornalista: Holanda Guimarães”, faremos uma incursão em torno da vida e da obra deste autor, abordando fatos de relevância para a compreensão de seu percurso de formação como leitor, e refazendo seus passos em sua trajetória profissional no jornalismo, na política e na magistratura. Aspectos da vida íntima do autor também serão explorados, visto que lançam luzes à compreensão de caracteres de sua personalidade, bem como ajudam a recompor o quadro de motivações que o impeliram à escrita do romance *Chibé* sob a égide do gênero *roman à clef*. Ao tratar de sua obra, faremos uma breve explanação sobre os três livros publicados pelo autor, os quais compreendem o romance *Chibé* (1964) (o qual será abordado de forma mais aprofundada em

outros capítulos no decorrer desta tese); o livro *Cidade Perdida* (1999), espécie de crônica estendida da história política da cidade de Castanhal, entremeada por nuances da trajetória de vida de Raimundo Holanda Guimarães; e o livro *A cor da saudade* (2004), que constitui uma coletânea de crônicas publicadas pelo autor nos diversos jornais em que atuou desde a década de 1960 até o ano de sua morte, em 2004.

No segundo capítulo, intitulado “Nas trilhas de um andarilho: o Marquês de Pelleport”, nosso interesse estará voltado para a compreensão da trajetória biográfica desse polêmico libelista francês, no intuito de compreender suas origens como membro da antiga nobreza da espada, sua infância, sua formação leitora, sua breve carreira enquanto militar, suas passagens pela prisão, seu autoexílio na Suíça e em Londres, sua atuação no meio jornalístico e suas atividades enquanto autor de romances difamatórios contra membros da corte de Versalhes. Dados referentes às descrições de Pelleport no que se refere a sua conduta e vida íntima também ganharão destaque nesse capítulo, justamente por fornecerem subsídios para a compreensão de aspectos de sua personalidade, bem como por estarem diretamente relacionados às motivações que culminaram na escrita do romance *Les bohémiens*, concebido durante sua longa estadia na Bastilha. A bibliografia do Marquês de Pelleport também será aludida nesse capítulo, de forma panorâmica, permitindo reconstituir, em caráter global, a sua trajetória enquanto escritor, destacando-se os livros *Le Boulevard des Chartreux* (1779), *Les Petits Soupers et les nuits de l’hôtel de Bouillon* (1783) e *Le Diable dans un Bénitier* (1783), reservando-se para os capítulos vindouros a exploração mais detida de sua obra prima, *Les bohémiens*.

O terceiro capítulo, intitulado “O gênero *roman à clef*”, versará sobre as especificidades desse gênero romanesco, a partir da sua definição com base em suas características distintivas, bem como procedendo à explanação sobre seus antecedentes, sua consolidação na França do século XVII, seu desenvolvimento nos séculos XVIII e XIX, chegando até suas mais recentes expressões no século XX. Receberão destaque aqui a circulação de obras e autores circunscritos à França, sobretudo no século XVIII, durante o período pré-revolucionário, o qual corresponde ao recorte histórico em que se enquadra o Marquês de Pelleport. Serão ainda explorados nesse capítulo o histórico de produção e de circulação de exemplares de *roman à clef* no Brasil, de modo a permitir a constituição de uma breve cartografia das principais obras de autores que tenham se dedicado à escrita de romances a partir desse gênero romanesco em nossa literatura.

O quarto capítulo, intitulado “A atualização anacrônica do *roman à clef* e a *poética da emulação*”, será dedicado à fundamentação teórica que dará suporte a nossa tese, abordando-

se a atualização anacrônica de gêneros literários considerados caducos, bem como as noções e fundamentos inerentes à *poética da emulação* literária. Nesse sentido, procederemos à fundamentação teórica sobre o anacronismo como método a partir das conceituações de Saulo Roberto Neiva (2014; 2018; 2019), abordando a ideia de caducidade e atualização dos gêneros literários. Seguindo na mesma linha, abordaremos as teorias sobre a *poética da emulação* a partir das conceituações de João Cezar de Castro Rocha, de modo a traçar as linhas que darão sustentação, mais adiante, à nossa concepção de *contexto da emulação*. Considerando-se que o *roman à clef* era tido como uma forma narrativa inferior ao romance ficcional, considerada ultrapassada e, portanto, anacrônica, à época da publicação do romance *Chibé*, tais conceituações nos darão subsídios para refletir sobre as possíveis intenções ou necessidades levaram o autor Raimundo Holanda Guimarães a lançar mão desse gênero – em seu viés mais satírico – em meados do século XX, em uma pequena cidade situada no interior da Amazônia paraense. Nesse sentido, ganhará destaque o processo de *emulação* literária empreendido pelo autor, tomando por *modelo* o escritor baiano Jorge Amado, e por *objeto* de emulação o seu aclamado romance *Gabriela, cravo e canela*. Tal processo será compreendido à luz da reconstituição do *contexto de emulação* do autor à época da publicação de seu romance *Chibé*.

No quinto e último capítulo, intitulado “Um gênero entre dois mundos: o *roman à clef* nos romances *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães, e *Les Bohémiens*, do Marquês de Pelleport”, procederemos à reconstituição histórica da polêmica em torno da publicação do romance *Chibé*, lançando mão, sobretudo, dos depoimentos de pessoas que presenciaram aqueles acontecimentos, abordando as relações que se estabelecem entre o texto e o seu contexto. Serão destacadas as circunstâncias a que estava circunscrito o autor, ressaltando-se a relação entre aspectos inerentes às suas origens familiares e as motivações vingativas que o impeliram à escrita de seu *roman à clef* satírico. Em seguida, após a realização de um breve panorama acerca do romance *Les bohémiens*, proceder-se-á à comparação entre os dois romances, abordando-se os seus pontos de aproximação e distanciamento, com destaque para possíveis homologias estéticas e temáticas de ambas as obras em caráter intratextual, tomando-se como fio condutor a escolha do gênero *roman à clef* por ambos para a confecção de seus romances, em que se destaca o uso de diversos recursos em comum, tais como a sátira, a calúnia, a difamação, o escárnio e o obsceno, permitindo-lhes dar vazão a discursos como a crítica social e o anticlericalismo. Serão também elencadas e devidamente relacionadas as semelhanças biográficas entre os dois autores, com destaque para as difíceis condições de sobrevivência vivenciadas por ambos no meio jornalístico, o viés satírico e



difamatório de seus textos, a vingança como principal motor para a criação literária de ambos, e a utilização do escárnio como arma para fustigar seus adversários e minar sua reputação, expondo-os em suas intimidades aos olhos e ao enxovalho do público leitor, ávido por fofocas, calúnia e difamação.

Nosso percurso compartilhado se baseia no fato de que tanto o Marquês de Pelleport quanto Raimundo Holanda Guimarães adotaram o *roman à clef* como gênero predominante em seus respectivos romances, o que se evidencia pelo recurso específico de retratar pessoas reais ocultas sob pseudônimos de personagens aparentemente ficcionais, bem como pela evidente intenção de lançar lama à reputação destas. Dessa forma, são características comuns às duas obras a denúncia da hipocrisia de pessoas reais, e o ataque à igreja, à moral e aos “bons costumes”, utilizando recursos como o escárnio, a zombaria, a obscenidade e o sarcasmo. Entretanto, para além dos aspectos em comum destacados entre as duas obras, os dois autores e seus contextos apresentam algumas homologias, tais como o fato de terem sido escritores tentando se firmar no campo literário através da polêmica e do escândalo; de ambos terem sobrevivido precariamente, em seus contextos específicos, através de subempregos no meio jornalístico; da repressão sofrida por ambos devido ao conteúdo de suas obras literárias; e do fato de restarem apenas seis exemplares conhecidos de cada um de seus respectivos romances.

Pretende-se, com esta pesquisa, lançar luzes sobre esses dois romances que permaneceram por muito tempo praticamente desconhecidos, à margem da historiografia literária, bem como fornecer um contributo aos ainda exíguos trabalhos acadêmicos sobre o *roman à clef* no Brasil e mesmo no exterior. Além disso, busca-se aqui compreender os caminhos que levaram um escritor do século XX, Raimundo Holanda Guimarães, a lançar mão de um gênero literário à sua época já considerado ultrapassado e, portanto, anacrônico, para a escritura de sua obra em um contexto espaciotemporal tão distinto daquele em que tal gênero gozara de prestígio, observando-se com especial interesse os processos de *emulação* literária adotados por este autor circunscrito ao contexto de uma pequena cidade do interior do Pará. Especificamente em relação ao *Chibé*, nossa pesquisa pretende também revelar um romance “sequestrado” de um escritor brasileiro até então desconhecido do grande público e de grande parte da crítica especializada, e inseri-lo num contexto de relações que se espraiam para além do tempo e do espaço presentes, lançando luzes sobre o profícuo intercâmbio literário entre Brasil e França.

## 1. ITINERÁRIOS DE UM JORNALISTA: HOLANDA GUIMARÃES

A história de vida do escritor, político, juiz de direito e jornalista Raimundo Holanda Guimarães, apesar de sua condição de pessoa pública de grande destaque na cidade de Castanhal, apresenta-se eivada de lacunas e de alguns mistérios, devidos, em parte, à parca conservação de documentos impressos, como fotografias, recortes de jornais e manuscritos referentes ao autor; mas também como decorrência do caráter extremamente reservado de Holanda Guimarães em relação a sua vida pessoal, classificado por alguns de seus contemporâneos como um homem “misterioso” e “solitário”<sup>3</sup>.

Os documentos impressos referentes ao autor a que tivemos acesso para a realização desta pesquisa foram conservados, em sua maioria, em coleções particulares mantidas por memorialistas da cidade de Castanhal, e na Biblioteca Pública Arthur Vianna, em Belém. Dessa forma, no intuito de constituir minimamente a fisionomia e a trajetória do autor, juntamente ao levantamento de fontes documentais impressas (como jornais e fotografias), recorreu-se aos relatos de pessoas que conviveram com Holanda Guimarães, sobretudo à época da publicação do romance *Chibé* (1964), nosso principal objeto de estudo, lançando-se mão de instrumentais e metodologias oriundos da História Oral, obedecendo-se a todos os protocolos e cuidados éticos e legais.<sup>4</sup>

### 1.1. Biografia

Jornalista maledicente, político aguerrido, escritor polêmico e juiz implacável, Raimundo Holanda Guimarães dividia opiniões, cativando tanto “afetos” quanto “desafetos” (talvez mais destes últimos), sendo admirado e detestado por sua destreza no uso das palavras, notadamente no campo da oratória, bem como no manejo hábil de sua pena ferina enquanto

---

<sup>3</sup> De acordo com o jornalista Lúcio Flavio Pinto, “ele era uma pessoa misteriosa, uma pessoa não-convencional, e ao mesmo tempo que atraía, repelia” (informação verbal). Entrevista concedida por PINTO, Lúcio Flávio. Entrevista I. [jul. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Belém, 2018. 2 arquivos. vídeo I (28:22 min.).

<sup>4</sup> Os depoimentos que integram essa pesquisa foram realizados obedecendo-se todos os protocolos e cuidados éticos e legais, de acordo com a metodologia utilizada no campo da História Oral, com embasamento nas proposições de Sônia Maria de Freitas, presentes no livro *História oral: possibilidades e procedimentos* (2006).

escritor e jornalista, o que fez com que seu talento e capacidade intelectual fossem reconhecidos inclusive por seus mais destacados opositores.

Figura 1 – Raimundo Holanda Guimarães



Fonte: CARNEIRO, 2004.

A figura paradoxal de Holanda Guimarães parece se assentar em um misto de pessoa pública atuante no jornalismo e na política, sempre envolta em polêmicas de grande repercussão local; indivíduo excêntrico, agitador da vida cultural da cidade; e homem misterioso, de caráter extremamente reservado quanto à vida pessoal, detentor de um círculo muito restrito de amigos íntimos, de comportamento solitário e, por vezes, antissocial. É provável que essa imagem social do jornalista ácido, do político ousado, do juiz severo e do escritor maledicente, carregada de excentricidade, como uma possível criação urdida pelo próprio autor, seja hoje a face mais conhecida de Raimundo Holanda Guimarães, presentificada com uma força que parece ultrapassar sua condição de pessoa humana, tendo sobrevivido na memória de seus contemporâneos como uma espécie de lenda no imaginário da cidade<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Destaca-se a esse respeito o relato de Lúcio Flávio Pinto: “O comportamento de um beletrista. Eu acho que ele ainda era da geração dos beletristas... do Bilac... pré-modernista. Na verdade, ele era um parnasiano. (...) Então... ele se vestia como um beletrista... roupas bonitas, mas às vezes meio cafona... (...) o sapato cromado... o sapato de duas cores... (...). Tinha essas figuras... eram personagens... (...) então o Holanda era um personagem. (...) Então, o Holanda tem que ser visto no quadro de personagens típicos de uma cidade provinciana ainda... antes de ser devassada pelas estradas” (informação verbal). Entrevista concedida por PINTO, Lúcio Flávio. Entrevista I. [jul. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Belém, 2018. 2 arquivos. vídeo II (25:55 min.).

Dessa forma, os limites rasurados entre realidade e ficção, que tão bem caracterizam a pena do autor, parecem não se espriar somente sobre sua obra, mas também sobre sua vida. Se considerarmos que a maior fonte de informações sobre o autor são justamente seus livros, temos a impressão de que Holanda Guimarães engendrou um personagem de si mesmo, tão habilmente construído, que desprendido o quinhão de realidade do quinhão de ficção, sobreviveu este último, o qual, é provável, siga até os dias de hoje a fomentar enredos sobre o mesmo na memória coletiva da cidade de Castanhal.

### 1.1.1. Estigmas da infância

Raimundo Holanda Guimarães teria nascido na Vila do Apeú<sup>6</sup>, município de Castanhal, no Pará, em 22 de janeiro de 1935. Era filho de Isabel Holanda, uma das filhas do juiz de paz Antônio Holanda Pessoa, cuja família era há muito radicada na Vila do Apeú, e de pai biológico desconhecido (ao menos para as pessoas de fora de seu círculo familiar). Essa etapa da vida de Holanda Guimarães é eivada de mistérios, e as fontes, tanto as documentais quanto as hauridas dos depoimentos de seus contemporâneos, são bastante escassas. Uma das poucas menções às circunstâncias de seu nascimento é um relato do próprio autor, escrito nas orelhas do livro *Cidade Perdida* (1999), como uma espécie de apresentação poética do mesmo ao público leitor:

Na Estação do Trem, recém-nascido, exangue, nos braços, a mulher ouviu o vaticínio da bruxa: – “esse menino não vai escapar!”.

Na vigília do oratório, entre contas do rosário que ela tecia debulhada em lágrimas, as imagens bruxuleando à sobra feérica de vela mortiça, a mãe roga na promessa da devoção fetichista: – Ó! Meu São Raimundo (será que existe mesmo esse santo?), salve esse menino, que logo se vai batizar e na pia terá seu nome... com os poderes de Deus e da Virgem de Nazaré, que madrinha dele no céu há de ser... Salve Rainha, mãe de misericórdia...

Somente não escapou da sorte, nem do nome, nem do destino de amar a cidade – igual lutar contra a morte! E, como quem de uma escapa cem anos vive (e da vida e da morte só Deus tem doutorado), já rompeu os sessenta, vencendo fatal anátema da pitonisa da vila (GUIMARÃES, 1999, s.p.).

Isabel Holanda teve de enfrentar muitas dificuldades e preconceitos para criar seu filho, devido às suas condições financeiras limitadas, angariando poucos recursos através do

---

<sup>6</sup> Há algumas incongruências a respeito do local de nascimento do autor, as quais serão devidamente abordadas em um capítulo posterior, posto que oferecem interessantes elementos para a análise da sua obra.

ofício de costureira, mas também devido a sua circunstância de mãe solteira, o que certamente a tornava vítima do preconceito e da maledicência alheias, especialmente no meio em que vivia. Diante dessa situação, seu pai, Holanda Pessoa, arranhou seu casamento com um senhor de nome Hugo Marques Guimarães, quando Raimundo Holanda contava ainda dois anos de idade. Holanda foi registrado como filho por seu padrasto, de quem recebeu o sobrenome Guimarães, e a família passou a residir na sede do município de Castanhal. Hugo Guimarães era reconhecido por sua cultura e capacidade intelectual, e Holanda Guimarães nutria por ele grande afeto e admiração. O autor cresceu acreditando ser filho biológico de Hugo Guimarães. Ficou órfão de pai ainda muito novo, e só veio a tomar conhecimento de sua condição de filho adotivo de Hugo Guimarães na época de sua juventude, fato este que marcaria profundamente a vida do autor e, segundo alguns dos entrevistados para essa pesquisa, explicaria o seu gênio intempestivo e sua revolta, os quais desaguariam em sua escrita virulenta e agressiva. De acordo com a professora Ocila Favacho, prima do autor, “isso foi um sofrimento muito grande pra ele. Ele se sentia discriminado, desprezado, ele não queria saber de Castanhal... Onde ele podia ‘sentar a marreta’ no povo de Castanhal ele sentava. Onde ele podia ‘sentar a marreta’ no pessoal do Apeú ele sentava. Tanto que o *Chibé* é um... é uma consequência disso” (informação verbal)<sup>7</sup>.

Holanda Guimarães fez seus estudos pré-escolares na escola particular da professora Almerinda Lopes Braga, onde foi colega de classe do poeta castanhalense Napoleão de Araújo Leal, de quem recebia lições de leitura literária, como afirma o autor: “já traquejado com o signo das palavras, em cuja floresta eu mal divisava a clareira que se me entremostrava no caminho penumbroso do *Florilégio da Poesia Brasileira* e da *Antologia da Língua Portuguesa*, clareando à luz de sua modéstia” (GUIMARÃES, 1999, p. 144). Em seguida, Holanda Guimarães ingressou no então Grupo Escolar Cônego Leitão, escola pública estadual que ofertava apenas o ensino da primeira à quinta série, (atual Ensino Fundamental Menor). Acerca das condições de ensino vigentes àquela época, o autor afirma que:

No Grupo Escolar, só estudávamos no glorioso “Nosso Brasil”, da 1ª à 5ª séries, em que se aprendia pouco, mas bem, o que a professora sabia. De lá se saía pronto para o exame de admissão ao ginásio ou enfrentar-se a vida melhor equipado em matéria de escrita do que muitos hoje com todos os graus de ensino (GUIMARÃES, 1999, p. 144).

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo II (02:29 min.).

Para que Holanda Guimarães pudesse dar prosseguimento aos seus estudos, a família mudou-se para Belém, época em que o autor cursou o Ginásio (Ensino Fundamental Maior) na mais antiga instituição de ensino do estado do Pará, o Colégio Estadual Paes de Carvalho, escola de grande renome, pela qual também passaram nomes como Enéas Carneiro, Jarbas Passarinho, Gaspar Viana, Visconde de Sousa Franco e o destacado escritor paraense Dalcídio Jurandir. Segundo José Carneiro, colega de jornalismo em *O Liberal* e na *Folha do Norte*, e amigo de Holanda Guimarães, o autor tinha o hábito, durante a adolescência, de passar quase todo o seu tempo livre enfurnado na biblioteca, estudando os clássicos da literatura. Desde essa época, o autodidatismo e o pendor intelectual para as letras foram as marcas mais indeléveis do caráter de Holanda Guimarães, sendo um leitor voraz de tudo o que lhe caía nas mãos:

**José Carneiro:** Pegue o *A cor da saudade* e veja como ele menciona os maiores literatos do mundo. Ele menciona em seus artigos. Sabia tudo de literatura. Era um estudioso sem que eu o visse estudar. Lá na casa dele, eu morei um ano, não tinha estante, não tinha isso aqui [o depoente aponta para sua estante de livros]. Ele não... naquela época não se tinha também... tantos livros, dinheiro pra comprar, não tinha internet... e ele conhecia os autores... fantástico!

**Entrevistador:** Como é que ele fazia pra ler?

**José Carneiro:** Foi o ginásio do CEPC que deu essa norma pra ele. E ele... como ele trabalhava pouco, e ele... ele sempre dizia, ele ia pra biblioteca ler, a biblioteca pública. Não sei se ele... quando eu o conheci ele não ia mais, mas ele foi... ele aproveitou o tempo livre dele pra estudar (informação verbal).<sup>8</sup>

Raimundo Holanda Guimarães nunca perdeu o contato com Castanhal, e desde muito jovem teve participação ativa na vida política e cultural da cidade, o que lhe rendeu reconhecimento por sua destacada inteligência e habilidade com as palavras. Acerca dessa faceta, o autor rememora os torneios de oratória realizados em datas cívicas, os quais funcionavam como uma espécie de ritual de iniciação à vida e à atuação política, revelando talentos que viriam a se destacar como lideranças estudantis e mesmo partidárias na cidade de Castanhal: “Ainda estudantes secundaristas já nos destacávamos nas manifestações públicas depois de nos iniciarmos nos torneios de oratória na sacada da prefeitura nas comemorações do Dia da Pátria. Ali postavam-se as escolas, lideradas pelo Grupo Escolar de Castanhal” (GUIMARÃES, 1999, p. 139-140). Tais eventos cívicos, além de possibilitar o desenvolvimento oratório e a elaboração de discursos pelos alunos de então, davam vazão também a produções de natureza literária, de modo que os alunos que tivessem pendores

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo III (30:09 min.).

artísticos tinham nesses eventos o espaço aberto para fazerem as suas primeiras declamações públicas e expor as produções de sua autoria, como informa o autor:

A sacada da Prefeitura era a ribalta de uma grande festa cívica, simples e bonita, reveladora de talentos oratórios e poéticos, no Dia da Pátria. Em baixo, espalhava-se a multidão para assistir à solenidade, ouvindo os oradores a esbanjar “auriverde pendão de minha terra” e “as promessas divinas da esperança”, do “impávido colosso” uma verdadeira tertúlia cívico-literária, pois ali também se declamavam poesias épicas, algumas de autoria dos próprios declamadores (GUIMARÃES, 1999, p. 140-142).

Foi nesse ambiente repleto de manifestações culturais, efervescência política e forte pendor para uma educação que primava, ao que se percebe, por uma formação cultural bastante enciclopédica e beletrista, marcada pela exibição e disputas de erudição e intelectualidade, que cresceu Raimundo Holanda Guimarães. Apesar de sua origem humilde, o autor utilizou-se dos poucos recursos a que tivera acesso, somados à sua grande força de vontade e autodidatismo, para tentar galgar melhores condições de subsistência e a ascensão social que tanto almejava. Durante sua trajetória, os pendores para o jornalismo, a política e a literatura afluíam e o conduziram quase que naturalmente para essas atividades, tanto por força da afinidade, que o mesmo revelou desde muito cedo, quanto por força das circunstâncias, impelido pelas duras condições de subsistência a que estava submetido.

### 1.1.2. O jornalista ácido e idealista

Raimundo Holanda Guimarães era jornalista de ofício: não tinha formação universitária. Iniciou-se na profissão ainda adolescente, “ginasiano”, como o próprio afirma, admitido como “foca” (termo usado para designar os estagiários dos jornais) na redação do jornal *O Estado do Pará* (1911-1980), em Belém, sob a tutela do jornalista Temístocles Santana Marques, a quem o autor considera como seu primeiro mestre no ofício. Sobre essa época de sua vida, o autor comenta no livro *A cor da saudade* que:

Só não digo que eu sou recruta porque me alistei no exército da imprensa ainda imberbe com um bilhete de Edgar Proença, que talvez já nem se lembre desse seu pecado, a Santana Marques, o qual, em vez de dar dois “puxões de orelhas” e mandar de volta o imbecil do “foca”, tentar vida mais fácil no trabalho e no ganho, dava um sorriso a cada blasfêmia cometida contra a castidade estética do enredo das notícias (GUIMARÃES, 2004, p. 103-104).

Tendo dado os primeiros passos no jornalismo, a intrepidez e a ousadia de Holanda Guimarães, aliadas ao idealismo político que tanto marcara a sua geração, o levaram a fundar em 1952, aos 17 anos de idade, o primeiro jornal da cidade: *A Gazeta de Castanhal*. De acordo com o autor: “*A Gazeta de Castanhal* refletia o idealismo que nos animava. Seu prisma editorial era traçado em candentes *artigos de fundo* nos quais vibrava, a cada sofrida edição, a intrepidez da juventude que nos últimos anos já marcara sua presença nas lides estudantis” (GUIMARÃES, 1999, p. 139). O surgimento deste periódico é destacado com entusiasmo por Manuel Carneiro, o “Duca do Cinema”, proprietário do Cine Argus e grande incentivador das artes e da cultura em Castanhal. Em carta datada de 05 de março de 1956 e endereçada a seu amigo Alcides, residente em São Paulo, Manuel Carneiro relata as notícias da cidade de Castanhal, e faz alusão à circulação de *A Gazeta de Castanhal* como um auspicioso sinal de desenvolvimento da cidade, conforme o trecho reproduzido a seguir: “Já temos agora um jornal aqui, que a força de vontade de um joven (sic), o Raimundo Holanda, conseguiu editar. Por enquanto, é mensário e em separado estou lhe enviando um número” (1956).

Em *A Gazeta de Castanhal* ganha destaque a postura aguerrida e verborrágica de Raimundo Holanda Guimarães, que fustigava com sua pena incandescente qualquer um que a ele tentasse se impor, contrariando os interesses de pessoas de grande destaque social em Castanhal. Por conta do tom afrontoso com que o autor pautava sua linha editorial, *A Gazeta de Castanhal* teve uma vida curta: muitos dos financiadores do periódico retiraram seu apoio financeiro com receio de serem implicados pelas polêmicas provocadas por Holanda Guimarães, surgidas a toque de caixa a cada edição do jornal. Um desses financiadores foi o próprio Manuel Carneiro, que embora nutrisse grande admiração por Raimundo Holanda Guimarães (fato que se comprova por sua grande e duradoura amizade para com o autor), viu-se obrigado a retirar o patrocínio ao jornal, como o mesmo afirma em nova carta a Alcides, em 21 de julho de 1956:

Sobre o nosso jornal “A Gazeta”, parece que o mesmo não irá adiante, isto porque o Diretor do mesmo saiu da linha de conduta a que nos propunhamos (sic) a seguir, descambando para o insulto pessoal e impróprio para um jornal familiar, razão porque discordamos e deixamos de prestar a nossa modesta colaboração ao mesmo. Não quer isto dizer, que não mais circule o jornal, porem (sic) já perdeu o con[c]eito no seio da opinião mentalizada (sic) desta terra. Antes deste acontecimento, mostrei sua carta ao Holanda, diretor de a “Gazeta”, na parte que se referia ao mesmo. Gostou bastante, e lamentou não poder frequentar uma Escola de tal envergadura como a Casper Líbero, pois ele, Raimundo Holanda, tem uma verdadeira inclinação



para o jornalismo, faltando apenas aperfeiçoar-se. Acho que ainda o conseguirá (CARNEIRO, 1956, s.p.).

Apesar da descontinuidade da publicação de *A Gazeta de Castanhal*, Holanda Guimarães prosseguiu em sua carreira de jornalista. O autor atuou como repórter no jornal *O Flash*, periódico semanal mantido por Ivan Maranhão, época em que a qualidade de seus textos chamou a atenção do famoso jornalista Paulo Maranhão, avô de Ivan e dono da *Folha do Norte* (1896-1974), um dos jornais mais importantes e prestigiosos do Pará, periódico diário de grande tiragem e ampla distribuição por todo o estado.

Em 1957, Raimundo Holanda Guimarães ingressou na *Folha do Norte*, atuando como revisor de textos, redator e repórter deste periódico, sob a chefia do também polêmico jornalista Paulo Maranhão, acompanhando de perto a rivalidade deste com o então líder político Magalhães Barata, Interventor nomeado ao governo do estado por Getúlio Vargas após a Revolução de 1930, o qual era naquele momento o atual governador do estado, eleito democraticamente. “Estreei ainda ao tempo de Paulo Maranhão, que, já sem poder ler, mandava que Maria Augusta o fizesse para ele se divertir com minhas tiradas e, quando eu deixava algum tempo de escrever, ele mandava saber da causa, e havia recado para eu ir falar com ele” (GUIMARÃES, 1999, p. 208). Paulo Maranhão era conhecido por detratar seus adversários em seu jornal. Sua linha editorial contundente e seu temperamento intempestivo, conhecidos desde a época de suas desavenças com o então Intendente Antônio Lemos, entravam em choque agora com o caudilhismo de Magalhães Barata, conhecido por esmagar seus inimigos impiedosamente<sup>9</sup>. É o que relata a pesquisadora Edilza Fontes:

João Paulo de Albuquerque Maranhão, um dos maiores jornalista do Pará. Combateu a oligarquia Antônio Lemos, intendente por 15 anos de Belém e o governador Augusto Montenegro. Aliado histórico de Lauro Sodré, teve seu jornal fechado várias vezes, sofreu atentados a seu jornal, foi alvo de tiroteios feitos por partidários de Antônio Lemos e de Magalhães Barata e foi impedido de voltar ao Pará em vários momentos durante o governo do Interventor Magalhães Barata (FONTES, 2013, p. 147).

As constantes ameaças de morte, atentados à bala e agressões físicas obrigaram Paulo Maranhão a viver enclausurado no próprio jornal durante os anos de Interventoria de Magalhães Barata, e mesmo em um momento posterior, já na década de 1950, em que os ares

---

<sup>9</sup> De acordo com Edilza Fontes, para Abel Chermont “o major Barata (...) havia mandado sequestrar pessoas pacíficas e laboriosas no bairro da Pedreira [referência ao rapto do deputado Genaro Ponte de Carvalho, durante a eleição de 1934, o qual apareceu dias depois com sua cabeça raspada como pressão para sua renúncia]. Abel Chermont considerava o major Barata um criminoso capaz de planejar crimes monstruosos e o acusa de querer acabar com o Partido Liberal”. (2013, p. 143).

democráticos se faziam respirar um pouco mais, a rivalidade entre os dois continuava bastante acesa: “fatos testemunhados a cada dia e todas as violências do governo eram divulgados, denunciados e veementemente atacados nas páginas das *Folhas*, fortaleza inexpugnável do *anti-baratismo*” (GUIMARÃES, 1999, p. 40-41). A convivência com Paulo Maranhão afeiçou ainda mais a pena já virulenta e ferina de Holanda Guimarães, o qual já acompanhava, como leitor, os movimentos de sua linotipo, uma verdadeira máquina de moer reputações. “As *Folhas*, pela pena cáustica de Paulo Maranhão, minavam as defesas morais do inimigo, penetrando na rija massa que endeusava Barata, estripando-o a frio, escalpelando-o com o azorrague do seu estilo cruel, impiedoso, mortal” (GUIMARÃES, 1999, p. 43). O “Professor Paulo Maranhão”, como Holanda Guimarães o chamava, sabia muito bem como achincalhar os adversários, desferindo-lhes cutiladas verbais tão agressivas ao ponto de destruir a honra e a imagem pública de qualquer um, em uma verdadeira arte da difamação e da zombaria.

Holanda Guimarães parece ter assimilado bem as lições do mestre. Tal afirmação fica evidente ao se observar a célebre polêmica travada pelo autor com Alice Antunes, então vereadora de Belém. Após a reprimenda pública feita ao autor pela vereadora por declarações supostamente infundadas, atribuídas a ela por Holanda Guimarães em uma matéria de jornal, o mesmo escreveu a famigerada “Carta aberta a Alice Antunes”, em que uma das frases mais suaves era: “se tentar embarrigar comigo, vai abortar pela boca” (1999, p. 209). A ousadia lhe custou uma reprimenda dada pelo próprio Paulo Maranhão e por João Maranhão, seu filho e braço direito à frente da *Folha do Norte*:

E na mesma manhã nas *Folhas*, fui chamado pelo professor Paulo Maranhão: “...o senhor não devia ter feito aquilo, foi demais”, disse-me – ora, logo ele! –, que eu havia exagerado, era muito forte etc... João Maranhão, perto, enredou: “...e eu ainda cortei um bocado...”. Ele, o velho, deu um meio sorriso, aconselhou (GUIMARÃES, 1999, p. 209).

Em destacada posição na *Folha do Norte*, Holanda Guimarães passou a alternar-se entre a publicação de suas crônicas, a veiculação de notícias e as constantes polêmicas contra seus desafetos, travando embates nas páginas do jornal até mesmo com outros colunistas da própria *Folha do Norte*, como o conhecido jornalista João Malato, por quem o autor não escondia o desprezo. Além de seus escritos na *Folha do Norte*, Holanda Guimarães passou a publicar suas crônicas na *Folha Vespertina*, periódico também de propriedade de Paulo Maranhão, obtendo grade reconhecimento entre o público leitor.

Apesar do prestígio de que Holanda Guimarães gozava junto a Paulo Maranhão, suas atividades na *Folha do Norte* foram marcadas por certa inconstância, visto que o autor por

diversas vezes se afastou e voltou às atividades da redação daquele jornal. Isso se devia, em parte, ao envolvimento do autor com campanhas políticas, mas também aos baixos salários pagos aos profissionais do jornalismo naquele período, como atesta José Carneiro, filho de Manuel Carneiro, colega de jornalismo na redação da *Folha do Norte* e também amigo de Holanda Guimarães:

...aí, voltava pra *Folha*. Quando... o nó apertava, voltava pra *Folha*. Ele já estava cansado da *Folha*, mas... porque... o jornalismo cansa muito, né? Eu abandonei o jornalismo porque cansa e paga mal. São as duas... você trabalha muito, e recebe... você imagina... eu já disse isso várias vezes, eu migrei do jornalismo pro magistério pelo salário. E a gente sabe que o professor... é o que paga menos? Não, não é, o jornalismo paga pior ainda. Então o Holanda, quando tava a zero, foi pra... voltava pra *Folha* e ia trabalhar (informação verbal)<sup>10</sup>.

Em 1964, após passar uma temporada em Macapá organizando campanhas políticas, e outra temporada no Rio de Janeiro, Holanda Guimarães foi a Brasília, e passou a atuar como chefe de reportagem no jornal *O Correio Brasiliense*, devido ao seu desejo de acompanhar de perto a grande efervescência política e social em que se encontrava o Brasil naquele momento. Holanda Guimarães presenciou os acontecimentos que findaram por mudar os rumos da nação, culminando em um dos mais duros golpes sofridos por nossa democracia, o qual instaurou a Ditadura Militar no país. Embora não se considerasse propriamente “de esquerda”, Holanda Guimarães sempre manteve uma posição crítica e opositora ao Regime Militar, postura essa manifesta em vários de seus textos, bem como em parte de sua trajetória de atuação política. Foi durante esse período em Brasília que o autor teria escrito aquele que seria o mais verborrágico e polêmico de todos os seus três livros: o romance *Chibé*, publicado em Castanhal quando de seu retorno à cidade naquele mesmo ano.

Em 1968, Holanda Guimarães retornou à *Folha do Norte*, e passou a nela atuar como secretário geral, cargo mais alto na hierarquia do jornal, estando abaixo apenas de João Maranhão, que sucedera o pai na direção das *Folhas*<sup>11</sup>. O autor se manteve no cargo até que as divergências entre os irmãos João e Clóvis Maranhão atingiram níveis insustentáveis, dando vazão a sucessivos revezes que culminariam com a derrocada total da *Folha do Norte*. Clóvis Maranhão, contrário à sucessão de Paulo Maranhão por João Maranhão na direção das *Folhas*, articulou um “golpe” contra o irmão, tendo conseguido o apoio de suas irmãs, já residentes no Rio de Janeiro, para afastar João Maranhão do jornal, colocando em sua direção

<sup>10</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo III (30:09 min.).

<sup>11</sup> O uso do termo “*Folhas*”, no plural, refere-se às duas edições diárias que compunham o jornal: a *Folha do Norte*, publicada nas primeiras horas da manhã, e a *Folha Vespertina*, publicada à tarde.

o marechal Augusto Magessi, militar reformado que pouco entendia da administração e do dia a dia de um jornal<sup>12</sup>. Segue abaixo o registro fotográfico realizado no dia em que o marechal Augusto Magessi tomou posse na direção das *Folhas* (repare-se na tensão estampada nos rostos de João Maranhão, Holanda Guimarães e dos funcionários das oficinas de impressão):

Figura 2 – Discurso de posse de Augusto Magessi no jornal *Folha do Norte*



Legenda: Figuram na foto Augusto Magessi (terceiro da esquerda para a direita), Clovis Maranhão (quinto da esquerda para a direita), João Maranhão (sexto da esquerda para a direita), e Holanda Guimarães (de bigodes, ao lado de João Maranhão).

Fonte: CARNEIRO, [s.d.].

Apesar da crise que se abateu sobre a *Folha do Norte*, Holanda Guimarães prosseguiu no cargo de secretário geral da mesma, e assumiu também o mesmo cargo de secretário geral no jornal *O Liberal*. Segundo o próprio autor relata em suas memórias presentes no livro *Cidade Perdida* (1999), o mesmo teria sugerido a Rômulo Maiorana, proprietário de *O Liberal*, a compra da *Folha do Norte*<sup>13</sup>. Feito o negócio, Maiorana anexou o patrimônio da *Folha* ao do seu jornal, momento em que chega ao fim a trajetória da *Folha do Norte*, o mais famoso e influente periódico do Norte do país.

Ainda em 1967 fundou também o jornal *A Tribuna de Castanhal*, em sociedade com o amigo e correligionário Manoel Francisco, conhecido popularmente pelo apelido de “Moacir

<sup>12</sup> Acerca da inépcia de Magessi para o cargo, Holanda Guimarães afirma: “Quería comandar de fato os jornais, sem ter competência para isso, pensando fazê-lo como na caserna, mais propriamente nas cavalaria, porque a cavalaria era sua arma originária” (1999, p. 234).

<sup>13</sup> “Em 1973, foi vendido ao empresário Romulo Maiorana, que, após editá-lo por mais um ano, encerrou sua atividade jornalística” (BRÍGIDA et al., 2013, p. 5).

Guegueu”, após a derrota do candidato do MDB que os dois apoiavam à prefeitura de Castanhal, como uma forma de fazer oposição e preparar o caminho de seus candidatos para as próximas eleições. O jornal seguia uma linha editorial pautada pela polêmica incitada pela pena ácida de Raimundo Holanda Guimarães, que atacava frontalmente adversários políticos e afrontava os grupos de poder local, o que rendeu ao autor alguns processos judiciais e ameaças de morte. Nesse sentido, tornou-se famosa a contenda entre o autor e o delegado Eunir de Souza Prates, já na década de 1980, em que Holanda Guimarães se vale de toda a sua virulência e maquinação verbal para atacar seu desafeto, utilizando-se de ofensas pessoais em uma edição inteira de *A Tribuna de Castanhal*. Segue abaixo o trecho de um dos textos que abria a primeira página do jornal *A Tribuna de Castanhal*, na edição de 26 de agosto de 1988:

**O filho que o diabo enjeitou!**

Ninguém sabe o nome do monstro que vomitou a gosma peçonhenta de suas taras na cloaca pública de onde se expeliu o excremento humano EUNI (*sic*) DE SOUZA PRATES. Lá em Minas, quando uma porca cancerosa espargia o odor pestilento do aborto infeliz, encharcando os ares e irritando as narinas dos mineiros, as autoridades sanitárias se viram às voltas com o fenômeno inconcebível de um dejetivo ter a forma torpe de vaga aparência humana. Nem mesmo a imaginação de Kafka seria capaz de engendrar tamanha metamorfose. Tentaram, então, despejar o abjeto resultado desse coito imundo na latrina de um hospício. Mas nem os doidos suportaram a imundície. Aí, não houve jeito: lambuzaram o monstro fétido com unguentos e detergentes a fim de não ofender os viajantes inadvertidos da bagagem repelente e mandaram-no para cá, na enxurrada de trampa que inundou a cidade. A porcaria jorrou nos esgotos de Castanhal (GUIMARÃES, 1988, p. 1).

A sociedade com Moacir Guegueu foi desfeita no ano de 1995, ficando *A Tribuna de Castanhal* sob os cuidados deste, o qual a mantém em atividade, com linha editorial mais branda, até os dias de hoje. Holanda Guimarães prosseguiu trabalhando no jornal *O Liberal* (alternadamente às suas atividades político-partidárias) até a década de 80, quando se formou em direito pela Universidade Federal do Pará e, logo em seguida, foi aprovado em concurso prestado para o cargo de juiz. Embora a partir de então seu tempo passasse a ser ocupado prioritariamente com suas atividades de magistrado, Holanda Guimarães prosseguiu contribuindo com escritos para *O Liberal* até meados da década de 1990, publicando principalmente crônicas. Em 2004, após se aposentar como juiz e passar a atuar como advogado, Holanda Guimarães fundou ainda o polêmico *Novo Jornal*, que mesmo tendo apenas 12 edições, tornou-se conhecido pelo jornalismo investigativo e de denúncia<sup>14</sup>. A descontinuidade desse periódico se deveu ao falecimento do autor, naquele mesmo ano.

<sup>14</sup> “Ele fazia uma crítica muito forte a... aos políticos, né? Principalmente ao prefeito da época, né? Então... e assim... ele fazia denúncias... né? Além de ser um... um jornalista mesmo... é... assim... de informações, notícias normais, tudo... ele era um denunciador, né? Fazia denúncias, questões de corrupção, notícias de irregularidades

### 1.1.3. A política e seus bastidores

Raimundo Holanda Guimarães despertou seu interesse pela atividade político-partidária ainda muito cedo, na adolescência, em período idêntico àquele em que ingressara no jornalismo. No livro *Cidade Perdida*, o autor rememora a época em que, jornalista em início de carreira, frequentava as sessões da Assembleia Legislativa do estado do Pará nos idos de 1950. O trecho a seguir antecede uma longa galeria de personalidades políticas da época, descritas em suas características mais marcantes enquanto tribunos: “Lembram-me e dão saudade aquelas bancadas, para lá ou um pouco para cá da AL-50. Ginasiano, bisonho, macaqueava nas galerias e me sacudia de emoção, ouvindo falar os que sabiam por que diziam as coisas” (GUIMARÃES, 1999, p. 106-107). Em Castanhal, os já mencionados concursos de oratória aliados à política partidária bastante forte findaram por conduzir muitos jovens, sobretudo os que tinham a possibilidade de ir estudar na capital, como uma decorrência natural, à militância nos movimentos estudantis:

...eram ativos membros da entidade dos estudantes (UEC) que na época das férias agitavam a cidade com festas, eventos cívicos, tertúlias lítero-musicais, debates, etc.; era, enfim, uma juventude que cultivava bons princípios, zelava pelo interesse público e se iniciava na vida política cedo, alimentada pelo espírito de liberdade que se vivia no País (GUIMARÃES, 1999, p. 146-147).

Em meio a essa efervescência política, Raimundo Holanda Guimarães se lançou no campo político, estampando suas convicções em suas atividades jornalísticas, tendo o mesmo encampado diversas lutas dos estudantes nas páginas de *A Gazeta de Castanhal*. Como articulador influente no campo político e também como jornalista, foi o responsável por importantes avanços no campo cultural da cidade, como a idealização e redação do Projeto de Lei que cria o Arquivo Público e Biblioteca Municipal (Lei nº 567, de 31 de julho de 1958), e a luta pela implantação do Ginásio em Castanhal (atual Escola Estadual Lameira Bittencourt), tendo sido o seu maior entusiasta em uma época em que o município ofertava até apenas o 5º ano, através do Grupo Escolar Cônego Leitão:

---

no serviço público... então, ele fazia a denúncia e colocava lá tudo respaldado, né? Comprovação, tudo, porque ele... ele ia a fundo, né?” (informação verbal). Entrevista concedida por FARNUM, Fredson. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. vídeo I (30:18 min.).

Na gestão de Vicente Lima, no ano de 1957, depois de empolgar a campanha para se implantar uma escola de nível médio (Ginásio) no Município, e defender esse projeto no jornal *Gazeta de Castanhal*, que fundei em 1952, elaborei o ante-projeto de lei da Biblioteca e Arquivo Público, aprovado por unanimidade pela Câmara Municipal, apesar de nas duas bancadas de vereadores haver desafetos do autor mas que se elevaram à grandiosidade da ideia, na época, visando apenas aos interesses da coletividade acima de quaisquer questões pessoais ou ideológicas, ao tomarem consciência da justificativa do projeto, também redigido por mim. Sancionada a lei, a Biblioteca foi instalada num compartimento da Prefeitura onde até bem pouco tempo funcionara a Agência do IBGE. Ao ser instalada a Biblioteca, fui seu primeiro diretor, nomeado por Vicente Lima, apontado pelo Conselho de Cultura também fundado para controle do Arquivo Público e da Biblioteca, o qual, dentre três nomes, indicaria um à nomeação do prefeito (GUIMARÃES, 1999, p. 135-136).

Holanda Guimarães promoveu também discussões em torno da sétima arte no Cine Argus, de propriedade de Manuel Carneiro, quando idealizou o “Cine debate”, que funcionava aos moldes dos contemporâneos cineclubes, com a exibição de filmes seguida de debates em torno de questões estéticas e temáticas nos filmes. Ainda no mesmo Cine Argus, Holanda Guimarães dirigiu o programa de esclarecimento político “A voz da cidade”, e uma programação de declamação de poemas nas tardes da cidade, intitulada “Crepúsculo Poético”, através do sistema de “boca de ferro”<sup>15</sup> que funcionava no próprio cinema.

Uma pausa para explicar esse peculiar sistema de comunicação. Trata-se de um sistema de sonorização conhecido também como “rádio cipó”, em que o sinal sonoro é transmitido de um amplificador a diversos alto-falantes pendurados nos postes de iluminação, a uma distância variável, mas geralmente curta, abrangendo alguns poucos quarteirões. Esse tipo de sistema é bastante utilizado em cidades interioranas, sendo bastante recorrente no estado do Pará, e funciona de forma semelhante a uma emissora de rádio, com programas de notícias, música e propaganda. Na cidade de Castanhal, esse sistema funciona desde a primeira metade do século XX e existe até os dias de hoje. Ressalte-se que numa mesma cidade podiam existir várias “rádios cipós” concorrentes. Percebe-se com facilidade que esse sistema permitia a difusão de notícias, avisos, propagandas, mas também de “causos” – numa palavra mais popular: fofoca.

Assumindo uma postura de protagonismo entre a juventude de sua época, Holanda Guimarães lançou sua candidatura a deputado estadual às eleições de 1958, num discurso

---

<sup>15</sup> Trata-se de um sistema de sonorização conhecido também como “rádio cipó”: “No Brasil, existe um tipo de meio de comunicação alternativo bastante comum, de caráter preponderantemente comercial e que atua em perímetro urbano: é a chamada rádio de poste ou rádio-cipó. As rádios de poste direcionam-se às pessoas que circulam pelas ruas e feiras do bairro (para trabalhar, estudar, fazer compras, entre outras atividades) e pertencem a um único dono, caracterizado como um microempresário. Apesar de serem essencialmente comerciais, sendo sustentadas por anúncios publicitários de microempresários da comunidade ou empresários da cidade, as rádios de poste costumam também prestar serviços à população, sendo por vezes consideradas (...) como meios de ‘comunicação popular’” (ALMEIDA; BARBOSA; CASTRO, 2012, p. 3).

espontâneo no meio da Praça da Bandeira, mesmo sem ter ainda partido definido. O entusiasmo com a ideia fez com que muitos populares o apoiassem, originando uma candidatura quase sem recursos, celebrada sob a alcunha de “Campanha da Carroça”:

Daí surgiu a minha “campanha da carroça”, que movimentou a cidade, um dos episódios mais significativos, mais empolgantes da política castanhalense. Com o apoio da juventude, formamos um comitê supra-partidário e ganhamos um *slogan*: – “Em São Paulo: o tostão contra o milhão; em Castanhal: a carroça contra o caminhão”. (...) ...a carroça e o cavalo todos enfeitados de ramos de plantas, palmeiras – açai, etc., era uma festa (GUIMARÃES, 1999, p. 175).

A candidatura de Holanda Guimarães foi encampada pelo Partido de Representação Popular – PRP. Entretanto, mesmo com boa adesão popular, a campanha não logrou êxito, e Holanda não foi eleito. Mas a projeção de seu nome findou por lançar de vez Holanda Guimarães no campo político, de modo que em pouco tempo já estava participando ativamente da política partidária, fundando diretórios e articulando campanhas de diversos candidatos a deputado e a prefeito de Castanhal. Holanda Guimarães ingressou no PTN como secretário, sendo correligionário de Cattete Pinheiro, como o mesmo afirma na citação abaixo:

Mergulhei na política por derivação da minha carência para outras atividades menos derivativas. Quando dei fé estava atolado. Entrei no MDB, por opção, livremente. Basta-lhe dizer que eu convivia politicamente com Cattete Pinheiro – até remamos juntos pelos barrancos do Tocantins, em busca de Cametá – taí em Brasília um amigo, Manoel Pompeu Filho, que não me deixa mentir, embarcado na mesma canoa, trabucando votos para o doido do Jânio. Eu era do PTN, de que Cattete, presidente, me fizera secretário. Mas me desgarei e fui para a oposição, pensando que era. Aqui? É não. É híbrido, emasculado, dominado por uma figura que poderia ser, perfeitamente, o herói de macunaíma (sic)! E se por mais que a Arena seja uma viúva cada vez menos alegre, o MDB não passa de um macho triste, eunuco (GUIMARÃES, 1999, p. 102).

Durante o período ditatorial filiou-se ao MDB – Movimento Democrático Brasileiro, partido político de oposição ao Regime Militar e ao poderio governista da ARENA – Aliança Renovadora Nacional, sendo um dos fundadores da sessão do partido em Castanhal. Holanda Guimarães articulou a primeira candidatura a prefeito de Castanhal pelo MDB, em que concorreu Francisco Pereira Lago, o qual, mesmo não tendo vencido as eleições, projetou o nome do partido, preparando caminho para o pleito seguinte. Nas eleições do ano de 1970, mais uma vez as articulações políticas de bastidores feitas por Holanda Guimarães foram determinantes, alcançando a vitória com Almir Tavares Lima, que se sagrou prefeito de Castanhal pelo MDB. Mas apesar da grande vitória a que ajudara Almir Lima a alcançar, Holanda Guimarães foi alijado do grupo que compôs o governo municipal, tendo o novo



prefeito se aproximado dos grupos da velha política com os quais tinha concorrido no último pleito. As palavras de Holanda Guimarães expressam o quão traído se sentiu o autor:

Mas era isso que eles queriam – o prefeito induzido pelos da sua nova grei: me achavam agora um estorvo no roteiro do seu carro de triunfo, criador de casos, incompreensível, instável e quantos outros adjetivos todos impertinentes porque não expressavam a minha disposição, meu verdadeiro retrato sem os retoques das suas conveniências, minha vera efígie psicológica, meu caráter, banalizando minha ação, meus interesses, pela mesma bitola medíocre, tanto que fiquei sozinho, com vários me cobrando o que eu não tinha, isto é, prestígio junto aos quais eu e o povo acabáramos de eleger. Fiquei só com os rescaldos das batalhas (GUIMARÃES, 1999, p. 258-259).

Na verdade, o gênio difícil de Holanda Guimarães gerava certo temor em seus próprios colegas de partido, com o receio de que o mesmo, pouco flexível quanto às suas opiniões, pudesse causar problemas, principalmente no ambiente político-partidário, onde o jogo de interesses demanda a necessidade de negociação de pontos de vista, sobretudo com os próprios adversários. O autor parece reconhecer sua dificuldade em negociar posições, fato por ele mencionado no livro *Cidade Perdida* em alusão ao período que se deu após o alijamento por Almir Lima, conforme o excerto abaixo:

Não podia brigar com aqueles aos quais eu lançara e acabara de ajudar a eleger. Tinha que curtir, calado, meu quinhão de desgostos, engolindo sapos, porque havia contra mim o temperamento pelo qual iriam me culpar, se rompesse, como sempre, quando deles dissentia, contrariando-lhes os interesses. Seria muito fácil me apontarem como doido os que se beneficiavam das minhas ideias e lutas sem alcançar o conteúdo dos seus conceitos (GUIMARÃES, 1999, p. 266-267).

Holanda Guimarães concorreu ainda aos cargos de deputado estadual (1962, 1966, 1974) e deputado federal (1970), mas não foi eleito para nenhum dos cargos pleiteados. Além dos pleitos para deputado, foi o candidato a prefeito escolhido pelo diretório do partido, no ano de 1982, em um cenário político um tanto controverso.

Figura 3 – Propaganda da campanha de Holanda Guimarães para prefeito



Fonte: A GAZETA, 1982.

Devido às articulações dentro do próprio partido, Holanda Guimarães concorreu com mais dois candidatos do próprio MDB, inscritos nas sublegendas, e não conseguiu ser eleito, perdendo a eleição para o correligionário Paulo Titan, fato que lhe gerou um grande ressentimento, pois o mesmo se sentia traído por seus companheiros de partido, os quais muitas vezes ajudou a eleger, mágoa essa expressa na citação abaixo:

Abandonado pelos antigos companheiros (não os humildes, que esses homenageio com essas lembranças, mas os que subiram ao pódio em 70 com o meu irrestrito apoio e meu integral devotamento), o fracasso de minha candidatura, além do mérito de me sustentar ainda hoje em pé, assistindo a tudo como se fora reprise de uma visão de pesadelo anunciado, jogou-me na universidade para me bacharelar e, assim, poder advogar em causa própria, na justiça, a fim de defender meus direitos numa causa, para os outros, perdida... (GUIMARÃES, 1999, p. 287).

Após essa grande decepção com a política, Holanda Guimarães prosseguiu no jornalismo, trabalhando no jornal *O Liberal*, e passou a dedicar-se novamente aos estudos, com pretensões a cursar a universidade. O autor parece ter decidido seguir um antigo conselho dado por um amigo senador que reconhecia sua capacidade intelectual, para que abandonasse a política e se dedicasse aos estudos, conselho esse ao qual, à época, não dera ouvidos. O autor transparecia, inclusive, certo desdém pela formação universitária, como o próprio parece atestar em crônica publicada ainda em 1966, na *Folha do Norte*, na qual rememora o conselho insistente dado por seu amigo senador:

O resto eu não escutei, perturbado ainda com os conselhos do senador que me quer, seja de que jeito for, com um anel no dedo e um diploma de bacharel, pendurado na parede, para justificar minhas estultícias de andar à noite inteira com uma vela acesa, queimando pestanas sobre os alfarrábios (GUIMARÃES, 2004, p. 109).

Colocando em prática o velho conselho, Holanda Guimarães prestou vestibular para direito, sendo aprovado, e bacharelando-se pela Universidade Federal do Pará. Pouco tempo depois de se formar em direito, em meados da década de 1980, Holanda Guimarães prestou exame para a carreira de juiz, obtendo êxito. O mesmo atuou em diversas cidades paraenses, a exemplo de Chaves, na ilha do Marajó, e de Marapanim, onde ficou bastante conhecido por sua ética rigorosa e conduta irretocável e implacável no cumprimento de suas funções como magistrado.

À época em que já era juiz, Holanda Guimarães se casou com a desembargadora Marta Inês Antunes de Lima, filha de Mariano Antunes, conhecido magistrado por quem o autor nutria grande admiração e amizade. A desembargadora Marta Inês era conhecida por seu temperamento forte e por sua postura destemida no desempenho de suas funções como magistrada, tendo a mesma recebido diversas ameaças de morte por ter enfrentado, com os rigores da lei, os desmandos dos poderosos nos confins do Pará, assumindo com mão de ferro a resolução de situações de graves conflitos, o que lhe trouxe grande notoriedade no meio jurídico e social de então. O casamento ocorreu em 18 de setembro de 1992, mas durou apenas quatro meses, devido à incompatibilidade de gênios de ambos<sup>16</sup>, o que não impediu Marta Inês de conservar uma grande admiração pela cultura e pelo talento do autor, apesar do término da relação.

---

<sup>16</sup> Marta Inês, ao rememorar diversas situações de embates e disputas entre os mesmos, relata que, dos quatro meses em que estiveram casados, conviveram efetivamente apenas dezesseis dias, pois a desembargadora fora destacada para resolver uma grave crise na comarca de Itaituba, e a cada vinte e seis dias retornava a Belém para passar apenas quatro dias: “então foram sim dezesseis dias de total desencontro (...) mas era páreo, mano, vou te falar. Eu não ficava... não tinha a mínima condição. Ai a gente se divorc... a gente se separa. Aí eu tiro o nome dele imediatamente. (...) O que aconteceu foi um choque de cult... ele, de vaidade, tá? Ele tinha sido meu aluno na escola superior de magistratura. Ele disse que ele fez direito pra... pra bater comigo. (...) Então, mano, eu não fui feliz com o Holanda” (informação verbal). Entrevista concedida por LIMA, Marta Inês Antunes de. Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 3 arquivos. vídeo I (30:15 min.). vídeo II (23:28 min.).

Figura 4 – Casamento de Holanda Guimarães e Marta Inês Antunes



Fonte: LIMA, 1992.

Após se aposentar do cargo de juiz, Holanda Guimarães abriu seu escritório em Castanhal e passou a atuar como advogado, época em que também retorna ao jornalismo, fundando o *Novo Jornal* (2004), veículo de mídia pautado em reportagens investigativas e denúncias polêmicas. Mas ao que parece, a chama e o pendor para a política não haviam se apagado completamente dos sonhos do autor, visto que nessa época foi também o fundador e presidente do PT do B de Castanhal, já no ano de 2003.

O autor faleceu em 08 de dezembro de 2004, de infarto do miocárdio, sozinho em sua casa em Castanhal, sem deixar esposa ou filhos. O corpo do autor foi encontrado somente três dias depois do falecimento, em avançado estado de decomposição, o que fez com que surgissem diversos rumores de um possível assassinato, mesmo com o desmentido do laudo oficial da necropsia, fato que se deve à grande quantidade de desafetos que o autor cultivou durante toda a sua trajetória.

## 1.2. Bibliografia

Raimundo Holanda Guimarães foi um escritor de poucos livros. Jornalista que era, iniciou-se na literatura publicando crônicas pelos jornais por onde passou. Mas mesmo nesse gênero de publicação tão efêmera e quotidiana, a produção de Holanda Guimarães era um tanto esporádica, passando o autor algumas temporadas sem escrevê-las, sobretudo quando

estava envolvido nas campanhas eleitorais. Devido a essa descontinuidade, fora chamado, certa vez, por Augusto Meira Filho, seu amigo, leitor e admirador, de “miserável das letras”, em atitude de cobrança deste, para que o autor dedicasse mais tempo à sua produção enquanto cronista. O autor, em reconhecimento a esse fato, respondeu escrevendo uma crônica intitulada “um miserável das letras”, a qual se inicia com uma dedicatória em forma de epígrafe ao amigo: “Em homenagem a Augusto Meira Filho, que no último encontro nosso me definiu assim, por nunca mais haver escrito crônicas” (GUIMARÃES, 2004, p. 151).

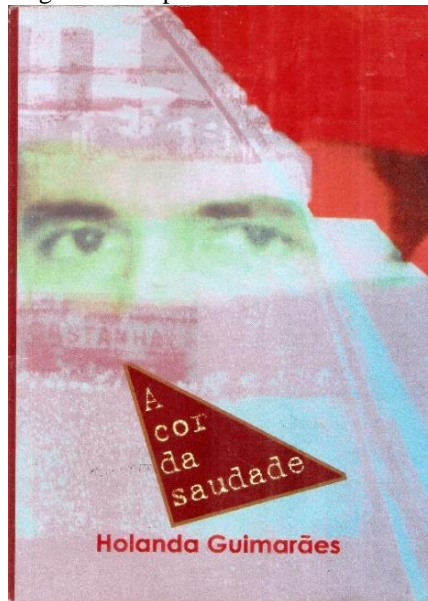
Holanda Guimarães costumava redigir suas crônicas, muitas vezes, na própria redação do jornal, pouco antes do fechamento da edição, em um espaço já previamente reservado (ou mesmo no espaço que sobrava para ser preenchido), adequando seus textos às circunstâncias e às necessidades de cada dia. Nesse ligeiríssimo exercício de concisão, fazendo malabarismos silábicos no vão entre uma coluna e outra, até mesmo o tema era escolhido às pressas, e lançado no meio do picadeiro, como o *clown* que entretém a plateia de improviso, fazendo de uma queda o mote para uma piada, e de um esquecimento um gancho para a próxima fala. Assim, no calor da hora e das máquinas de impressão, Holanda Guimarães retirava até da falta de assunto um tema para sua crônica:

Mas, a crônica, quando o profissional se propõe à temática formal do seu fazer, do seu afluente labor técnico, da sua *práxis*, concebe-a já diagramada no órgão que a divulga. Escreve por compromisso, obrigação de preencher o espaço a eles (crônica e cronista) destinado. Às vezes mais por necessidade material do que por veleidade estética, precisando tapar o buraco do estômago, antes que o do próprio veículo. Para a renda de alguns trocados, carpindo palavras na lavra seca do cotidiano, escarna o estilo magro a enxó ou formão, até sangrar, severo e enxuto entre enormes aperreios, como Graciliano Ramos, sem o diletantismo que entremeia a escrita cerimoniosa, um tanto farta, mas contida, discreta, no virtuosismo da fina ironia de Machado (outros tempos – plácida garridice) (GUIMARÃES, 2004, p. 14).

Além da natureza esporádica de sua produção cronística, a vida agitada do autor também não o encorajava a guardar os recortes de jornais com as mesmas, de modo que quando decidiu reuni-las em livro, muitas já haviam sido perdidas mesmo dos acervos do Arquivo Público e da Biblioteca Arthur Vianna, em Belém, cujas coleções de jornais, infelizmente, encontram-se desfalcadas de muitos números: “muitas outras se perderam nos escaninhos dos arquivos públicos descuidados onde findam muitas veleidades literárias. Acresça-se ao débito a incúria do autor, soltando-as ao léu!” (GUIMARÃES, 2004, s.p.). As que o autor conseguiu recuperar foram publicadas em *A Cor da Saudade* (2004), seu último livro, no qual se pode divisar a evolução da escrita do autor num percurso de mais de 40 anos de produção como cronista, reunindo textos que haviam sido publicados originalmente na

*Folha Vespertina* e na *Folha do Norte* (entre 1961 e 1968), em *O Liberal* (entre 1973 e 1995), e no *Novo Jornal* (em 2004). Em tais crônicas, sobretudo nas mais antigas, carregadas de prosa poética, figuram, entre outros temas, personagens populares que o autor conheceu durante sua infância em Castanhal, como João Doido, Nega Antônia, Chica Cipó, Corisco, Piranha, entre tantos outros que certamente povoam ainda hoje a memória de muitos de seus contemporâneos.

Figura 5 – Capa de *A cor da saudade*

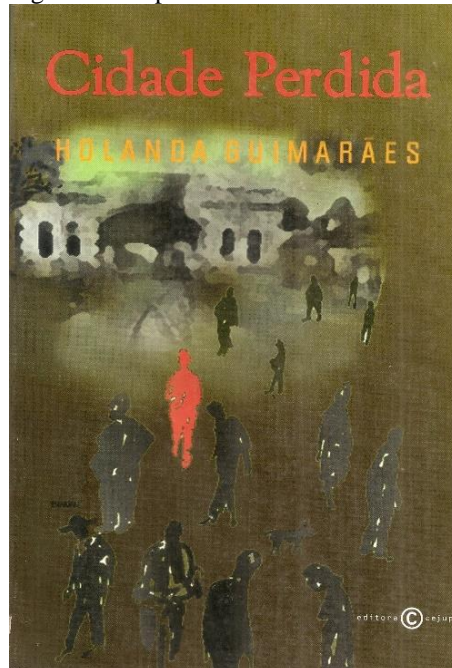


Fonte: GUIMARÃES, 2004.

Em seu segundo livro, *Cidade Perdida (Saga de tarimbeiro)*, publicado em 1999, Raimundo Holanda Guimarães faz uma espécie de reconstituição da história de Castanhal desde a época de sua fundação até a década de 1990, misturando aos acontecimentos imortalizados pela história oficial, diversos “causos” de personagens populares, pessoas humildes da cidade, numa espécie de narração que se desprende da frieza dos fatos para se infiltrar, ao sabor da memória, pelos poros, pelas frestas das portas e das janelas, e capturar a alma que se esconde sob a pele da cidade. A obra também recompõe o cenário da história política de Castanhal, em sua face pública e em seus bastidores, a partir de uma tessitura narrativa em que se mistura a própria trajetória profissional, social e política do autor, muitas vezes narrada, sobretudo a partir da segunda metade, em primeira pessoa. Acerca de *Cidade Perdida*, o professor Benedito Nunes, em seu texto *Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará (com omissões perdoáveis e imperdoáveis)* (2012), faz uma rápida menção, destacando que: “Deve-se a Holanda Guimarães – *Cidade Perdida (Saga de*

*tarimbeiro*, 1999), outra espécie de memórias, que toma uma cidade – Castanhal – como sujeito social e político” (p. 55).

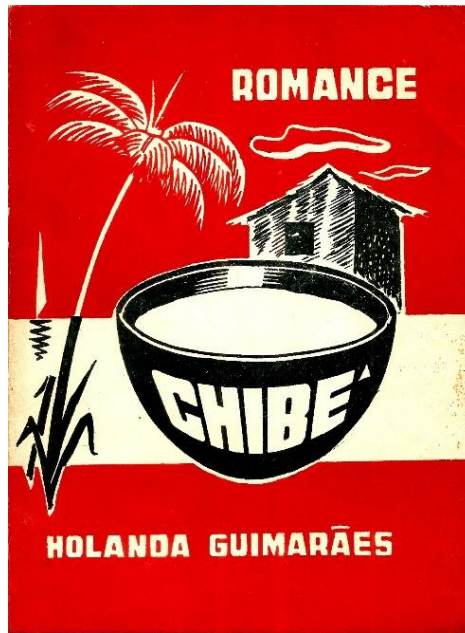
Figura 6 – Capa de *Cidade Perdida*



Fonte: GUIMARÃES, 1999.

Entretanto, a obra que melhor sintetiza a aura de escárnio e de maledicência que tão bem caracterizam a pena ferina de Raimundo Holanda Guimarães, possuidora dos ingredientes de uma boa sátira, libertina e debochada, cuja trajetória deixa até hoje atrás de si um rastro de escândalo, é o romance *Chibé*, primeiro livro escrito pelo autor, e objeto de estudo desta tese. Publicado em 1964, o romance *Chibé* constitui uma obra de cunho satírico, que esteve, desde o momento de sua publicação, envolta em muitas polêmicas. O romance é ambientado, como já fora mencionado, quase em sua totalidade na Vila do Apeú, na década de 1930, e tem estreitas ligações com histórias verídicas do local, sendo nele retratadas pessoas reais, travestidas por pseudônimos como personagens ficcionais, sendo algumas delas personalidades de grande destaque social local. Tal façanha teria custado caro ao autor, pois embora tenha substituído os nomes verdadeiros das personalidades retratadas por pseudônimos, a descrição extremamente detalhada dos papéis sociais, origens, caracteres físicos e, principalmente, comportamentais, possibilitou um reconhecimento quase que imediato destas por parte dos leitores.

Figura 7 – Capa do romance *Chibé*



Fonte: GUIMARÃES, 1999.

O autor satiriza o comportamento moralmente reprovável das personagens, expondo suas intimidades e narrando situações escandalosas e vexatórias, como as que dizem respeito à família de portugueses radicados na Vila do Apeú, “os FONSECAS”, cujo patriarca enriquecera porque “furtava no peso” (1964, p. 34); e a matriarca, dona Belmira, adúltera, escandalosa e desbocada, “vocifera, insulta com palavreado obscuro, quando sabe que dela falam” (p. 69). A filha, Diva, de comportamento promíscuo, mantinha relacionamentos amorosos com os homens casados da Vila, e após um casamento frustrado com um português da vizinha Vila de Americano, retorna grávida à casa dos pais, depois do que “virou quenga falada, parindo por ano um filho de cada cor” (p.29). O casamento malfadado de Diva teria terminado devido à mesma ter surpreendido um conhecido dentista local em flagrante ato sexual com seu marido Vicente, o qual “fazia papel de mulher, pegado com homem escanchado nos quartos” (p. 29). São retratados ainda os amores ilícitos de padre Emílio, um fogoso clérigo local que “bolina as beatas no confessionário” (p. 40), ali batizando e sendo “padrinho de neto, compadre de filho” (p. 41), vivendo em quase explícita promiscuidade e flagrante desrespeito aos votos de castidade; além das trapalhadas do cartorário e poeta da Vila do Apeú, de nome Bernardo, que buscando demonstrar toda a sua erudição em seus discursos encomiásticos nos eventos festivos da vila, acabava quase sempre se expondo a situações cômicas e vexatórias, e passando por ridículo diante dos outros. Todas as personagens supracitadas apresentavam correspondentes reais, tendo sido apenas trocados (em sua maioria) os nomes verdadeiros por outros, alguns dos quais guardando fortes similaridades em relação aos nomes reais. Tais relatos entremeados de “realidade” levariam o autor a ser jurado de morte na Vila de Apeú,



tendo de sair da cidade, e seu livro a ser apreendido e destruído de forma arbitrária, restando dele apenas seis exemplares conhecidos até o momento.

O romance *Chibé*, em decorrência das polêmicas em que esteve envolvido, seguiu por muito tempo como uma obra sequestrada aos olhos do grande público e da crítica especializada por seu nebuloso contexto de publicação, repressão e silenciamento. A busca por entender as motivações que moveram o autor à confecção da obra, as relações entre o texto ficcional e o seu referente real, e o contexto de recepção desta obra constituem alguns dos focos principais desta tese, e serão tratadas de modo mais aprofundado em um capítulo especificamente destinado a esta finalidade.

## **2. NAS TRILHAS DE UM ANDARILHO: O MARQUÊS DE PELLEPORT**

O libelista, jornalista e homem de letras da França do século XVIII Anne Gédéon Lafitte de Pelleport, ou simplesmente Marquês de Pelleport, foi certamente uma das figuras mais intrigantes de seu tempo. Autor de romances infamantes contra a nobreza francesa, cheios de calúnia e erotismo, esse polêmico escritor de libelos tentou fazer da literatura um meio de ascensão social e enriquecimento através da chantagem, metendo-se em negociatas obscuras, achacando os membros da corte de Versalhes, e negociando com agentes secretos enviados por eles para suprimir as atividades dos libelistas que, como ele, haviam migrado

para Londres para fugir de *lettres de cachet* e de lá produziam e divulgavam seus romances difamatórios. De acordo com Robert Darnton:

Quando escritores parisienses descobriam sua carreira estagnada, seu aluguel atrasado ou uma *lettre de cachet* [carta de prisão ou de exílio] pairando sobre sua cabeça, pegavam a estrada e buscavam fortuna onde quer que pudessem explorar o fascínio por todas as coisas francesas. Eram tutores, tradutores, mascateavam panfletos, dirigiam peças, metiam-se no jornalismo, aventuravam-se no mundo das publicações e espalhavam a moda parisiense por toda a parte, de boinas a livros. A maior colônia de expatriados estava em Londres, que recebera de braços abertos refugiados desde a perseguição dos huguenotes e as aventuras de Voltaire. (...) Os refugiados franceses aprenderam truques da imprensa britânica, mas também aperfeiçoaram um gênero próprio: o libelo (*libelle*), um relato escandaloso da vida privada de grandes figuras da corte e da capital. O termo não é muito usado em francês moderno, mas pertencia ao vocabulário comum no comércio livreiro no Antigo Regime; e os autores de tais obras eram registrados nos arquivos da polícia como libelistas (*libellistes*) (DARNTON, 2015, p. 10).

Esse aventureiro das letras vivia entre os expatriados franceses radicados em Londres, em um submundo de autores indigentes conhecido como *Grub Street*<sup>17</sup>, no qual os mesmos estavam imersos em duras condições de vida, e se submetiam a todo tipo de subemprego, sobretudo na imprensa marrom, compondo poemas, panfletos difamatórios e tudo o mais que lhes pudesse render alguns trocados. Nesse meio, Pelleport se tornou conhecido tanto pela sua grande habilidade enquanto escritor, quanto por seus desregramentos morais, sendo descrito muitas vezes como um patife movido unicamente pela busca por satisfazer suas necessidades e seus desejos. Jean Claude Finni, outro libelista contemporâneo de Pelleport, o descreveu “não só como autor dos piores libelos produzidos em Londres, mas também como um ‘patife’, um ‘monstro’ e um discípulo de Diágoras [filósofo ateu do século V a. C.]” (DARNTON, 2015, p. 32).

Os estudos do historiador cultural Robert Darnton, grande estudioso do Século das Luzes, são hoje a maior fonte contemporânea de informações sobre a trajetória de Pelleport e sobre sua obra. Na introdução feita ao romance *Os boêmios* (2015), do Marquês de Pelleport, Darnton faz um breve relato sobre as qualidades estéticas e temáticas da referida obra, e celebra a recente reedição americana, por ele viabilizada no ano de 2010 (a primeira desde 1790), a qual trouxe a lume esse importante exemplar da literatura libertina do século XVIII, depois de um lapso de mais de 200 anos. Darnton nos oferece dados sobre o contexto de produção desse romance libertino a partir da menção a aspectos biográficos de Pelleport, e

<sup>17</sup> O termo referia-se, simultaneamente, a uma rua em Londres onde havia uma imensa concentração de autores indigentes, atraindo “escritores fracassados desde os tempos elisabetanos” (DARNTON, 2015, p.8); e também passou a ser usado como termo pejorativo para se referir a escritores medíocres, de baixo valor literário.

tece comparações com a vida e a obra de outro importante escritor do período, o Marquês de Sade:

Enquanto o marquês de Sade rascunhava *Os 120 dias de Sodoma* na Bastilha, outro marquês libertino numa cela próxima escrevia uma novela – igualmente afrontosa, cheia de sexo e calúnia, e mais reveladora do que tinha a dizer sobre as condições dos escritores e do escrever em si. No entanto, o vizinho de Sade, o marquês de Pelleport, hoje é completamente desconhecido, e seu romance, *Os boêmios*, quase desapareceu. Apenas uma meia dúzia de exemplares é encontrada em bibliotecas pelo mundo (DARNTON, 2015, p. 7).

Uma das facetas desta obra destacada por Robert Darnton trata justamente do retrato das condições sob as quais viviam os escritores da França no século XVIII, bem como do sistema de produção e comercialização de obras clandestinas, num contexto marcado pela presença de uma imensa leva de autores indigentes, os quais submetiam seu talento a todo o tipo de atividades (lícitas ou ilícitas), como forma de garantir o sustento na dura rotina da *Grub Street*. Embora a famosa *Grub Street* estivesse situada em Londres, o termo foi usado, por extensão, para se referir também ao contexto de indigência de escritores fracassados presentes em Paris, os quais, diferentemente dos franceses radicados em intensa concentração na rua londrina, “estavam espalhados em sótãos por toda a cidade” (DARNTON, 2015, p. 9).

Em seu intuito de justificar a importância da obra em questão, Robert Darnton nos diz que o referido romance “merece ser resgatado do esquecimento porque oferece um passeio pelo interior das zonas mais coloridas, porém menos familiares da vida literária. E é também uma excelente leitura” (2015, p. 9). Darnton relata ter se deparado com o romance *Les bohémiens* quando se debruçava por pesquisar a biografia do Marquês de Pelleport, por ser este, segundo o pesquisador, “um dos personagens mais interessantes” encontrados pelo mesmo “durante muitos anos cavoucando arquivos” (2015, p. 7). Segundo as fontes a que teve acesso durante sua pesquisa, Darnton caracteriza o Marquês de Pelleport como sendo:

...de acordo com todo mundo que o conheceu, um velhaco, um tratante, um patife, um sujeito realmente canalha. Encantava e seduzia aonde quer que fosse, deixando uma trilha de sofrimento atrás de si. Tinha uma vida miserável, pois foi deserdado pela família e dependia da perspicácia e da pena para escapar da penúria. Foi um aventureiro que passou a maior parte da vida na estrada. Seu itinerário o levou pelas rotas que ligavam Grub Street, Paris, a Grub Street, Londres, e seu romance oferece um relato picaresco de ambas (2015, p. 9-10).

Essa figura intrigante, contemporânea de Sade e da Revolução Francesa, tinha sido, assim como muitos outros escritores expatriados, obrigado a fugir da França por conta de uma *lettre de cachet* emitida no intuito de levá-lo à prisão. Pelleport esteve preso tantas vezes que

a maioria das fontes acessadas por Darnton para compor a sua biografia vem dos relatórios de suas prisões, como os documentos da Bastilha contidos em *La Bastille dévoilée* (1789) e *La Police de Paris dévoilée* (1790), e em memórias de seus contemporâneos mais ilustres, como Brissot de Warville, com quem Pelleport teve laços de amizade, parcerias nos negócios e, sobretudo, grandes desavenças. Entre os registros dos interrogatórios dos prisioneiros da Bastilha, figura o de Brissot: “Intitulada ‘Mémoire pour le sieur Brissot de Warville’, a denúncia começava com um esboço do caráter de Pelleport: ‘temperamento vigoroso’, ‘humor agradável’, mas ‘tem um amor violento por mulheres e prazer, que é sua perdição’” (DARNTON, 2015, p. 27).

Brissot fora preso um dia depois de Pelleport por suspeita de envolvimento em suas negociatas com libelos. É certo que, na tentativa de se livrar das acusações, jogaria a culpa unicamente em Pelleport, o que torna seu depoimento um tanto tendencioso. Entretanto, a descrição do caráter de Pelleport feita por Brissot não deixa de despertar interesse, sobretudo se somada às declarações de outros libelistas com as quais as suas coadunam. De acordo com Darnton, Brissot afirmara que “Pelleport tinha sagacidade de sobra, modos corajosos, um desenfreado gosto pelo prazer e um escárnio profundo por todo o tipo de moralidade” (2015, p. 22). A imagem de Pelleport se completa com o conhecimento sobre a aversão que Félicité, esposa de Brissot, tinha do autor, visto que a mesma “considerava Pelleport um canalha tão grande que não permitia sua entrada na casa dela – conquistando assim seu ódio imorredouro (outro tema que apareceria em *Os boêmios*)” (DARNTON, 2015, p. 28).

Ao recompor as pegadas desse polêmico autor através de um trabalho de pesquisa minucioso nos arquivos do 1700, bem como ao trazer novamente a lume uma obra há muito sequestrada dos olhos do público e da crítica, Robert Darnton não só nos brinda com um instigante exemplar da literatura libertina do século XVIII, diretamente entrelaçada à vida de seu intrigante autor, como também nos possibilita vislumbrar uma importante janela para o sistema de produção, circulação e recepção literária nos momentos que antecederam a Revolução Francesa.

## 2.1. Biografia

Anne Gédéon Lafitte de Pelleport nasceu em 1756 em Stenay, uma pequena cidade perto de Verdun, às margens do rio Mosa, e morreu em Paris no ano de 1810<sup>18</sup>. Nascido em uma família da velha aristocracia da espada, da corte de Monsieur (irmão do rei Luís XIV), Pelleport era descendente de gerações sucessivas de chefes militares. De acordo com o relato presente em *La Police de Paris dévoilée* (v. II):

Ele é filho de um cavaleiro de Monsieur, o qual era filho de um senhor de Joyeuse Grandpré, amante de sua mãe. Ele foi demitido de dois regimentos em que serviu, Beauce e Isle-de-France, na Índia, foi trancado por ordem do rei, por requisição de sua família, quatro ou cinco vezes por atrocidades contra a honra: ele foi casado na Suíça, onde vagou por dois anos<sup>19</sup> (MANUEL, 1790, p. 235, tradução nossa).

No último capítulo de seu romance *Les bohémiens*, Pelleport faz uma incursão autobiográfica através da personagem de um peregrino, cuja trajetória coincide em vários pontos com a vida do autor. De acordo com esse mesmo relato autobiográfico de Pelleport, seu pai, capitão de cavalaria, tinha certo desprezo pelas letras, e desejava a carreira das armas também para seus filhos. Entretanto, uma criada parisiense contratada por sua mãe lia para o pequeno Pelleport as *Fábulas*, de La Fontaine, e o *Dom Quixote*, de Cervantes. Em pouco tempo Pelleport havia aprendido a ler e, ao contrário dos irmãos, demonstrava desde cedo um forte pendor para as letras, fato esse que não agradou nem um pouco ao pai, “mas como tinham me ensinado a manejar as armas, um pouco a dançar, como eu montava muito bem um cavaleiro, e ia arregaçando lindamente as anáguas de nossas criadas, logo se fez a paz” (PELLEPORT, 2015, p. 232). Seu pai então permitiu que Pelleport tivesse um tutor, o qual inicialmente tentara lhe ensinar o catecismo, falhando miseravelmente, e por fim acabou se detendo nos mitos gregos e ensinando a Pelleport as fábulas de Fedro. Essa situação durou pouco, pois a mãe de Pelleport faleceu precocemente e, conforme é relatado em *La Police de Paris dévoilée* (v. II), “seu pai se casou em segundas núpcias com a filha de um alberguista de Stenay, chamado Givry<sup>20</sup>” (MANUEL, 1790, p. 235-236, tradução nossa), a qual, enquanto madrasta, não tinha uma boa relação com os filhos do primeiro casamento. O tutor de

<sup>18</sup> Para as datas de nascimento e de morte de Pelleport optamos por nos basear em Darnton (2015), o qual cita como fontes *La Bastille dévoilée* (1789), *La Police de Paris dévoilée* (1790), e *Biographie universelle (Michaud) ancienne et moderne* (1843-65). Entretanto, há fontes que citam as datas de 1754 para o nascimento e 1807 para a morte, em Liège (fontes, ao que parece, acessadas pelo próprio autor das orelhas da edição brasileira de *Os boêmios*, o qual reproduz ali essas informações).

<sup>19</sup> O texto em língua estrangeira é: “Il est fils d’un gentilhomme de Monsieur, qui lui-même étoit fils d’un M. de Joyeuse Grandpré, amant de sa mère. Il a été renvoyé de deux régimens dans lesquels il a servi, Beauce et l’Isle-de-France, dans l’Inde, a été renfermé d’ordres du roi, à la réquisition de sa famille, quatre ou cinq fois pour des atrocités contre l’honneur: il s’est marié en Suisse, où il a erré pendant deux ans.”

<sup>20</sup> O texto em língua estrangeira é: “Son pere a épousé en secondes noces la fille d’un aubergiste de Stenay, nommé Givry”.

Pelleport então foi demitido, e o autor foi enviado para estudar em Paris. Consta em *La Police de Paris dévoilée* (v. II) que:

Ele é aluno da escola militar, e não é o melhor que ela fez: ele tem dois irmãos que também eram alunos e saíram como ele, desagradavelmente dos regimentos em que eles foram colocados; a única diferença entre eles é que eles são menos espirituosos do que ele<sup>21</sup> (MANUEL, 1790, p. 235, tradução nossa).

Pelleport era o filho mais velho de uma família de cinco filhos, sendo três homens e duas mulheres. Ele e os dois irmãos seguiram a carreira das armas, enquanto suas irmãs foram mandadas para um convento. Durante sua permanência na Escola Militar em Paris, Pelleport “ficou muito amigo de um de seus professores, um abade que lhe ensinou os clássicos num espírito de puro paganismo” e que, devido a intrigas criadas por outros, enciumados da relação próxima dos dois, “acabou sendo expulso do corpo docente”, não sem antes presentear “ao jovem poeta nascente cópias de Ovídio, Virgílio e Horácio” (DARNTON, 2015, p. 48). Essa familiaridade com os clássicos seria uma marca presente em diversas obras de Pelleport, a exemplo do *Les bohémiens*.

### 2.1.1. Entre a pena e a baioneta

Já como militar, o marquês de Pelleport serviu em dois regimentos, *Beauce* e *Isle-de France*, tendo inclusive viajado de Saint-Malo em missão a Madagascar e à Índia, quando foi a Pondichéry em um navio comandado por um capitão chamado Patrice Astruc, em 1774. Mas após uma carreira desastrosa no exército, acabou sendo expulso dos dois regimentos em que serviu. De volta à França, Pelleport passou a frequentar o círculo literário de Edme-Jany Mentelle, professor de história e geografia da Escola Militar em Paris de quem o autor havia sido aluno, com pretensões a deixar sua marca na “república das letras”. Durante esse convívio, conheceu Brissot de Warville, um advogado que havia comprado seu diploma à Universidade de Reims e que tinha aspirações a *philosophe*, estabelecendo com ele uma relação de grande amizade (ao menos por um certo tempo). Brissot havia trabalhado

---

<sup>21</sup> O texto em língua estrangeira é: “Il est élève de l'école militaire, et ce n'est pas le meilleur qu'elle ait fait: il a deux freres qui y ont été aussi élevés [sic], et qui sont sortis de même que lui, désagréablement des régimens dans lesquels ils ont été placés; la différence qu'il y a entre eux seulement, c'est qu'ils ont moins d'esprit que lui”.

revisando provas da edição francesa do *Courier de l'Europe* em Bolougne-sur-Mer, onde por sua vez houvera conhecido Marie-Cathérine Dupont (mãe de Félicité Dupont, que viria a ser sua futura esposa), viúva de um comerciante, e que tocava sozinha os negócios de seu falecido marido. Madame Dupont era amiga de Mentelle, e havia lhe recomendado a Brissot, quando da ida deste a Paris. Félicité, que fora hospedada aos cuidados de Mentelle, passou, assim como Brissot, a frequentar o círculo literário, onde os dois se conheceram. Brissot, Félicité e Marie-Cathérine Dupont seriam, mais adiante, algumas das pessoas ridicularizadas por Pelleport em seu *roman à clef* satírico *Les bohémiens*.

Após ter sua prisão solicitada por sua própria família através de uma *lettre de cachet* devido a ter cometido “atrocidades contra a honra”<sup>22</sup>, Pelleport fugiu para Liège, na Bélgica, e depois para a Suíça, no final dos anos de 1770, sendo lá recebido em Neuchatel por Pierre-Alexandre DuPeyrou, protetor de Rousseau, período em que o autor se envolveu com uma antiga camareira da mulher de seu anfitrião. O casamento de Pelleport é mencionado em um documento presente em *La Bastille dévoilée*: “Nascido com uma fortuna muito limitada, o Marquês de Pelleport casou-se com a senhorita de Leynard no principado de Neuchâtel”<sup>23</sup> (MANUEL, 1789, p. 66-67, tradução nossa). DuPeyrou inicialmente se opôs ao casamento dos dois, mas após a consolidação do matrimônio aceitou a situação e conseguiu para Pelleport um emprego como tutor na casa de um fabricante próspero chamado Jean Didiey, em Le Locle, onde o autor se fixou com sua esposa e teve pelo menos dois filhos. Durante esse período, Brissot manteve intensa correspondência com Pelleport, o qual passava adiante suas propostas de publicação a um editor da Société Typographique de Neuchâtel, onde este último esperava, sem sucesso, conseguir um emprego. Acerca desse período da vida de Pelleport, marcado pela frustração de expectativas, Darnton afirma que: “Trocou Paris pela Suíça, onde esperava obter um emprego na Société Typographique de Neuchâtel. Mas tudo o que conseguiu foi um emprego de tutor na Le Locle próxima, e em pouco tempo viu-se sobrecarregado com uma família” (DARNTON, 2015, p. 21).

### 2.1.2. O jornalista maledicente

<sup>22</sup> Em um relatório de policial de 1874 publicado em *La Police de Paris dévoilée* (v. II), o escrivão menciona apenas “atrocités contre l’honneur” (MANUEL, 1790, p. 235), sem, entretanto, fazer quaisquer especificações quanto à natureza de tais ações.

<sup>23</sup> O texto em língua estrangeira é: “Né avec une fortune très-bornée, le marquis de Pelleport épousa la demoiselle de Leynard dans la principauté de Neuchatel”.

Em 1783, Pelleport abandonou a família e seguiu para Londres, em busca de fortuna. Lá reencontrou Brissot já casado com Félicité, e passou a trabalhar no *Courrier de l'Europe*. Como jornalista maledicente e polêmico que era, Pelleport não demorou a fazer sentir o veneno de sua pena nas páginas do jornal, o que lhe trouxe alguns reveses. Sobre esse período no *Courrier de l'Europe*, Darnton afirma que Pelleport escrevia “sobre toda a sorte de assuntos e dava-se muito bem com seu editor, Antoine Joseph de Serres de La Tour, porém não com o responsável pela publicação, Samuel Swinton, devido a comentários impertinentes que ofendiam alguns assinantes” (2015, p. 49). Pelleport menciona um desses imbróglios em que se envolveu por exagerar na mordacidade de sua pena durante o capítulo autobiográfico “História do peregrino”, presente em *Les bohémiens*. No referido capítulo, Pelleport se passa por “uma assinante” do jornal que, supostamente, havia enviado uma carta ao jornal em que se queixava das “baixeiras com que a madame de Sillery e suas semelhantes infectam a educação das crianças (...). E nossa correspondente dizia ainda em sua epístola que o estilo do sr Berquin era digno do marquês de Mascarille, que se tornara pastor” (PELLEPORT, 2015, p. 238). O texto de Pelleport motivou uma queixa aos proprietários do jornal, com consequências negativas para o autor. De acordo com Darnton:

Pelleport se refere a um protesto do marquês Du Crest, chanceler do duque de Orléans, contra uma carta publicada no *Courrier de l'Europe* que criticava os textos pedagógicos de sua irmã, madame de Sillery, condessa de Genlis (1743-1830). Evidentemente, foi Pelleport quem escreveu a carta e, portanto, quase perdeu o emprego, pois Du Crest queixou-se a Samuel Swinton, dono de dois terços do *Courrier*. Alfred Berquin, que também se sentiu insultado pela carta, era conhecido como autor de contos morais para crianças (2015, p. 310).

A maledicência que, ao que parece, já estava presente na escrita de Pelleport enquanto jornalista, brotaria com ainda mais vigor em sua lavra como libelista, elevando essa arte da difamação a um nível notável no que se refere à qualidade literária, mas também demonstrando um potencial satírico altamente destrutivo e caluniador, pondo a nu as intimidades alheias, e colorindo-as com as tintas do erotismo e do escândalo.

### 2.1.3. O escritor libertino

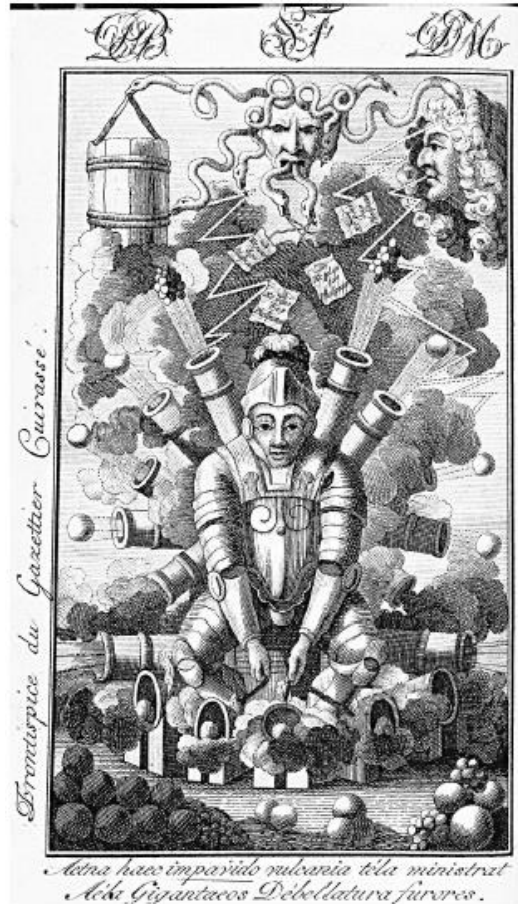


Em Londres, Pelleport encontrou uma grande leva de escritores expatriados que viviam como indigentes e se dedicavam, entre outras atividades, à escrita de libelos. Muitos haviam fugido da França por conta de *lettres de cachet* emitidas na intenção de os prender. Segundo Darnton, “a maior colônia de expatriados estava em Londres” (2015, p. 10), onde esses atuavam como tutores, tradutores, mascateando panfletos, dirigindo peças teatrais e se inserindo no meio jornalístico. Dentre suas aventuras no mundo das publicações da imprensa britânica, esses autores dedicavam-se sobremaneira à produção de libelos, atacando em seus relatos escandalosos pessoas de grande notiedade na corte francesa, expondo-lhes a vida privada e atirando à lama sua reputação, utilizando-se para isso de muita calúnia e difamação. Darnton descreve a atividade dos que viviam de escrever libelos da seguinte forma:

Graças à informação provida por informantes secretos em Paris e Versalhes, criavam livros e panfletos que caluniavam todo mundo, desde o rei e seus ministros até figuras públicas e atrizes. Seus trabalhos circulavam pelo comércio de livros clandestino na França e eram vendidos abertamente em Londres, especialmente numa livraria na St. James Street dirigida por um expatriado de Genebra chamado Boissière (2015, p. 11).

Embora o público francês já estivesse habituado a ler relatos escandalosos sobre a vida privada de pessoas públicas, esses libelos publicados a partir de 1770 foram considerados ameaçadores devido à crise política que marcou a época. Darnton menciona, inclusive, o intrigante caso do mais famoso dos libelos: *Le Gazetier Cuirassé*, de 1771, escrito por um expatriado francês radicado em Londres chamado Charles Théveneau de Morande. O libelo expunha a vida da corte francesa, com destaque para o chanceler Maupeou, causando um escândalo tão grande que, quando Morande anunciou uma continuação do mesmo, “um ataque à madame Du Barry intitulado *Mémoires secrets d’une femme publique*” (DARNTON, 2015, p. 12), o governo francês tentou raptá-lo ou mesmo assassiná-lo. Sem sucesso, o governo francês findou por comprar seu silêncio a peso de ouro, de modo que a segunda obra foi integralmente suprimida. Tal caso teria, de certa forma, estimulado os outros libelistas a transformarem a produção de libelos em uma “operação de chantagem”. Morande, após o acordo, teria se tornado espião do governo francês, delatando muitos dos seus ex-colegas libelistas radicados em Londres.

Figura 8 – Frontispício de *Le Gazetier cuirassé*



Fonte: DARNTON, 2012.

De acordo com Robert Darnton, “o principal sucessor de Morande foi Pelleport, um escritor igualmente inescrupuloso, mas muito mais talentoso” (2015, p. 12). Pelleport usou a mesma estratégia de Morande, tentando extorquir ao governo francês quantias em dinheiro para não publicar três supostos libelos que expunham as intimidades de importantes personalidades da corte francesa, como *Les Passe-temps de Antoinette*, *Les Amours du vizir de Vergennes*, e *Les Petits Soupers et les nuits de l’Hôtel Bouillon*. Fora enviado para negociar com Pelleport um inspetor de polícia disfarçado, chamado Receveur, que recebera a missão secreta de ir a Londres erradicar libelos e, se possível, os próprios libelistas. Como não houve acordo quanto ao valor de seu silêncio, Pelleport publicou *Les Petits Soupers et les nuits de l’Hôtel Bouillon*, e deu-lhe uma continuação ainda mais ousada, *Le Diable dans un bénitier*, um libelo que denunciava a tentativa de repressão aos libelistas empreendida pela polícia secreta parisiense, e tinha como alvos Receveur, poderosos ministros de Versailles e o espião francês radicado em Londres, Charles Théveneau de Morande.

Nesse período Pelleport recebeu a notícia da morte de seu pai, no final de 1783, e então abandonou o *Courier de l’Europe* decidido a ir secretamente à França em busca de receber sua herança. Porém, antes mesmo de a receber, Pelleport fez uma compra de um

grande carregamento de champagne em Reims, com o objetivo de comercializá-lo em Londres, assinando cartas de câmbio que deveriam ser pagas justamente com o montante herdado de seu falecido pai. Pelleport não contava, entretanto, com as manobras jurídicas realizadas pela madrasta para que os enteados não recebessem a herança, distribuindo assim os bens entre seus próprios filhos. Em *La Bastille Dévoilée* há o seguinte relato: “Circunstâncias infelizes, um segundo casamento do pai do marquês de Pelleport tinha acabado de arruinar suas esperanças<sup>24</sup>” (MANUEL, 1789, p. 67, tradução nossa). Pelleport, retornando sem mais um centavo, chegou à casa de Marie-Cathérine Dupont, em Boulogne-sur-Mer, e a convenceu a emprestar-lhe dinheiro para ir a Londres, deixando o carregamento de champanhe não-pago armazenado na casa da sogra de Brissot. Essa situação gerou um grande imbróglio financeiro e muito ressentimento. “Pelleport, perseguido por seus credores em Londres e por comerciantes na França, com quem estivera negociando, caiu numa situação desesperadora, e resolveu fugir de Londres com uma viúva inglesa chamada Alfraide” (CHÉNON apud DARNTON, 2015, p. 23).

A essa época, Morande, que também havia sido alvo da sátira de Pelleport em *Le Diable dans un bénitier*, conseguiu provas desse romance com correções na caligrafia do autor, e as entregou às autoridades francesas, acusando-o de ser o chefe de operações dos libelistas em Londres. Prendê-lo, supostamente, poderia pôr fim à indústria de chantagens com o uso de libelos. Usando como intermediário Samuel Swinton, proprietário do *Courrier de l'Europe*, Pelleport fora atraído pela polícia francesa a Boulogne-sur-Mer, onde fora preso. Encerrado na Bastilha em 1784, só foi libertado em 1788, tendo produzido *Les bohémiens* durante os quatro anos de confinamento.

A esposa de Pelleport veio da Suíça à França junto com os filhos para reivindicar a soltura de Pelleport, sem sucesso, ficando em situação financeira bastante difícil, sendo protegida da mendicância pelo cavaleiro Pawlet, que conseguira que a mesma e seus filhos fossem acolhidos em um orfanato. Sobre a difícil situação em que ficou a esposa de Pelleport, o excerto retirado de *La Bastille Dévoilée* afirma que:

A dama de Pelleport soube que seu marido havia sido preso e colocado na Bastilha por um panfleto contra o conde de Vergennes e o senhor le Noir, e como suspeito de algumas intrigas contra o estado. Acorreu em seu socorro, seis meses se passaram em vãs solicitações pela liberdade de seu marido, quando a dama de Pelleport foi privada de tudo pela morte do parente que a sustentava; Desesperada, pressionada entre a dor de ver sua família prestes a perder tudo e o marido em ferros, preferindo morrer a mendigar a ajuda estrangeira, obrigada a repelir todos os dias as ofertas

<sup>24</sup> O texto em língua estrangeira é: “Des circonstances malheureuses, un second mariage du père du marquis de Pelleport avoient achevé de ruiner ses esperances”.

cujas licenças dessa cidade corrompida com demasiada frequência embaçam a virtude; ela estava reduzida ao desespero, quando o senhor de Launey a convenceu a pedir ao cavaleiro de Pawlet a admissão de seus filhos na escola de órfãos militares<sup>25</sup> (MANUEL, 1789, p. 67-68, tradução nossa).

Após a sua soltura, Pelleport voltou a Stenay, e retornou a Paris a tempo de presenciar os tumultos da Revolução Francesa, testemunhando a morte por linchamento de muitos de seus captores. Diferentemente de Brissot, que assumiu uma posição de destaque durante a Revolução Francesa como líder dos girondinos, Pelleport caiu no obscurantismo, tendo atuado apenas como espião a serviço do Antigo Regime e, mais adiante, da Revolução, mudando suas posições ao sabor das conveniências. Vivendo uma vida desregrada, a última menção a Pelleport é justamente o relatório da Chefatura de Polícia que faz referência a sua prisão, em 10 de novembro de 1802, em Paris, publicado por Alphonse Aulard (1903-9), de acordo com a citação abaixo:

O chefe de polícia tinha certo Aimé-Gédéon Lafitte de Pelleport [sic] preso por ter feito comentários contra o governo. Pelleport tem 46 anos. Serviu nas ilhas (do oceano Índico); foi mandado para a Bastilha sob a acusação de ter produzido libelos contra a rainha. Posteriormente foi empregado como capitão de cavalaria, mas sem estar ligado a nenhum corpo militar. Parece que serviu como espião no Antigo Regime e mais tarde durante a Revolução. Ele concorda que havia emigrado, gabase de sua nobreza e não nega os comentários que lhe são atribuídos. Não porta nenhum documento que esteja em ordem. De fato, não parece ter uma fonte sólida de sustento (AULARD apud DARNTON, 2015, p. 272).

Ao avaliar o conjunto de seus feitos e de sua trajetória, é possível perceber o quanto Pelleport foi por toda a vida um aventureiro desajustado, pouco afeito à ideia de se adequar a uma forma de vida ou atividade que demandassem constância e fixidez, buscando sempre o enriquecimento rápido, sobretudo através de uma pena destruidora de reputações, carregada de perfídia e com especial inclinação para o erotismo e a calúnia. Pelleport foi, portanto, um nobre decadente, um jornalista maledicente, um escritor desregrado, um chantagista das letras e, ao que parece, um *bon vivant* sem eira nem beira disposto a tudo para obter os recursos necessários à satisfação de seu gosto desregrado pelos prazeres de toda a espécie, em especial pelos desejos da carne.

<sup>25</sup> O texto em língua estrangeira é: “la dame de Pelleport apprit que son mari avoit été arrêté & mis à la Bastille pour une brochure contre M. le comte de Vergennes & le sieur le Noir, & comme soupçonné de quelques intrigues contre l'état. Accourue à son secours, six mois s'étoient écoulés em vaines sollicitations pour la liberté de son mari, lorsque la dame de Pelleport se vit privée de tout par la mort de la parente qui la soutenois; Désespérée, pressée entre la douleur de voir sa famille prête à manquer de tout & son mari dans les fers, préférant de mourir à aller mendier des secours étrangers, obligée de repousser chaque jour les offres dont la licence de cette cité corrompue ne fait que trop souvent rougir la vertu; elle étoit réduite au désespoir, lors que le sieur de Launey l'engagea à solliciter au chevalier de Pawlet l'admission de ses fils à l'école des orphelins militaires”.

## 2.2. Bibliografia.

O Marquês de Pelleport, devido a suas atividades literárias obscuras, baseadas em conteúdo crítico e difamatório, tem uma bibliografia um tanto imprecisa, com obras de autoria assumida, outras assinadas por ele com pseudônimos, e ainda outras anônimas, que foram a ele atribuídas. Algumas podem não ter verdadeiramente existido, pois “a maioria desses títulos sequer foi publicada. Seus títulos foram provavelmente inventados pelos libelistas para chantagem” (DARNTON, 2015, p. 274). Muitas vezes as atribuições eram feitas pelos agentes de maneira arbitrária, através de interrogatórios dúbios, na ânsia de apresentar aos seus superiores os culpados pela produção de libelos, como parece ser o caso desse excerto retirado de *La Bastille dévoilée*:

Anne-Gedeon de Lafite, marquês de Pelleport, nascido em Stenay em Clermontois, oficial reformado das tropas das colônias, autor de um panfleto intitulado *le diable dans un bénitier*. Os vários interrogatórios que lhe foram feitos podem servir como catálogo de todos os panfletos que apareceram por seis anos. Ele era suspeito de ter composto todos eles; não há um sobre o qual não lhe tenhamos feito algumas perguntas<sup>26</sup> (MANUEL, 1789, p. 66, tradução nossa).

As obras que serão citadas nessa sessão correspondem aos apontamentos feitos por Robert Darnton no texto introdutório à edição de *Os boêmios* (2015), no qual o pesquisador tece considerações sobre a biografia e a bibliografia de Pelleport. Darnton explica que, além de romancista, Anne Gédéon Lafitte também era poeta: “em *Le Petit Almanach de nos grads hommes* (1788), Antoine Rivarol satiriza a pletora de poetastros que tentava abrir caminho na apinhada república das letras. Pelleport, que escreveu prolificamente em verso, incluía-se nesse grupo” (DARNTON, 2015, p. 293). Ao que parece, praticamente nenhuma produção em verso de Pelleport chegou aos nossos dias, sendo talvez a única exceção o livro *Le Boulevard des Chartreux* (1779), a ele atribuído.

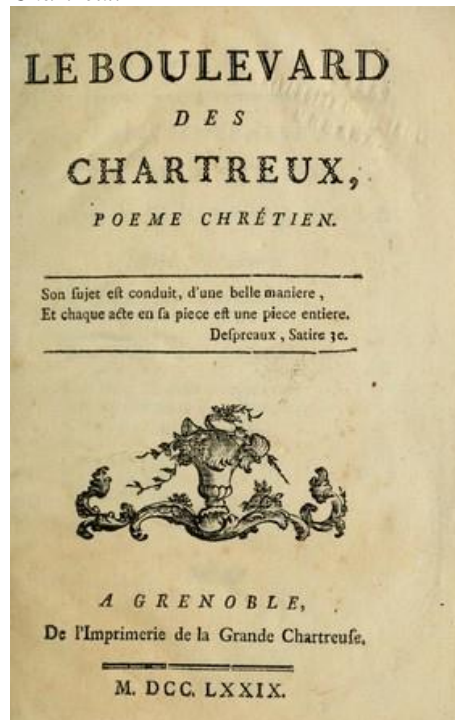
Darnton afirma que o marquês de Pelleport seria o autor de *Le Boulevard des Chartreux, poème chrétien* (1779), “um poema satírico de 31 páginas”, o qual contém

---

<sup>26</sup> O texto em língua estrangeira é: “Anne-Gedeon de Lafite, marquis de Pelleport, né à Stenay en Clermontois, officier réformé des troupes des colonies, auteur d’une brochure intitulée *le diable dans un bénitier*. Les divers interrogatoires qu’on lui a fait subir pourroient tenir lieu du catalogue de tous les pamphlets qui ont paru depuis six ans. Il étoit soupçonné de les avoir tous composés; il n’en est pas un sur lequel on ne lui fait quelques questions”.

“numerosos ataques ao monasticismo escritos de uma perspectiva mundana e celebra as boas coisas da vida secular, especialmente mulheres e liberdade” (2015, p. 276). De acordo com Darnton, “embora o poema seja anônimo, Pelleport claramente se identifica como seu autor em duas passagens autobiográficas em *Os boêmios*” (2015, p. 276-277), nas quais atribui a autoria do poema a um certo reverendo Rose-Croix, um pseudônimo do autor, utilizado por ele ao fazer um trabalho de tradução que demandava anonimato.

Figura 9 – Contracapa de *Boulevard des Chartreux*



Fonte: DARNTON, 2012.

Pelleport atuou como tradutor sob o pseudônimo de reverendo Rose-Croix ao verter para sua língua o panfleto do radical inglês David Williams, *Letters on political liberty, and the principles of the English and Irish projects of reform: addressed to a member of the English House of Commons* – traduzido como *Lettres sur la liberté politique, adressées a um membre de la Chambre des Comunes d'Angleterre, sur son election au nombre des membres d'une association de comté; traduites de l'anglais em français par le R. P. de Rose-Croix, ex-Cordelier* (Liège, 1783). Ao fazer a tradução, Pelleport acrescentou ao texto “críticas ferozes à monarquia francesa, e em seu prefácio, no qual fala como Rose-Croix, disse que desejava pôr à disposição dos leitores franceses as obras de radicais ingleses a fim de despertar seus concidadãos da apatia que os havia instilado o governo” (DARNTON, 2015, p. 292).

São atribuídos ainda a Pelleport libelos difamatórios como *Les Passe-temps de Antoinette*, sobre a vida sexual da rainha Marie Antoinette, consorte do rei Luís XVI; *Les Amours du vizir de Vergennes*, expondo o ministro das relações exteriores Charles Gravier, conde de Vergennes; e *Les Petits Soupers et les nuits de l'hôtel de Bouillon. Lettre de M. le comte de... à milord..., au sujet des récréations du marquis de Castries et de la danse de l'ours, anecdote singulière d'un cocher qui s'est pendu à l'hôtel de Bouillon au sujet de la danse de l'ours* (1783). Tal atribuição está registrada nesse relato extraído de *La Police de Paris dévoilée* (v. II):

Este Lafitte de Polporre (sic) é o autor dos Petits soupers de l'hôtel de Bouillon (sic), dos Amusemens d'Antoinette (sic), do Diable dans un bénitier, enfim, de todos os horrores desse gênero, cujo livreiro Boissiere, de conluio com o barão de Thurne, o nomeou Réda, e o velho libelista, Goudard, queriam negociar a supressão a preço de dinheiro<sup>27</sup> (MANUEL, 1790, p. 236, tradução nossa).

Segundo as investigações de Darnton:

Nenhum exemplar das duas primeiras obras sobreviveu, talvez porque Pelleport tenha apenas inventado os títulos, com a intenção de comprar o texto se o governo francês não se dispusesse a pagar o suficiente. Mas ele imprimiu uma edição de *Les Petits Soupers* e a usou como isca em negociações de chantagem com um inspetor de polícia de Paris chamado Receveur, que chegou a Londres em 1783 em missão secreta para erradicar os libelos e, se possível, seus autores (2015, p. 13).

Pelleport escreveu também *Le Diable dans un Bénitier et la Métamorphose du Gazetier Cuirassé en mouche, ou tentative du Sieur Receveur, Inspecteur de la Police de Paris, Chevalier de St. Louis pour établir à Londres une Police à l'instar de celle de Paris...*(1783), um libelo difamatório que seria a continuação do *Les Petits Soupers et les nuits de l'hôtel de Bouillon*. O romance *Le Diable dans un Bénitier* é definido por Robert Darnton como sendo:

...um libelo sobre a missão de suprimir libelos. Mesmo evitando nomes e informações comprometedoras, Pelleport celebrou os escritores expatriados como campeões da liberdade, zombando de Receveur e seus superiores como agentes do despotismo que haviam tentado estabelecer um ramo da polícia secreta parisiense em Londres. O elenco de vilões incluía o tenente-general da polícia em Paris, os mais poderosos ministros em Versalhes, e seu principal agente disfarçado em Londres: Morande (2015, p. 13).

<sup>27</sup> O texto em língua estrangeira é: "Ce Lafitte de Polporre [sic] est l'auteur des Petits soupers de l'hôtel de Bouillon[sic], des Amusemens d'Antoinette [sic], du Diable dans un bénitier, enfin de toutes les horreurs de ce genre, dont le libraire Boissiere, d'intelligence avec le baron de Thurne, le nommé Réda, et le vieux libelliste, Goudard, ont voulu négocier la suppression à prix d'argent".

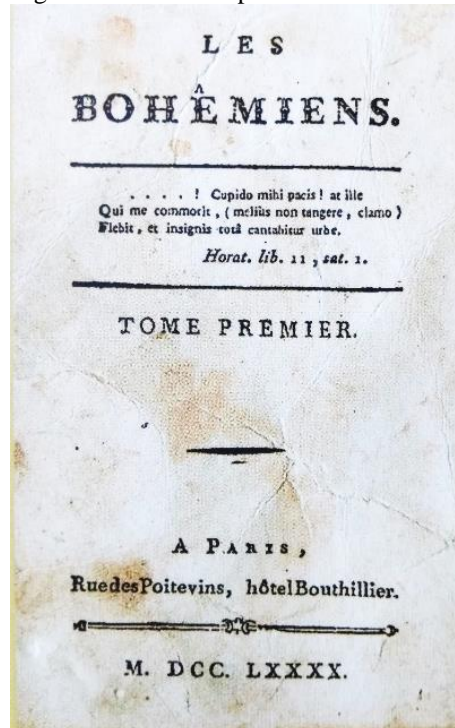
Figura 10 – Frontispício de *Le Diable dans un Bénitier*



Fonte: DARNTON, 2012.

Mas a obra-prima de Pelleport é, certamente, o romance *Les bohémiens* (1790), assim considerada pelo próprio autor. Em *Les bohémiens*, Pelleport satiriza agora alguns de seus ex-colegas da *Grub Street* londrina, muitos dos quais, como ele, eram libelistas. Ele retrata todo o pedantismo de um grupo de vagabundos formado por supostos *philosophes* e escritores fracassados, reunidos sob a alcunha de boêmios, os quais vagavam de forma indigente pela região da Champanha, roubando galinhas para se alimentar e fazendo discursos uns aos outros. De heróis em *Le Diable dans un bénitier*, esses escritores passaram, em *Les bohémiens*, a ser retratados como velhacos, protagonizando arengas filosóficas absurdas, berrando e brigando feito estudantes. Compõem ainda o grupo de boêmios seu ex-amigo Brissot, figurando como um dos *philosophes*, além de sua esposa Félicité e sua sogra Marie-Catherine Dupont, personagens femininas responsáveis pelas orgias sexuais que animavam o grupo. Pelleport disfarça seus nomes, usando por vezes mais de um pseudônimo para a mesma personagem, em passagens distintas do romance.



Figura 11 – Contracapa de *Les bohémiens*

Fonte: DARNTON, 2012.

A presumível dificuldade que os leitores teriam para identificar as pessoas reais correspondentes às personagens de seu livro fazem com que, em dado momento da obra, Pelleport forneça informações acerca do passado dos boêmios, quando “deixa escapar pistas suficientes – referências a publicações, nomes obviamente disfarçados como anagramas – para que o leitor perceba que o romance inteiro é um *roman à clef*, que exigirá uma contínua decodificação” (2015, p. 36). Segundo Darnton:

Pelleport não podia esperar que todo leitor identificasse cada personagem do livro, mas deixou claro que os boêmios que vagavam pela Champanha eram na verdade franceses estabelecidos em Londres e que sua principal atividade, assaltar celeiros, correspondia ao difamatório jornalismo dos libelistas (2015, p. 37).

Segundo Darnton, a mudança de perspectiva com a qual Pelleport retrata os libelistas, (de heróis em *Le Diable dans un bénitier* a ridículos vagabundos em *Les bohémiens*), deve-se ao fato de o autor atribuir a culpa por sua prisão aos mesmos, bem com sua longa permanência na clausura da Bastilha. Tanto ódio deveu-se, sobretudo, à denúncia feita por Morande, principal alvo de seu libelo, e às delações feitas por seu ex-melhor-amigo, Brissot, que fora preso um dia após Pelleport, e teria ficado confinado na Bastilha apenas por quatro meses, à custa de entregar importantes informações sobre Pelleport às autoridades durante a acareação. Em seu intuito de escarnecer de forma jocosa o pedantismo de seus desafetos,

Pelleport faz um elogio ao maior dos filósofos presentes no grupo dos boêmios: um burro chamado Colin, suposto defensor de uma antifilosofia denominada de “nadismo”, que consistia basicamente em “rejeitar todos os sistemas de pensamento ao mesmo tempo satisfazendo o próprio apetite” (PELLEPORT, 2015, p. 43). Sobre o estilo e a classificação por gênero de *Les bohémiens*, Darnton afirma:

Cheio de vivida prosa, paródia, diálogos, duplos sentidos, humor, irreligiosidade, crítica social e obscenidade (mas sem linguagem vulgar), *Os boêmios* é um *tour de force*. Enquadra-se em diversos gêneros, pois pode ser lido como novela picaresca, *roman à clef*, coleção de ensaios, tratado libertino e biografia, tudo ao mesmo tempo. Em tom e estilo evoca *Dom Quixote*, que Pelleport cita como principal fonte de inspiração. Mas também é comparável a *Jacques le fataliste* (que Pelleport pode ter lido, porque foi publicado em 1796), *Cândido*, *Gil Blas*, *Le Compère Mathieu*, e *Tristram Shandy* (2015, p. 17)

A riqueza estilística, a diversidade de gêneros e a temática inovadora fazem de *Les bohémiens* uma espécie de “*chef-d’oeuvre d’un inconnu*” (DARNTON, 2015, p. 15). Apesar do espanto pelo fato de a referida obra não ter encontrado um lugar na história literária, Darnton procura elucidar sua ausência do corpus da literatura francesa apontando como possível causa as circunstâncias em que foi publicada. De acordo com Darnton:

Ela surgiu em 1790, anonimamente, sem o nome do impressor, e sob um endereço que podia ter sido falso: “Paris, Rue des Poitevins, Hôtel Bouthilier”. Nessa época, os leitores franceses devoravam tanto material sobre a Revolução que tinham pouco apetite para qualquer outra coisa. O romance de Pelleport não contém nenhuma alusão à política ou a eventos correntes além de 1788 (2015, p. 17).

Ao que parece, “nenhum jornal o mencionou após a sua publicação” (DARNTON, 2015, p.18), e apenas seis exemplares do livro sobreviveram perdidos em bibliotecas de seis países distintos. De acordo com Paul Lacroix, grande autoridade em literatura francesa do 1700, *Les bohémiens* seria “um romance filosófico e satírico, que é completamente desconhecido, e do qual quase toda cópia foi destruída pelo impressor” (LACROIX apud DARNTON, 2015, p. 15). Segundo Darnton, “Lacroix diz que o livro foi impresso por Charles-Joseph Panckouke, que então destruiu a maioria dos exemplares depois de descobrir que era caluniado nele” (DARNTON, 2015, p. 271). Acerca das qualidades estéticas de *Les bohémiens*, Lacroix, afirma:

Eis um livro admirável, eis um livro abominável. Ele merece ser colocado junto aos romances de Voltaire e Diderot, pela espíritosidade, pela verve, pelo prodigioso talento que nos assombramos em nele encontrar. E também deveria ter um lugar junto às infâmias do marquês de Sade e às grosserias e obscenidades do abade

Dulaurens. Tão logo essa singular obra atice a curiosidade dos amantes dos livros, com certeza será muito procurada (LACROIX apud DARNTON, 2015, p. 15).

Darnton, faz uma verdadeira defesa da importância estética de *Les bohémiens* como um romance que “merece ser lido”, e retoma, em muitas passagens de seu texto, as comparações com as obras do Marquês de Sade, um possível vizinho de cela de Pelleport na Bastilha. Aliás, as próprias condições de encarceramento da Bastilha são firmemente aludidas por Darnton como sendo bastante propícias à escritura de textos, sendo a mesma, inclusive, definida por ele como “uma estufa de produção literária” (2015, p. 34). Teriam nela sido escritas integral ou parcialmente obras como *La Henriade*, de Voltaire, e a tradução de Tácito feita por La Beaumalle. Mas a despeito da similaridade de condições em que se deu a escritura destas obras, o pesquisador mantém seu diapasão comparativo apontado para as obras de Sade, o que possivelmente se justifica pela natureza libertina similar entre as obras dos dois marqueses. De acordo com Darnton:

Enquanto esse estranho vizinho ventilava suas paixões por meio da caneta, Pelleport esboçava uma obra que expressava uma gama similar de emoções, mas com um estilo mais aguçado e maior talento literário.  
Esta é minha avaliação. Outros poderão achar *Justine* muito superior a *Os boêmios*. Mas o livro de Pelleport merece ao menos ser conhecido (2015, p. 34).

É de se presumir que Robert Darnton busque, através de suas elucubrações, justamente instigar a curiosidade e o interesse dos pesquisadores das literaturas do século XVIII pelo romance de Pelleport, para que possam atestar (ou não), através de estudos comparativos mais aprofundados, suas impressões acerca das obras desses dois marqueses, produzidas quase que simultaneamente enquanto estiveram encarcerados nos porões da Bastilha. É certo que Darnton, enquanto pesquisador maduro que é, consegue nos transmitir a dimensão da descoberta desta “obra prima de um desconhecido” (2015, p. 15), demonstrando toda a sua importância enquanto artefato literário de múltiplas facetas e complexidades, retrato histórico de uma época sob um prisma inexplorado até então por outros autores, e fruto de um contexto histórico-literário sobre o qual ainda há muito a ser estudado. Mais do que uma agulha num palheiro, Darnton, enquanto divulgador dessa importante descoberta literária, nos demonstra que *Les bohémiens* constitui uma peça-chave para o perpétuo esforço de completar o verdadeiro quebra-cabeças que é o cânone literário ocidental, que segue em contínua construção, desconstrução e atualização.

### 3. O GÊNERO *ROMAN À CLEF*

O gênero *roman à clef*, um dos focos de nossa pesquisa, mereceu até o momento pouquíssimos estudos específicos no Brasil, e mesmo no exterior são poucos os trabalhos dedicados especificamente à compreensão da natureza e das características do gênero. No presente capítulo, buscaremos empreender uma revisão bibliográfica dos principais textos teóricos, tanto nacionais quanto estrangeiros, que versem sobre o tema, de modo a possibilitar uma definição mais clara acerca do que seria (e também do que não seria) um *roman à clef* (sem, entretanto, empreender classificações rígidas ou dogmáticas), conferindo uma possível delimitação e distinção desse gênero em relação a outros que também se fundamentam em fortes laços com referentes reais e que, portanto, apresentam fronteiras tênues entre ficção e realidade.

Trataremos também das questões referentes às dificuldades de categorização do *roman à clef* a partir das teorias acerca das noções de ficção, dada a sua natureza limítrofe entre o factual e o ficcional. Para tanto, nos serão caras as reflexões de Wolfgang Iser no que se refere ao conceito de “imaginário” aplicado à descrição dos mecanismos desencadeadores do processo de ficcionalização, conforme o disposto em seu texto “O fictício e o imaginário” (1999). Assim, problematizaremos o processo de ficcionalização aplicado ao *roman à clef*, em sua natureza limítrofe entre realidade e ficção, a qual coloca o leitor diante de um verdadeiro jogo de decifração e de hesitação.

Além disso, pretende-se reconstituir um breve histórico do gênero na França, explanando sobre seu surgimento, sua evolução e sua popularização, com destaque para o período pré-revolucionário (recorte em que se encaixa a produção literária do Marquês de Pelleport), mas abordando eventualmente a difusão do gênero em outros países. Desse modo, durante nosso percurso buscaremos fazer um levantamento panorâmico dos autores mais representativos cujas obras se enquadrem nas características desse gênero romanesco, constituindo uma cartografia básica do *roman à clef*.

Por último, buscaremos constituir minimamente um histórico básico de produção e de circulação do *roman à clef* no Brasil, passando pelas principais obras e autores nacionais relacionados a esse gênero, de modo a possibilitar reflexões acerca da produção e difusão dessa categoria romanesca entre nossos literatos. Tais levantamentos e reflexões podem conferir pistas importantes sobre os possíveis contatos de Raimundo Holanda Guimarães com obras que se enquadrem nesse gênero, bem como lançar algumas luzes sobre os processos e

exercícios de emulação empreendidos por ele para a construção do romance *Chibé*, um dos objetos de estudo desta tese.

### 3.1. Definição e características do gênero

O termo *roman à clef*<sup>28</sup>, em tradução literal do francês, significa *romance à chave*, ou simplesmente *romance com uma chave*. Trata-se de um tipo de narrativa cifrada, em cujo *corpus* repousam sentidos ocultos, os quais podem ser acessados por aqueles leitores que tenham a “posse das chaves”, ou seja, que tenham o conhecimento necessário para decifrar referências à realidade factual presentes no texto. Uma definição básica e precisa para esse gênero pode ser encontrada no *Le Dictionnaire du Littéraire* (2018), o qual apresenta o verbete “CLÉS (Textes à)”, elaborado sob a responsabilidade de Mathilde Bombart, grande especialista francesa no tema. De acordo com a sua definição:

Uma obra à clé é um texto no qual os protagonistas e lugares se referem a pessoas reais e lugares cujos nomes estão sujeitos a criptografia – nomes de convenção, iniciais, anagramas. A chave pode ser fornecida pelo autor como um apêndice à sua narrativa ou reconstruída pelo leitor<sup>29</sup> (BOMBART, 2018a, p. 123, tradução nossa).

Entretanto, a tarefa de caracterização desse gênero romanesco é um pouco mais complexa do que inicialmente pode parecer, sobretudo se considerarmos que o *roman à clef*, assim como o romance histórico ou o romance autobiográfico, apresentam limites tênues entre realidade e ficção. Na versão on-line da *Encyclopaedia Britannica*, em um tópico destinado aos “tipos de romance”, em que figuram conjuntamente verbetes para os mais variados tipos da grande família que compõe esse macrogênero, encontramos o verbete *roman à clef* com a seguinte definição:

<sup>28</sup> Optamos aqui pela utilização da grafia do termo como *roman à clef*, por ser esta a forma mais recorrente no meio acadêmico, de acordo com Bombart (2014). Entretanto, há também outras formas de registro, tais como *roman à clefs*, além de *roman à clés* e *roman à clé*, as quais muitas vezes figurarão neste trabalho, devido sobretudo à diversidade de fontes de que lançaremos mão em seu decorrer.

<sup>29</sup> O texto em língua estrangeira é: “Une oeuvre à clé est un texte dans lequel les protagonistes et les lieux renvoient à des personnes et à des endroits réels dont les noms sont soumis à un cryptage - noms de convention, initiales, anagrammes. La clé peut être fournie par l’auteur en appendice à son récit, ou être reconstituée par le lecteur”.

Real, ao contrário do imaginário, a vida humana fornece tanto material pronto para o romancista que **não é surpreendente encontrar em muitos romances uma mera representação finamente disfarçada e minimamente reorganizada da atualidade. Quando, para a mais completa apreciação de uma obra de ficção, é necessário que o leitor consulte os personagens e eventos da vida real que a inspiraram, então o trabalho é um roman à clef, um romance que precisa de uma chave.** Em um sentido geral, **todo trabalho de arte literária requer uma chave ou pista para as preocupações do artista** (a cadeia em Dickens; os misteriosos tiranos em Kafka, ambos levando de volta ao próprio pai do autor), **mas o verdadeiro roman à clef é mais particular em suas referências disfarçadas.** O “Conto do Padre da Freira”, de Chaucer, tem intrigantes detalhes naturalistas que só podem ser esclarecidos ao se referir ao poema em uma trama de assassinato em que o conde de Bolingbroke estava envolvido. *Tale of a Tub* (1704) de Swift, *Absalom and Achitophel* (1681) de Dryden, e *A revolução dos bichos* (1945) de Orwell **fazem sentido apenas quando o seu conteúdo histórico oculto é divulgado. Esses, é claro, não são romances verdadeiros, mas servem para indicar um propósito literário que não é primariamente estético.** *Aaron’s Rod* de Lawrence exige o conhecimento das inimizades pessoais do autor e, para entender o *Contraponto* de Aldous Huxley, é preciso saber, por exemplo, que o personagem de Mark Rampion é o próprio D.H. Lawrence e o de John Middleton Murry, Denis Burlap. A obra de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, traz uma experiência literária mais rica quando o meio social do autor é explorado, e *Finnegans Wake*, de Joyce, tem tantas referências pessoais que pode ser chamado de o roman à clef mais massivo já escrito. **Quanto mais importante a chave se torna para o entendimento completo, mais próximo o trabalho chega de um tipo especial de didatismo.** Quando é perigoso expor a verdade diretamente, então o romance ou poema narrativo pode apresentá-la obliquamente. **Mas a vitalidade final do trabalho dependerá dos elementos que não requerem chave**<sup>30</sup> (s.d., s.p., tradução nossa, grifos nossos).

A definição apresentada no verbete acima, embora um tanto problemática, toca em um dos pontos fulcrais para a conceituação do gênero *roman à clef*: a questão dos limites entre realidade e ficção. No verbete é nitidamente perceptível, logo de início, a oposição feita entre realidade e ficção em que, ao que parece, tentar-se-á basear toda a diferenciação entre o

<sup>30</sup> O texto em língua estrangeira é: “Real, as opposed to imaginary, human life provides so much ready-made material for the novelist that it is not surprising to find in many novels a mere thinly disguised and minimally reorganized representation of actuality. When, for the fullest appreciation of a work of fiction, it is necessary for the reader to consult the real-life personages and events that inspired it, then the work is a roman à clef, a novel that needs a key. In a general sense, every work of literary art requires a key or clue to the artist’s preoccupations (the jail in Dickens; the mysterious tyrants in Kafka, both leading back to the author’s own father), but the true roman à clef is more particular in its disguised references. Chaucer’s “Nun’s Priest’s Tale” has puzzling naturalistic details that can be cleared up only by referring the poem to an assassination plot in which the Earl of Bolingbroke was involved. Swift’s *Tale of a Tub* (1704), Dryden’s *Absalom and Achitophel* (1681), and Orwell’s *Animal Farm* (1945) make total sense only when their hidden historical content is disclosed. These, of course, are not true novels, but they serve to indicate a literary purpose that is not primarily aesthetic. Lawrence’s *Aaron’s Rod* requires a knowledge of the author’s personal enmities, and to understand Aldous Huxley’s *Point Counter Point* fully one must know, for instance, that the character of Mark Rampion is D.H. Lawrence himself and that of Denis Burlap is the critic John Middleton Murry. Proust’s *À la recherche du temps perdubecomes* a richer literary experience when the author’s social milieu is explored, and Joyce’s *Finnegans Wake* has so many personal references that it may be called the most massive roman à clef ever written. The more important the *clef* becomes to full understanding, the closer the work has come to a special kind of didacticism. When it is dangerous to expose the truth directly, then the novel or narrative poem may present it obliquely. But the ultimate vitality of the work will depend on those elements in it that require no key”.

*roman à clef* e o romance enquanto objeto estético autônomo predominantemente ficcional. Nessa diferenciação entre o ficcional e o “documental”, a citação denota uma hierarquização que privilegia aquele em detrimento deste, de modo que não raro flagramos um certo tom depreciativo ao fazer referência a obras cuja referencialidade seja um tanto mais perceptível, aludidas como sendo “uma mera representação finamente disfarçada e minimamente reorganizada da atualidade”. A definição elaborada no verbete parece mesmo sugerir ser o gênero *roman à clef* uma espécie de defeito narrativo, uma deficiência de uma obra ficcional que, para ser compreendida, demanda “que o leitor consulte os personagens e eventos da vida real que a inspiraram”, fazendo dessa suposta carência a principal característica distintiva de “um *roman à clef*, um romance que *precisa* de uma chave” (grifo nosso). Embora reconheça que “todo trabalho de arte literária requer uma chave ou pista para as preocupações do artista”, apontando para a natureza mimética de toda obra de ficção (até mesmo nas várias vertentes do insólito), o verbete afirma que “o verdadeiro *roman à clef* é mais particular em suas referências disfarçadas”. Diferentemente de outras definições correntes (como as que veremos a seguir), que postulam claramente ser tal “referência disfarçada” a representação ficcional de pessoas reais ocultas por pseudônimos, o verbete acima toma a referencialidade dos textos literários em relação ao real em sentido muito mais alargado, elencando obras consagradas, como *A revolução dos bichos* (1945), de George Orwell, cuja referência a um contexto histórico específico é inequívoca, para afirmar que “fazem sentido apenas quando o seu conteúdo histórico oculto é divulgado”. É inegável que deter conhecimentos acerca do contexto da Revolução Russa e da consolidação da URSS é fundamental para captar a ironia de Orwell em seu romance. Mas é possível pensar que um leitor mediano da civilização ocidental à época de sua publicação não os detivesse? Estaria tal “conteúdo histórico” realmente “oculto” no interior da obra? E, principalmente, seria a alusão histórica suficiente para classificar o romance de Orwell como sendo um *roman à clef*? E por que não como romance histórico? Seriam romance histórico e *roman à clef* a mesma coisa? A julgar pela declaração do verbete, de que tais obras “não são romances verdadeiros, mas servem para indicar um propósito literário que não é primariamente estético”, *A revolução dos bichos*, a partir de tais critérios, talvez nem mesmo pudesse ser ali considerada como romance, visto que, segundo a mesma, quanto mais intensas sejam as referências à realidade “mais próximo o trabalho chega de um tipo especial de didatismo”. A nosso ver, a afirmação de que a possibilidade (e não necessidade, como insiste o verbete) de reconhecimento de referências à realidade presentes nas obras por parte do leitor seria um índice de empobrecimento das mesmas é por si só um argumento bastante questionável. Mas ao finalizar o verbete dizendo

que “a vitalidade final do trabalho dependerá dos elementos que não requerem chave”, percebe-se que o que está em jogo aqui, mais do que a classificação ou o enquadramento de obras em determinados gêneros, é o estatuto do romance enquanto objeto ficcional autônomo, bem como as práticas de leitura que nos conduzem a lê-lo enquanto tal, de modo que gêneros cujos limites com o real são muito tênues, a exemplo do *roman à clef*, poderiam representar uma ameaça a esses estatutos, como pretendemos demonstrar mais adiante. Curiosamente, há um outro texto de definição do verbete *roman à clef*, um tanto mais resumido, disponível na mesma versão on-line da *Encyclopaedia Britannica*, o qual se apresenta em verbete independente (sem associação às definições de outros tipos de romances), no qual figuram sensíveis diferenças em relação à definição anterior:

Roman à clef, (Francês: romance com uma chave) romance que **tem o interesse extraliterário de retratar pessoas reais conhecidas, mais ou menos disfarçadas como personagens fictícios**. A tradição remonta à França do século 17, quando os membros da **moda dos círculos literários aristocráticos**, como Mlle de Scudéry, **animaram seus romances históricos**, incluindo neles representações ficcionais de figuras conhecidas na corte de Luís XIV. No século XX, pensa-se que *Um gosto e seis vinténs* (1919) de Somerset Maugham está relacionado com a vida do pintor Paul Gauguin, e seu *Cakes and Ale* (1930) contém caricaturas dos romancistas Thomas Hardy e Hugh Walpole. Um tipo mais comum de roman à clef são *Contraponto* (1928), de Aldous Huxley, e *Os Mandarins* (1954), de Simone de Beauvoir, **em que os caracteres disfarçados são imediatamente reconhecíveis apenas por um pequeno círculo de iniciados**. Jack Kerouac ficcionalizou suas próprias experiências em *On the Road* (1957). *Primary Colors* (1996) chamou muita atenção nos Estados Unidos tanto por seu protagonista - baseado estreitamente no presidente americano Bill Clinton - como por seu autor anônimo, que mais tarde revelou-se ser o jornalista político Joe Klein<sup>31</sup> (s.d., s.p., tradução nossa, grifos nossos).

O verbete acima expressa logo de início a característica básica a que se tem comumente recorrido para a classificação de um romance como sendo *roman à clef*. Trata-se, portanto, de um tipo de texto que em sua origem traz em seu corpus diversas representações ficcionais de pessoas reais, as quais estariam ocultas à maior parte dos leitores – que

---

<sup>31</sup> O texto em língua estrangeira é: “Roman à clef, (French: “novel with a key”) novel that has the extraliterary interest of portraying well-known real people more or less thinly disguised as fictional characters. The tradition goes back to 17th-century France, when fashionable members of the aristocratic literary coteries, such as Mlle de Scudéry, enlivened their historical romances by including in them fictional representations of well-known figures in the court of Louis XIV. In the 20th century, Somerset Maugham’s *Moon and Sixpence* (1919) is thought to be related to the life of the painter Paul Gauguin, and his *Cakes and Ale* (1930) is said to contain caricatures of the novelists Thomas Hardy and Hugh Walpole. A more common type of roman à clef are Aldous Huxley’s *Point Counter Point* (1928) and Simone de Beauvoir’s *Mandarins* (1954), in which the disguised characters are immediately recognizable only to a small circle of insiders. Jack Kerouac fictionalized his own experiences in *On the Road* (1957). *Primary Colors* (1996) drew widespread attention in the United States as much for its protagonist—based closely on U.S. Pres. Bill Clinton—as for its anonymous author, later revealed to be political journalist Joe Klein”.



possivelmente o tomariam por uma obra exclusivamente ficcional –, mas que poderiam ser decifradas por aqueles leitores conhecedores do contexto a que a obra faz referência – aqui apontados como sendo “um pequeno círculo de iniciados”, os quais seriam membros de “círculos literários aristocráticos”, em alusão ao contexto específico da França do século XVII. Essa possível forma de diversão da nobreza convidava o leitor ao reconhecimento, como numa espécie de jogo de decifração, no qual o “iniciado” se lançaria à tarefa de identificar as pessoas reais sob a pele das personagens ficcionais presentes nesses romances “históricos” que, no caso de Madeleine de Scudéry, eram ambientados em um passado distante para disfarçar o conteúdo predominantemente presente de seus enredos, como ficará claro mais adiante.

O *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (2001), sob a direção de Chris Baldick, também apresenta um verbete para *roman à clef*, cuja acepção, de modo semelhante ao verbete anterior, retoma a caracterização básica do gênero a partir da ficcionalização de pessoas reais, como podemos observar abaixo:

*roman à clef* [roh-mahn a klay], termo francês ('romance com chave') para uma espécie de romance em que **o leitor bem informado reconhecerá pessoas identificáveis da vida real disfarçadas de personagens fictícios**. Um exemplo significativo em inglês é o romance satírico de Thomas Love Peacock, *Nightmare Abbey* (1818), no qual “Mr Flosky” é claramente o poeta Samuel Taylor Coleridge, “Mr Cypress” é Lord Byron e “Scythrop” é Percy Bysshe Shelley. **Muitos romances baseados na própria vida de seus autores são, em certa medida, romans à clef** (BALDICK, 2001, p. 220, tradução nossa, grifos nossos)<sup>32</sup>

Como fica claro, o *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* traz também a definição básica de *roman à clef* como sendo um tipo de romance no qual figuram “pessoas identificáveis da vida real disfarçadas de personagens fictícios”. Entretanto, algumas sutis diferenças são também perceptíveis: enquanto a definição mais sucinta da *Encyclopaedia Britannica* aponta a possibilidade de reconhecimento das pessoas reais travestidas de personagens ficcionais em um *roman à clef* como uma tarefa passível de ser realizada “apenas por um pequeno círculo de iniciados”, a definição do *Oxford Dictionary* postula que “o leitor bem informado reconhecerá pessoas identificáveis da vida real disfarçadas de personagens fictícios”. Essa definição do *Oxford Dictionary* nos dá uma impressão um tanto mais ampla,

<sup>32</sup> O texto em língua estrangeira é: “*roman à clef* [roh-mahn a klay], the French term ('novel with a key') for a kind of novel in which the well-informed reader will recognize identifiable persons from real life thinly disguised as fictional characters. A significant English example is Thomas Love Peacock's satirical novel *Nightmare Abbey* (1818), in which 'Mr Flosky' is clearly the poet Samuel Taylor Coleridge, 'Mr Cypress' is Lord Byron, and 'Scythrop' is Percy Bysshe Shelley. Very many novels based upon their authors' own lives are to some degree *romans a clef*.”

de que a “posse das chaves” não mais estaria restrita a um “grupo de iniciados”, mas poderia também ser acessada pela capacidade interpretativa de um leitor “bem informado” (note-se o caráter individual – e não mais coletivo – desse leitor). Mas, ainda assim, caberia a pergunta: o que seria um “leitor bem informado”? O portador de informações privilegiadas (o que não se afastaria muito da ideia de membro de um “grupo de iniciados”)? Ou seria um leitor curioso, alguém que pôde construir um arcabouço de informações e um repertório cultural que o habilitariam a penetrar nos meandros do romance e decifrar as identidades ocultas através de possíveis pistas deixadas pelo autor no corpus textual? A questão dos procedimentos de acesso às chaves de um *roman à clef* pelo leitor não serão esgotadas agora, de modo que retornaremos a ela mais adiante.

Entre outros detalhes presentes nas definições dos dois últimos verbetes apresentados, chamou-nos a atenção o fato de que a citação da *Encyclopaedia Britannica*, ao definir o *roman à clef*, faz alusão ao “romance histórico”; bem como, de modo semelhante, o *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* parece mencionar o romance autobiográfico ao afirmar que “Muitos romances baseados na própria vida de seus autores são, em certa medida, *romans à clef*”. Certamente não é à toa que o *roman à clef* aqui aparece associado a outros dois gêneros limítrofes, nos quais as fronteiras entre o factual e o ficcional também se mostram bastante tênues. Entretanto, caberia perguntar: seria o *roman à clef* um subgênero do romance histórico? Ou seria uma variante do romance autobiográfico? Haveria possibilidades de distinção entre esses dois gêneros e o *roman à clef*, de modo que este último pudesse ser definido como um gênero autônomo? Retomaremos as discussões em torno dessas questões de natureza epistemológica acerca do *roman à clef* mais adiante.

A tarefa de apontar definições para o *roman à clef*, aludindo ao caráter complexo e, muitas vezes, ambíguo que permeia a difícil e instigante tarefa de compreensão do mesmo enquanto fenômeno literário, bem como de sua classificação como gênero, parece-nos ser o caminho mais adequado. Certamente isso nos esquivava tanto quanto seja possível dos riscos de emitir afirmações cabais e totalizantes, bem como do perigoso conforto de acolher e reproduzir a primeira definição básica recebida sem a devida reflexão. Portanto, dando prosseguimento a essa tarefa, aludimos à definição do crítico Massaud Moisés, que em seu *Dicionário de termos literários* (2004) segue na mesma linha das categorizações apresentadas acima, entretanto fornecendo além da definição básica do verbete uma lista de romances ligeiramente mais extensa que as anteriormente apresentadas, contendo exemplos de obras das literaturas francesa, inglesa, portuguesa e brasileira, as quais poderiam ser lidas como sendo *romans à clef*:

ROMAN À CLEF – Ing. *key novel*; al. *Schüsselroman*; esp. *novela en clave*.

Expressão francesa para designar romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios. Surgiu na França do século XVII, a exemplo de Madame de Scudéry (*Artamena, ou o Grande Ciro*, 1649-1653; *Clélia, História Romana*, 1645-1661), ou Mary de la Rivière Manley (*New Atlantis*, 1709). Outros exemplos mais recentes podem ser colhidos na obra dum Thomas Mann (*A Montanha Mágica*, 1924) ou dum Aldous Huxley (*O Contraponto*, 1928).

Em vernáculo, podem citar-se: Eça de Queirós (especialmente *Correspondência de Fradique Mendes*, 1900), Ciro dos Anjos (*Montanha*, 1956), Marques Rebelo (*O Espelho Partido*, ciclo planejado em sete volumes, iniciado em 1959, com *O Trapicheiro*). Em *Saudades* ou *Menina e Moça* (1554), de Bernadim Ribeiro, o caráter cifrado da narração manifesta-se por meio de anagramas; Blimnarder (Bernadim) Avalor (Álvaro), Arima (Maria), Aônia (Joana), Belisa (Isabel), etc.

**Diz-se também das obras não ficcionais que empregam tal disfarce, como é o caso de *Charactères* (1688), de La Bruyère. Constituem, neste caso, os *livres à clef* (p. 399-400, grifo nosso).**

Em sua definição, Massaud Moisés parece querer descentralizar as usuais definições e origens do gênero *roman à clef*. O crítico fornece termos equivalentes oriundos do inglês, do alemão e do espanhol, e embora aponte a França do Século XVII como possível origem para o gênero, atribuindo-a a Madeleine de Scudéry (como tem sido usualmente afirmado), cita na mesma frase, após um “ou”, a escritora inglesa Mary de la Rivière Manley, o que transmite ao leitor certa hesitação ou mesmo o desejo de não fixar tão rigidamente a genealogia do *roman à clef*. Mas para além da acepção usual do termo *roman à clef*, a qual o autor corrobora, há outro dado ao final do verbete que nos chama a atenção: a menção a “obras não ficcionais” que também utilizariam a linguagem cifrada das “chaves” para ocultar sob nomes fictícios as identidades de pessoas reais. Ora, se o primeiro excerto da *Encyclopaedia Britannica* havia definido o *roman à clef* como “uma mera representação finamente disfarçada e minimamente reorganizada da atualidade”, e que as obras pretencentes a tal gênero “não são romances verdadeiros, mas servem para indicar um propósito literário que não é primariamente estético”, firmando-as assim no domínio do factual, Massaud Moisés, por sua vez, ao apontar a distinção entre o *roman à clef* e obras “não ficcionais” (*livres à clef*), as quais que também se utilizam da estratégia discursivas das chaves para ocultar as reais identidades das pessoas por elas mencionadas, parece deixar clara a inserção do *roman à clef* no campo ficcional, o que nos parece mais coerente. Parece-nos evidente que a tarefa de definição do *roman à clef* enquanto gênero limítrofe entre o factual e o ficcional implica problematizar conceituações de caráter ontológico no que se refere aos estatutos da ficção, bem como refletir sobre seus limites com a realidade objetiva, tarefa essa que esperamos cumprir minimamente no decorrer deste tópico.

Melissa Boyde, em seu artigo “The Modernist roman à clef and Cultural Secrets, or I Know That You Know That I Know That You Know” (2009), analisa a experiência realizada por um grupo de escritoras modernistas que fazem uma interessante incursão pelo gênero *roman à clef* no início do século XX. Adotando formulação aproximada à de Moisés, a autora afirma que “*roman à clef*, um termo francês que significa ‘romance com uma chave’, refere-se a obras de ficção em que pessoas ou eventos reais podem ser identificados por um leitor que os conhece, **geralmente um membro de uma coterie**”<sup>33</sup> (2009, p. 156, grifo nosso), chamando a atenção para o atrelamento (ao menos na experiência Modernista) da prática às atividades e experiências vivenciadas nos salões franceses do século XVII, das quais a *salonnière* e escritora Madeleine de Scudéry (1607-1701) teria lançado mão para traçar as bases do gênero com linhas distintivas mais nítidas, contexto no qual a circulação de informações privilegiadas e restritas a uma *coterie* era marcante. De acordo com o *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, o termo *coterie* faria referência a um “pequeno grupo de escritores (e outros) unidos mais pela amizade e associação habitual do que por uma causa ou estilo literário comum que possa unir uma escola ou movimento. O termo muitas vezes tem conotações pejorativas de clivagem exclusiva”<sup>34</sup> (BALDICK, 2001, p. 52, tradução nossa). Nos romances de Madeleine de Scudéry, seus personagens representavam pessoas reais da corte, e recebiam pseudônimos com o intuito de “disfarçar do leitor geral as figuras públicas cujas ações e ideias políticas formaram a base de suas narrativas ficcionais”<sup>35</sup> (BOYDE, 2009, p. 156), ficando as informações acerca das identidades reais de seus personagens restritas aos frequentadores de seu salão, ou seja, aos membros de sua *coterie*.

É certo que o *roman à clef* foi produzido em contextos diversos através dos séculos, sob o influxo de diferentes complexos ideológicos, submetido ao gênio criador e às escolhas pessoais de diversos autores, circulando em contextos distintos, e sob as mais variadas condições, o que certamente lhe conferiu feições diversas, de modo que é pouco provável que estivesse sempre associado, em todos esses casos, à existência de uma “*coterie*”, como ficará claro no decorrer deste trabalho. A afirmação de Boyde quanto à possível existência de uma *coterie* associada à emergência de um *roman à clef* certamente é válida no que se refere à experiência literária do grupo composto por “várias escritoras feministas modernistas,

<sup>33</sup> O texto em língua estrangeira é: “*Roman à clef*, a French term meaning ‘novel with a key’, refers to fictional works in which actual people or events can be identified by a knowing reader, typically a member of a coterie”.

<sup>34</sup> O texto em língua estrangeira é: “coterie [koh-te-ri], a small group of writers (and others) bound together more by friendship and habitual association than by a common literary cause or style that might unite a school or movement. The term often has pejorative connotations of exclusive cliquishness”.

<sup>35</sup> O texto em língua estrangeira é: “disguise from the general reader the public figures whose political actions and ideas formed the basis of her fictional narratives”.

incluindo Djuna Barnes e Hope Mirrlees<sup>36</sup>” (BOYDE, 2009, p. 156) entre outras, mas possivelmente não poderia ser tomada em caráter generalizante como uma característica fundamental do gênero, visto que há diversas ocorrências de *roman à clef* que escapam a tal contingenciamento, dentre as quais as que se deram em torno das publicações dos romances *Chibé* e *Les bohémiens*, nossos objetos de estudo. Afora essa questão, Boyde parece reforçar as definições supracitadas do *roman à clef*, segundo as quais o traço distintivo do mesmo enquanto gênero diria respeito mais especificamente à representação de pessoas reais através de personagens ficcionais, como uma estratégia de escrita através da qual o autor poderia desvelar segredos íntimos das mesmas sem, no entanto, revelar suas verdadeiras identidades. Nesse sentido, possuir as chaves de um *roman à clef* significa, em termos práticos, reconhecer as pessoas reais a que as personagens ficcionais presentes no romance fazem referência. Eis aqui a premissa básica sob a qual nos apoiaremos para iniciar nosso percurso teórico em torno do gênero *roman à clef*, mesmo sabendo de todas as limitações que tal definição implica, bem como da complexidade que a natureza do gênero demonstra diante do exercício de classificação e de definição de fronteiras em relação a outros gêneros limítrofes e à própria realidade factual.

Como já foi mencionado, poucos são os estudos em âmbito nacional dedicados, mesmo parcialmente, às especificidades do gênero *roman à clef*. Dentre estes poucos trabalhos, há um instigante artigo intitulado “Três momentos do *roman à clef* na literatura brasileira: uma leitura a partir do cronotopo bakhtiniano” (2016), de autoria de Pauliane Amaral, no qual a pesquisadora dedica dois tópicos às conceituações distintivas do gênero. Amaral apresenta a seguinte definição de *roman à clef*:

Gênero romanesco cujas bases foram lançadas ainda no século XVII por Madeleine de Scudéry, o *roman à clef* é compreendido usualmente como um romance em que pessoas e eventos reais aparecem sob nomes fictícios. Acompanhando a evolução do próprio romance, esse gênero romanesco **é caracterizado também por retratar, por meio de seu tom satírico, a moral vigente em determinada época através de personagens que constituem, em última análise, uma diversidade de tipos morais** (2016, p. 1217, grifo nosso).

A autora Pauliane Amaral, de forma similar às definições das enciclopédias, dicionários e autores anteriormente mencionados neste trabalho, lança mão da conceituação básica de *roman à clef*, como sendo “um romance em que pessoas e eventos reais aparecem sob nomes fictícios”, mencionando, mais adiante, o tom satírico assumido pelo mesmo.

---

<sup>36</sup> O texto em língua estrangeira é: “a number of modernist women writers, including Djuna Barnes and Hope Mirrlees”

Entretanto, embora a relação de certas vertentes do *roman à clef* com a sátira seja algo digno de nota, a concepção de suas personagens como “personagens tipo”, portanto marcadas por certa impessoalidade, tenderia ao esvaziamento do próprio conceito de *roman à clef* ao retirar o foco do fato de que esse gênero é conhecido exatamente por retratar pessoas reais bastante específicas, ocultando sua identidade através de pseudônimos (e ainda assim, em muitos casos, deixando algumas pistas para o leitor). Não se está afirmando, entretanto, que um romance dessa natureza não possa ser lido como sendo uma sátira de costumes, e suas personagens interpretadas como sendo “personagens tipo”, como destaca Amaral, visto que um mesmo romance, segundo acreditamos, pode ser lido de diversas formas: como romance histórico, como romance de formação, como sátira de costumes, etc. Entretanto, ao lê-lo como *roman à clef*, está aí implicada a consciência do leitor de ter diante de si uma obra que faz referências a pessoas reais e concretas, ocultadas habilmente sob o véu da ficcionalidade.

O *roman à clef*, enquanto gênero romanesco, esconde em seu disfarce de obra exclusivamente ficcional fortes laços com a realidade concreta, tendo sido muitas vezes utilizado como libelo infamante, arremetendo violentamente contra a hipocrisia de pessoas reais cuja imagem social ilibada contrasta drasticamente com sua vida privada, eivada de pequenas infâmias e delitos morais. Nesse sentido, é nítido que o tônus das vertentes mais satíricas do *roman à clef* reside na exploração da hipocrisia de pessoas públicas de grade notoriedade, as quais são duramente atacadas a partir da exposição de suas vidas íntimas, eivadas de infâmias e desvios morais, em contraste com as ilibadas máscaras sociais por eles usadas na vida pública. É comum que em muitas obras dessa natureza, os arautos “da moral e dos bons costumes” sejam desentronizados de sua aura indefectível, tendo suas máscaras violentamente arrancadas e seus nomes, mesmo disfarçados por pseudônimos, lançados na vala comum das sordidezas onde imperam os mais vis desvios de caráter e torpezas de ordem moral, sendo estes expostos ao escárnio e ao enxovalho popular. Acerca disso, afirma-nos Amaral que:

Por sua vez, a polêmica que acompanha habitualmente o lançamento de um *roman à clef* se deve, sobretudo, a representação irônica de pessoas que gozam de certa notoriedade pública. Vale lembrar que, quando surgiram, na França do século XVII, os *romans à clef* de Madeleine de Scudéry traziam representações ficcionais de pessoas conhecidas da corte de Luís XIV (AMARAL, 2016, p. 1220).

Essa verdadeira arte da difamação, desde sua origem, tinha por alvo preferencial pessoas de grande reputação e prestígio, o que nos remete ao jogo de máscaras sociais em torno do qual giram, muitas vezes, as relações de poder nas sociedades. Nesse verdadeiro

teatro das elites, em que mais vale parecer do que ser, a boa reputação assume um valor imprescindível ao status social, e é exatamente na exploração das incongruências entre a imagem pública e a vida privada de tais indivíduos que reside a matéria da qual se nutre o *roman à clef*, colocando em evidência as fissuras presentes nas máscaras sociais, causando verdadeiras fraturas expostas na falsa moral com que tais pessoas haviam escondido toda a sua perfídia. A esse respeito, fala-nos Amaral que:

O *roman à clef*, por compreender em sua estrutura uma crítica a determinada esfera social que logre de notoriedade, joga com o espaço público, mostrando como a imagem social de um indivíduo pode contrastar com sua imagem privada, revelando o jogo de máscaras que se esconde atrás dos valores morais de cada época. A representação do espaço público, assim, pode ser vista como essencial para o *roman à clef*, tanto em suas formas de circulação, quanto em suas estratégias de representação (AMARAL, 2016, p. 1223).

Outro pesquisador que se dedicou ao assunto foi Vinicius Gomes Pascoal, o qual abordou a temática do *roman à clef* em sua dissertação de mestrado defendida pela Universidade Federal de Pernambuco, intitulada *Eu serei o seu espelho: um estudo da Pop Art & do Roman à clef mediante a (1968), de Andy Warhol (2015)*, na qual o pesquisador se baseia mais especificamente sobre as características da vertente modernista do gênero para fundamentar suas elucubrações. De acordo com Pascoal:

De etimologia francesa, o termo *Roman à clef* é **normalmente** utilizado para indicar uma narrativa na qual seu idealizador, **comumente um escritor**, utiliza-se de personas do mundo empírico para composição de personas no mundo ficcional. Há, **na maioria das vezes**, a permuta dos nomes próprios daqueles existentes no mundo empírico quando transpostos ao mundo ficcional. Este câmbio onomástico acontece através de pseudônimos ou anagramas (PASCOAL, 2015, p. 121, grifos nossos).

Como se pode observar, Pascoal recorre à definição básica de *roman à clef* para conceituar o gênero, muito embora pareça demonstrar certa hesitação quanto à afirmação da mesma (vide nossos grifos), bem como ao fato de ser um *roman à clef* o resultado do trabalho criativo de “um escritor”, assim como acerca de um dos elementos que mais enfaticamente tem sido apontados nas definições supracitadas como uma das principais características distintivas do gênero: a permuta dos nomes próprios das pessoas reais por nomes fictícios. Pascoal, entretanto, adota um tom mais enfático para caracterizar o *roman à clef* a partir de sua recepção, considerando o reconhecimento pelos leitores das personas reais ocultas sob o véu ficcional como condição *sine qua non* para a caracterização de um romance como pertencente ao gênero, como podemos observar:

**A essência deste gênero está no processo de recepção da obra, pois aqueles que a acessam precisam perceber** que as figuras de seu mundo empírico são identificadas, ou melhor, são identificáveis naquele universo de ficção. **O reconhecimento precisa acontecer com personagens que estejam acessíveis ao horizonte do leitor**, do contrário o processo de identificação de uma ou mais personagens localizadas num horizonte diferente (principalmente aquelas oriundas de um passado notório) do horizonte empírico do receptor levaria **a identificação de uma personagem histórica**, e consecutivamente, **caracterizaria a obra enquanto narrativa de alusão histórica** (PASCOAL, 2015, p. 122, grifos nossos).

A determinação da necessidade premente de que o leitor pudesse reconhecer dentre as personagens da narrativa “figuras pertencentes ao *seu* mundo empírico” (grifo nosso) como condição primordial para a caracterização de um romance como sendo um *roman à clef* nos parece um tanto rígida, sobretudo se considerarmos que nem todos os leitores estarão de posse das chaves, ou seja, nem todos reconhecerão o contexto real a que a obra faz referência no momento de sua leitura, e alguns destes poderão mesmo lê-la como um romance estritamente ficcional. Entretanto, o fato de alguns leitores não serem capazes de identificar as correspondências entre personagens e ficcionais em um *roman à clef* não anula o fato de que tal correspondência exista nesse determinado texto, além do fato de que tal correspondência pode não ser percebida de imediato, mas descoberta a posteriori. Se levarmos em consideração que à época de Madeleine de Scudéry (assim como em outros contextos específicos – mas não como uma regra) a posse das chaves dos *romans à clef* seria exclusividade dos membros de uma mesma *coterie*, faz-se necessário considerar a possibilidade de fruição literária em outros níveis que não o “pleno” ou “profundo” por parte de leitores comuns desprovidos das chaves dos mesmos. Ao tratar do *roman à clef* em seu já citado artigo, Amaral aborda a questão da possibilidade de desconhecimento acerca das “chaves” do romance pelos leitores, enfatizando que tal situação não inviabilizaria a fruição estética de um bom *roman à clef*, de modo que o desvelar das intrigas envolvendo pessoas reais travestidas de personagens ficcionais em seus enredos consistiria em um elemento extra à narrativa, agregando à obra um atrativo a mais para a leitura da mesma. De acordo com Amaral:

Nessa definição do verbete *roman à clef* notamos uma preocupação em ressaltar que toda a criação literária, em último caso, sempre representará algo do mundo real, seja através da exposição dos sentimentos dos homens que o habitam ou pelos espaços pelos quais transitam esses homens. Assim, o que definiria um “romance com chave” seria a necessidade de o leitor buscar fora da narrativa as pessoas que se escondem por detrás das personagens, para só assim ter uma fruição completa do texto ficcional. Ora, essa definição já traz em si um paradoxo, à medida que sabemos que **o texto literário só pode existir como objeto esteticamente**



**autônomo, sem que necessite dos andaimes do mundo real para sustentá-lo.** Preferimos pensar que **as chaves, em um bom *roman à clef*, serão sempre um elemento secundário,** visto que se trata de uma obra ficcional por excelência. O que as chaves podem proporcionar ao leitor é um elemento a mais, que intensificará na malha textual o efeito irônico da sátira presente nesse tipo de romance (AMARAL, 2016, p. 1219, grifos nossos).

Assim como Massaud Moisés, Pauliane Amaral concebe o *roman à clef* como sendo um gênero de ficção, o que nos parece coerente. Entretanto, a autora lança mão da definição do texto ficcional enquanto objeto estético autônomo para tecer sua afirmação. Isso nos coloca diante de uma questão: até que ponto o emprego de tal definição de texto ficcional enquanto objeto estético autônomo à classificação do *roman à clef* não findaria por fragilizar a concepção do mesmo enquanto gênero romanesco autônomo, cuja caracterização se assentaria justamente em sua natureza limítrofe entre realidade e ficção? Como desprezar os fortes laços de referencialidade que o *roman à clef* estabelece com a realidade factual ao embutir em seu corpus representações de pessoas reais, rasurando intencionalmente os limites entre o real e o ficcional ao convidar o leitor a participar de um jogo de decifração no qual o caráter lúdico prevalece, visto que o autor, maliciosamente, “esconde mostrando” segredos e identidades, deixando muitas vezes pistas para tal decifração? Está claro que o *roman à clef* constitui um gênero pertencente ao âmbito ficcional, mas provavelmente, para acessar o gênero em todas as suas complexidades e especificidades, seja necessária uma definição de ficcionalidade um tanto mais alargada do que aquela que parece ter se firmado a partir do cânone e da crítica modernista. Retomaremos essa discussão mais adiante. Por hora, aproveitando uma intuição surgida a partir da afirmação de Amaral, preferimos pensar que o *roman à clef* poderia também constituir uma “forma de leitura”, ou seja, aludimos à possibilidade de que uma mesma obra possa possibilitar diferentes leituras: como romance ficcional, como romance histórico, como romance autobiográfico, como *roman à clef* etc. Assim, dependendo da “forma de leitura” possível que se pretenda aplicar a uma determinada obra, “as chaves” de um *roman à clef* podem tanto ser tratadas como “um elemento secundário” (AMARAL, 2016, p. 1219), como podem ser alçadas ao centro da leitura, de acordo com as pretensões, anseios e expectativas do leitor.

Retomando à já aludida citação de Pascoal, outro aspecto que a nós transmite a impressão de certa dureza na busca por uma caracterização do gênero, podendo mesmo derivar de um esforço conceitual um tanto purista por parte do autor, diz respeito ao estabelecimento de limites bastante rígidos entre o *roman à clef* e o romance histórico, posto que, nas palavras do mesmo, “a identificação de uma personagem histórica (...) caracterizaria

a obra enquanto narrativa de alusão histórica” (p. 122). A concepção dos gêneros, sobretudo no campo romanesco, como categorias rigidamente definidas e estanques do ponto de vista da permuta ou compartilhamento de caracteres distintivos parece não representar a realidade da linguagem literária enquanto processo de criação artística, no qual as experimentações e apropriações parecem fazer parte da “economia do sistema” para muitos autores, sobretudo contemporaneamente. Prosseguindo na mesma tentativa de diferenciação entre o *roman à clef* e o romance histórico, Pascoal afirma que:

Uma narrativa na qual uma ou mais personagem (sic) apresentem comportamentos e práticas idênticas às de Napoleão, **Malala**, Hitler, Madre Teresa de Calcutá ou Darwin não caracterizaria um *roman à clef*, mas poderia sim caracterizar uma narrativa com elementos históricos, uma obra de alusão nominal, ou uma obra com elementos do mundo empírico transferidos ao mundo de ficção (...). Em outras palavras: um simples contrato nominal, o contrato arquitectual, não serve como elemento definidor do gênero literário entendido por *roman à clef* (PASCOAL, 2015, p. 122, grifo nosso).

Na citação de Pascoal apresentada acima, a qual insiste na tentativa de opor rigidamente o *roman à clef* e o romance histórico, são apresentados critérios que nos parecem um tanto problemáticos. Anteriormente, Pascoal havia afirmado que “o reconhecimento precisa acontecer com personagens que estejam acessíveis ao horizonte do leitor”, e que a presença de personagens “localizadas num horizonte diferente (principalmente aquelas oriundas de um passado notório) do horizonte empírico do receptor” findaria por caracterizar a obra “enquanto narrativa de alusão histórica” (p. 122). Entretanto, se considerarmos que Malala, um dos exemplos por ele citados, é uma pessoa pública de grande notoriedade pertencente ao nosso tempo, temos a impressão de que o critério adotado por Pascoal se baseia predominantemente na “celebridade” das pessoas retratadas, o que não nos soa coerente, visto que os principais alvos de um *roman à clef* são justamente pessoas que gozam de notoriedade. A adoção de tal critério soaria como adotar uma escala de “celebridade” das pessoas retratadas em um romance para daí sim classificá-lo como sendo (ou não) um *roman à clef*. Mas, além disso, cabe perguntar: o fenômeno da “celebridade” na cultura ocidental contemporânea, atrelada aos meios de comunicação e às redes sociais, não poderia fornecer material suficiente para que um autor pudesse conceber um *roman à clef* a partir de dados biográficos de uma personalidade de destaque? Não foi exatamente isso que fez o jornalista Joe Klein em seu romance *Primary Colors* (1996) – já aqui mencionado na citação da *Encyclopaedia Britannica* como exemplo de *roman à clef* –, ao retratar o presidente americano Bill Clinton através de um personagem ficcional?

Outro aspecto mencionado por Pascoal diz respeito à necessidade de que as personagens representem pessoas “que estejam acessíveis ao horizonte do leitor”. Caberia perguntar: o quão acessível deve ser a pessoa/personagem ao leitor para que o romance possa ser classificado como sendo um *roman à clef*? Seria necessário para isso que o leitor travasse contato direto com a pessoa/personagem representada no romance? Ou a possibilidade de reconhecimento de uma pessoa/personagem notória pelo leitor (com a qual não necessariamente travasse contato direto) através das informações sobre as celebridades que povoam os meios de comunicação seria suficiente? E nesse caso, por que essa pessoa/personagem não poderia ser, por exemplo, Malala ou Bill Clinton?

Se considerarmos, para além do critério de “celebridade”, o critério de “contemporaneidade” entre leitor e pessoas/personagens representadas (visto que Pascoal cita entre seus exemplos personalidades como Napoleão, Hitler, Madre Teresa de Calcutá e Darwin para exemplificar a distância temporal entre tais figuras e o leitor contemporâneo), tal pressuposto nos conduziria à conclusão da impossibilidade de um *roman à clef* retratar pessoas pertencentes a um passado histórico, sob pena de não poder mais ser classificado como pertencente ao gênero, mas provavelmente como romance histórico, o que não nos soa como algo coerente. A questão é facilmente refutável se considerarmos a possibilidade de que romances possam simultaneamente representar pessoas/personagens pertencentes ao círculo de convívio do autor e também pessoas/personagens distanciadas do ponto de vista espaciotemporal. A exemplo dessa questão vale mencionar o romance *Contraponto* (1928), de Aldous Huxley (1894 -1963), o qual apresenta personagens ficcionais que tanto representam pessoas reais pertencentes ao círculo de convívio do autor, como também apresenta uma personagem ficcional que corresponde a Charles Baudelaire (1821-1867), com quem o autor seguramente não conviveu. De acordo com Amaral:

As personagens também assumem grande importância no *roman à clef*, pois são elas que carregam as chaves que permitem ao leitor decifrar quem é quem. Sua configuração é limitada, de certa forma, pelo modelo real, mas sua existência deve ser independente do referencial em que se baseia. Em *Contraponto* (1928), *roman à clef* de Aldous Huxley, temos um panorama da cena intelectual inglesa pós Primeira Guerra Mundial. Aqui, além dos pares de Huxley (Middleton Murry, Katherine Mansfield, D. H. Lawrence e Frieda Lawrence, entre outros), temos a anacrônica personagem Maurice Spandrell, moldada a partir da imagem de Charles Baudelaire. Nihilista, Spandrell traz consigo os traços do *ennui*, o sentimento baudelairiano de que não há sentido na vida. Essa personagem ilustra, no quadro arquitetado por Huxley, a liberdade que o autor tem de aproximar modelos reais do exercício imaginário, colocando-os lado a lado, ou mesmo fundindo-os (2016, p. 1221).

É provável que a insistência de Pascoal na ideia de que é necessário que as personagens ficcionais representem pessoas que “estejam acessíveis ao horizonte do leitor” para que um romance possa ser classificado como pertencente a esse gênero esteja também amparada na ideia de que a posse das chaves de um *roman à clef* seria um privilégio dado exclusivamente aos membros de uma *coterie*, assim como afirmara Melissa Boyde na citação supracitada, em alusão tanto aos salões de Scudéry quanto aos agrupamentos modernistas do início do século XX. A citação abaixo é bastante ilustrativa acerca dessa percepção:

**A verdade é que desde as suas origens o *roman à clef* apelava àqueles pequenos públicos, as *coteries*, que estavam aptos a perceber nessas narrativas criptografadas um conjunto de informações que passariam totalmente despercebidas aos leitores do grande público. Isso acontece porque desde os tempos de renascença com *mademoiselle de Scudéry* até os salões parisienses frequentados pelo público gay com Gertrude Stein e os modernistas, o *roman à clef* sempre teve como principal função ocultar e obscurecer os segredos mais íntimos de suas personagens.** Assim, os segredos guardados no *roman à clef* só incomodaria(m) a(s) persona(s) do mundo empírico se a chave for acessada durante a leitura da narrativa, do contrário nada lhe(s) afetaria. Ora, percebe-se desde então o significado do termo “romance em chave”. A complexidade do conteúdo, melhor dizendo, a totalidade daqueles signos criptografados só poderia ser acessada em sua plenitude àqueles que se portarem com a chave (PASCOAL, 2015, p. 123, grifos nossos).

É imperioso recordar que se a ideia de *coterie* está certamente atrelada à moda dos salões do século XVII, dos quais Madeleine de Scudéry era uma das mais proeminentes *salonnières*, e foi também atualizada nos salões dos grupos modernistas radicados em Paris, ela não abarca a totalidade das ocorrências de *roman à clef* através da história. Afora muitos *romans à clef* do século XVIII, como o próprio *Les bohémiens*, há diversas outras ocorrências de *romans à clef* publicados sem o consórcio de uma *coterie*, como é o caso do romance *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães, já no século XX – isso para não citar diversos outros exemplos de autores que, em virtude de um amplo reconhecimento por parte do público leitor das pessoas reais a que representavam suas personagens ficcionais, sofreram sansões e alijamentos decorrentes da polêmica em torno da publicação de suas obras. Dessa forma, a afirmação de que a “principal função” do *roman à clef* seria “ocultar e obscurecer os segredos mais íntimos de suas personagens” (p.123) precisa ser analisada à luz das especificidades do gênero em cada época, observando-se as motivações que moveram os autores a escreverem *romans à clef* em cada contexto específico. Consideramos que a utilização de chaves para compor um romance vise ocultar – ainda assim deixando pistas, dependendo do caso –, a identidade das pessoas reais nele retratadas, e não propriamente seus segredos, como fora dito. Entretanto, se considerarmos que a escrita de *romans à clef* como

*Chibé* e *Les bohémiens* foram motivadas pelo desejo de vingança (como demonstraremos mais adiante), fica nítida a intenção de expor e desmascarar a hipocrisia das pessoas nele retratadas, ridicularizando-as perante a opinião pública, sendo provavelmente a utilização dos pseudônimos para tais personagens um estratagema bastante útil aos autores pra atingir suas vítimas e, ao mesmo tempo, evitar responder a possíveis processos judiciais por calúnia e difamação. Nesse sentido, concordamos com a afirmação de Pascoal, o qual afirma que:

Em resumo, é importante salientar que ter conhecimento da chave modifica a recepção da obra, **além de que constrói um álibi ao seu idealizador** – o que embora nem sempre garantia salvaguardar a integridade do autor, ao menos lhe ajudava a ganhar um tempo a mais em liberdade –. Wilde foi um dos muitos que fez uso desta vantagem para esconder o elemento implícito do *The Picture of Dorian Gray* (1999). Através do romance em chave os excertos de realidade podiam ser convertidos em linguagem sensível e serem acessados enquanto ficção ao mesmo tempo que não abdicam de suas marcações de realidade. Assim o *roman à clef* transgredia limites do que podia e do que não podia ser dito, pois **a chave dava validade testemunhal ou documental perante o leitor mas nunca (sic) perante o juízo da lei**. O véu da ficcionalidade presente no *roman à clef* é translúcido em demasia, pois o seu valor de verdade é posto em jogo nestas narrativas codificadas: quando se tornava um problema para o seu idealizador bastava dizer que era uma obra de ficção, mas junto aos leitores deixaria que fosse dispersado a quem cobria cada véu de personagem (2015, p. 124, grifos nossos).

Em um gênero como o *roman à clef*, o qual tem por cerne a representação de pessoas reais a partir do uso de personagens ficcionais, disfarçando-as essencialmente pelo uso de pseudônimos, é de se considerar que os autores temessem ser alvo de represálias, a exemplo de processos judiciais ou demais tipos de retaliações. Cabe aqui mencionar que, em determinados contextos, como o do período pré-revolucionário francês, no século XVIII, o cuidado de disfarçar pessoas reais através de personagens ficcionais não era suficiente para evitar punições sob o regime Absolutista, como veremos em outro tópico referente ao histórico do gênero *roman à clef*. Nesse sentido, percebe-se que a utilização de certos estratagemas extras para dar sustentação a suas alegações quanto ao teor ficcional de seus *romans à clef* era uma preocupação presente entre seus autores desde a gênese do gênero. É o que podemos depreender da citação abaixo de Amaral, acerca das práticas adotadas por Madeleine de Scudéry quando da confecção de seus *romans à clef*:

Madeleine de Scudéry era conhecida por transpor personagens e costumes conhecidos da corte francesa para tempos longínquos – a Antiguidade clássica. Assim, a escritora pretendia criar uma distância entre os modelos reais e sua representação ficcional. **Esse truque pueril implica colocar em plano secundário o espaço e o tempo da ação no romance;** mas, como veremos, **o cenário por onde circulam as personagens e a forma como são vistos pelo narrador são fundamentais na estrutura do *roman à clef*** (AMARAL, 2016, p. 1222, grifos nossos).

A despeito da descrição feita na citação acima acerca dos recursos utilizados por Scudéry, nos quais o espaço e tempo são subvertidos para melhor disfarçar (porém, sem ocultar completamente) as relações entre personagens ficcionais e pessoas reais presentes em seus romances através do distanciamento espaciotemporal, Amaral finaliza afirmando que “o cenário por onde circulam as personagens e a forma como são vistos pelo narrador são fundamentais na estrutura do *roman à clef*”. Tal afirmativa, embora nos pareça paradoxal se considerarmos que figura associada ao exemplo supramencionado de Scudéry, é compreensível se considerarmos que a autora analisa em seu artigo três romances brasileiros do século XX, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto; *O inferno é aqui mesmo* (1979), de Luiz Vilela; e *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto, à luz do conceito de *cronotopo*, formulado por Mikhail Bakhtin (2014), para a análise dos quais o aporte teórico é perfeitamente cabível. Entretanto, a afirmação feita por Amaral provavelmente não seria cabível a uma conceituação mais ampla do gênero *roman à clef*, percepção essa que se reforça a partir da leitura da citação da autora reproduzida abaixo:

A forma como esses dois espaços [o público e o privado] se configuram influencia a manifestação do cronotopo do **romance (auto)biográfico contemporâneo**, instigando o autor-criador a buscar novas formas de escrever a partir do resgate de experiências de vida do autor-indivíduo. **O *roman à clef*, retratando um grupo de pessoas com notoriedade pública, precisa ter como modelo de espaço narrativo lugares que possam ser conhecidos do leitor e formar – juntamente com as características das personagens – as chaves do romance.** O tempo, assim como acontece no **romance (auto)biográfico**, é o tempo da memória do homem, geralmente apresentado por um narrador autodiegético (AMARAL, 2016, p. 1230-1231, grifos nossos).

Aqui Amaral afirma que o *roman à clef* “precisa ter como modelo de espaço narrativo lugares que possam ser conhecidos do leitor e formar – juntamente com as características das personagens – as chaves do romance”. Ora, se considerarmos que os *romans à clef* de Scudéry eram ambientando em tempos distantes, como a Antiguidade Clássica, como um estratagema da autora para criar uma aparente distância espaciotemporal entre os personagens ficcionais e seus modelos reais, percebemos que embora o espaço e o tempo sejam elementos que facilitem ao leitor o reconhecimento das relações entre as personagens ficcionais e as pessoas reais a que representam, fornecendo-lhes pistas valiosas para acessar as chaves do romance, o ponto fulcral de caracterização do *roman à clef* enquanto gênero romanescos continua sendo a representação de pessoas reais através de personagens ficcionais disfarçadas por pseudônimos. Outro aspecto que acreditamos que mereça a devida atenção na citação de

Amaral é a aproximação do *roman à clef* com o romance autobiográfico, a ponto de, em outra citação, considerar aquele como sendo uma vertente deste, como fica claro a seguir: “[...] o *roman à clef*, por reconhecidamente retratar pessoas e situações extraídas da vivência do autor-indivíduo, pode ser considerado um desdobramento do romance biográfico e autobiográfico” (2016, p. 1218).

É bem verdade que muitos *roman à clef*, como os três romances analisados por Amaral, são o resultado de processos de escrita autobiográfica de seus autores, os quais muitas vezes se inserem virtualmente nas narrativas, assumindo o papel de protagonistas, e as narrando em primeira pessoa, adotando o ponto de vista de um narrador autodiegético, como a mesma afirma: “A posição de demiurgo é compartilhada pelos protagonistas dos três *romans à clef* analisados aqui e reforçada pela posição privilegiada de narrador autodiegético” (2016, p. 1230). Entretanto, há exemplos de *roman à clef* que fogem a tal característica, tanto do ponto de vista da diegese, quanto no tocante à natureza autobiográfica, o que nos faria recusar a filiação do gênero ao romance autobiográfico. Em *Les bohémiens*, por exemplo, é possível observar duas nítidas passagens autobiográficas nas duas vezes em que o autor se insere na narrativa, através de dois personagens ficcionais distintos. Porém, durante quase todo o romance Pelleport se utiliza do ponto de vista de um narrador heterodiegético. A própria autora destaca em uma discreta nota de rodapé na penúltima página de seu artigo dois exemplos de *romans à clef* cujo narrador não é autodiegético: “*Contraponto*, de Aldous Huxley, e *A esfinge*, de Afrânio Peixoto são exemplos de *roman à clef* que possuem narradores heterodiegéticos” (2016, p. 1231). Mas para além da diegese, poderíamos citar como exemplo de um *roman à clef* não-autobiográfico o romance *Chibé*, que foi elaborado a partir de histórias narradas por terceiros ao autor, as quais teriam ocorrido em uma época anterior mesmo ao nascimento deste, como será demonstrado mais adiante. São também inúmeras as ocorrências de *romans à clef* não-autobiográficos no decorrer do século XVIII, como será visto no tópico seguinte desta tese, dedicado ao histórico e à evolução do gênero *roman à clef*, sobretudo na França. Acerca dos tênues e complexos limites entre a narrativa autobiográfica e o *roman à clef*, o *Dictionnaire de l'autobiographie: écritures de soi de langue française* (2018) apresenta o verbete “Roman à clés”, elaborado sob a responsabilidade da já referida especialista do gênero, Mathilde Bombart, trazendo-nos a seguinte definição:

A conexão entre autobiografia e roman à clés é à priori paradoxal. A autobiografia baseia-se no princípio de um projeto voluntário, assumido e exibido, o que possibilita o “pacto autobiográfico” que o autor repassa com seu leitor e sim garante

a estabilidade da identidade do indivíduo do mundo real ao qual o “eu” remete. No caso do *roman à clés*, ao contrário, a própria existência de uma chave, de uma codificação que relaciona os personagens, lugares ou situações da história aos seus supostos referentes no mundo real, quase nunca é reivindicada como tal pelo autor<sup>37</sup> (BOMBART, 2018b, p. 694, tradução nossa).

Embora no mesmo verbete também se reconheça que “entre os escritos que deram origem às chaves, uma proporção significativa é objeto de uma decodificação que relaciona eventos, personagens e lugares a dados conhecidos da vida do autor<sup>38</sup>” (BOMBART, 2018b, p. 695, tradução nossa), Bombart deixa claro que “Essas identificações não levam em geral a uma requalificação da obra como autobiografia<sup>39</sup>” (BOMBART, 2018b, p. 695, tradução nossa). Nesse sentido, a possibilidade identificação de certos “índices autobiográficos” em alguns *romans à clef* não constituiria materialidade suficiente para classificá-los como autobiográficos, posto que:

O próprio princípio de uma chave consiste na identificação de toques autobiográficos, “autobiografemas” que, embora se reportem a lugares, pessoas e episódios, não se destinam a explicar a linearidade ou coerência de uma existência. A chave às vezes deixa de fora partes inteiras da história ou pode dizer respeito a episódios dos quais o autor não é o personagem principal: pensemos no *Petits* de Christine Angot (2011), em que alguns (e a pessoa em questão) afirmaram reconhecer uma mulher do entorno indireto da romancista. A leitura à clé funciona sob o modelo de revelação, quase sempre carregado de escândalo, que afeta tal evento, tal pessoa, e não o conjunto de uma vida<sup>40</sup> (BOMBART, 2018b, p. 695-696, tradução nossa).

Em suma, na tarefa de dar nitidez à fisionomia do *roman à clef*, buscando construir uma definição que possa abarcar suas especificidades enquanto gênero autônomo, é necessário escapar a três armadilhas básicas: a atribuição de caracteres de algumas obras específicas ao gênero *roman à clef* como um todo; a filiação ou classificação do *roman à clef*

<sup>37</sup> O texto em língua estrangeira é: “Le rapprochement entre autobiographie et roman à clés est a priori paradoxal. L'autobiographie repose sur le principe d'un projet volontaire, assumé et affiché, qui rend possible le « pacte autobiographique » que passe l'auteur avec son lecteur et qui garantit la stabilité de l'identité de l'individu du monde réel auquel le « je » renvoie. Dans le cas du roman à clés, au contraire, l'existence même d'une clé, d'un codage qui rapporte les personnages, lieux ou situations du récit à leurs supposés référents dans le monde réel, n'est quasiment jamais revendiquée comme telle par l'auteur”.

<sup>38</sup> O texto em língua estrangeira é: “Parmi les écrits ayant donné lieu à des clés, une proportion importante est l'objet d'un décryptage qui rapporte événements, personnages et lieux à des données connues de la vie de l'auteur”.

<sup>39</sup> O texto em língua estrangeira é: “Ces identifications n'aboutissent en général pas à une requalification de l'œuvre en question comme autobiographie”.

<sup>40</sup> O texto em língua estrangeira é: “Le principe même d'une clé consiste dans le repérage de touches autobiographiques, d'« autobiographèmes » qui, se rapportant à des lieux, personnes et épisodes, ne visent pas à rendre compte de la linéarité ou de la cohérence d'une existence. La clé laisse parfois de côté des pans entiers du récit ou peut concerner des épisodes dont l'auteur n'est pas le personnage principal: pensons aux *Petits* de Christine Angot (2011), dans lequel certains (et la personne en question) affirment reconnaître une femme de l'entourage indirect de la romancière. La lecture à clé fonctionne sur le modèle de la révélation, presque toujours chargée de scandale, qui touche à tel événement, telle personne, et non à l'ensemble d'une vie”.



como sendo uma variante de gêneros mais amplamente conhecidos e estudados, com os quais este pode compartilhar algumas características; e a definição do *roman à clef* a partir de uma perspectiva rígida que pretenda erigir muros entre os gêneros, negado as possibilidades de interpenetração que caracterizam a natureza e a complexidade dos mesmos. Chamamos atenção aqui para a necessidade premente de tentar compreender o *roman à clef* enquanto uma dentre as múltiplas possibilidades de leitura de uma mesma obra, de modo a destacar a dinâmica que verdadeiramente caracteriza a natureza complexa dos gêneros literários. Nesse sentido, destacamos as palavras de Amaral apresentadas na citação a seguir, que muito embora não representem com exatidão a nossa intuição, podem perfeitamente ilustrar de maneira aproximada nosso ponto de vista, o qual pretendemos alargar com mais propriedade mais adiante:

Colocando lado a lado as narrativas de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), *O inferno é aqui mesmo* (1979) e *Chá das cinco com o vampiro* (2010), notamos que há um gradual **apagamento entre as fronteiras dos gêneros romanescos**. A possibilidade de ler a narrativa de *Chá das cinco com o vampiro* como um *Bildungsroman*, um *Kunstlerroman* ou um *Roman à clef* apenas reforça essa vocação do romance brasileiro contemporâneo (2016, p. 1231, grifo nosso).

Pretendemos empreender a discussão em torno dos gêneros literários enfatizando tanto sua condição de autonomia quanto a sua natureza e suas dinâmicas de interpenetração, de modo a tentar contribuir para as reflexões em torno do *roman à clef* enquanto gênero romanesco autônomo, porém não rigidamente estabelecido sob o enquadramento de muros conceituais intransponíveis. Acreditamos que qualquer tentativa que se pretenda bem sucedida na espinhosa tarefa de definição desse gênero romanesco deve levar em conta sua natureza e características, seu(s) surgimento(s) no âmbito literário e seu histórico de evolução através dos séculos.

No que tange aos estudos em torno do *roman à clef* realizados fora do Brasil, é provável que um dos trabalhos contemporâneos mais consistentes dedicados ao tema seja o livro *The Art of Scandal: Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef* (2009), de Sean Latham. O autor considera que nas últimas décadas do século XIX e início do século XX houve uma forte retomada do gênero *roman à clef* por muitos escritores, alguns dos quais, inclusive, circunscritos aos cânones modernistas, com uma grande profusão de romances estruturados em torno de uma notável atualização das práticas consagradas nos salões do século XVII, à moda de Scudéry. Entretanto, esse verdadeiro boom do *roman à clef* contrasta fortemente com o silêncio e a omissão da crítica, motivada por uma verdadeira “cegueira sintomática criada pela ideologia da autonomia estética que sustenta tantas histórias sobre o

modernismo<sup>41</sup>” (DETTMAR & WOLLAEGER, 2009, p. VII, tradução nossa). O autor afirma, portanto, que o silêncio acerca do *roman à clef* não é algo ocasional ou fortuito, mas claramente intencional, posto que tal gênero, por rasurar intencionalmente as fronteiras entre o real e o ficcional, representaria uma ameaça aos estatutos da ficção concebida enquanto objeto estético autônomo, bem como às práticas de leitura sobre as quais se apoiam grande parcela da crítica e do ensino universitário de literatura. Latham inicia seu percurso teórico com a seguinte afirmação:

Esteja avisado: este livro comete um dos pecados mais mortais da crítica literária, tratando obras aparentemente fictícias do início do século XX como se contivessem fatos reais sobre pessoas e eventos reais. **Os leitores profissionais que escrevem e ensinam literatura dentro da universidade insistem veementemente que seus alunos aprendam a separar a ficção da biografia e, assim, tratar o texto como um objeto estético fechado e autoritário.** Mesmo as estratégias de leitura mais inovadoras, enraizadas no pós-estruturalismo, no neopragmatismo, no novo esteticismo ou nos estudos culturais, tendem a compartilhar essa suposição fundamental sobre a autonomia da ficção. O texto modernista, em particular, consagra o que Richard Poirier chama de “um mundo em outro lugar”, liberado pela linguagem e pelo estilo do “ambiente sombrio já credenciado pela história e pela sociedade”<sup>42</sup> (LATHAM, 2009, p. 3, tradução nossa, grifo nosso).

A afirmação de Latham da maneira como fora feita acima nos dá a forte impressão de generalização em relação à forma como têm atuado os docentes e pesquisadores nas universidades, o que talvez consista em uma possível estratégia do autor para demarcar território no campo da crítica por meio da polêmica. É certo que muitos pesquisadores e docentes contemporaneamente têm adotado conceituações mais alargadas de ficção, bem como têm se dedicado a estudos de gêneros romanescos que assim o exigem, principalmente em se tratado de gêneros limítrofes, como o romance histórico, o romance autobiográfico e até mesmo o romance de autoficção, promovendo uma abertura conceitual que tende a desafiar os rígidos limites erigidos entre fato e ficção. Entretanto, sem querer corroborar o arroubo generalizante de Latham, é importante reconhecer que ainda há igualmente pesquisadores e docentes que, aferrados à ideia de romance como objeto ficcional autônomo,

---

<sup>41</sup> O texto em língua estrangeira é: “a symptomatic blindness created by the ideology of aesthetic autonomy that underpins so many stories about modernism”.

<sup>42</sup> O texto em língua estrangeira é: “Be warned: this book commits one of literary criticism’s deadliest sins by treating seemingly fictional works from the early twentieth century as if they contained real facts about real people and events. Those professional readers who write and teach literature within the university strenuously insist that their students first learn to separate fiction from biography and thus treat the text as an enclosed and selfauthorizing aesthetic object. Even the most innovative reading strategies, whether rooted in post-structuralism, neo-pragmatism, the new aestheticism, or cultural studies, all tend to share this fundamental assumption about the autonomy of fiction. The modernist text, in particular, enshrines what Richard Poirier calls ‘a world elsewhere,’ freed by language and style from the dreary ‘environment already accredited by history and society’”.

assentados sob paradigmas catedraticamente sacralizados, findam por desqualificar quaisquer investidas interpretativas que se apoiem em referentes extratextuais para a compreensão do texto literário, concebendo-as quase como heresias em determinados meios acadêmicos. De certa forma, a assertiva de Latham chama a atenção para o fato de que, embora se conceba a legitimidade de muitas interpretações distintas para um mesmo texto literário, as abordagens que considerem fatores extratextuais para suas análises, bem como as que ameacem rasurar as fronteiras entre realidade e ficção, são desencorajadas por muitos docentes como sendo uma maneira errada de ler e interpretar um texto literário, a despeito de sua possível produtividade diante de obras cujos laços com referentes extratextuais constituam a própria essência do gênero, como é o caso do *roman à clef*. De acordo com Latham:

Nossas boas maneiras literárias, no entanto, muitas vezes nos levaram a obscurecer, abandonar ou simplesmente caracterizar erroneamente uma ampla gama de escritos inovadores do início do século XX que abertamente ocultam os fatos dentro da ficção a fim de atrapalhar a distinção entre eles<sup>43</sup> (LATHAM, 2009, p. 7, tradução nossa).

Remetendo-se novamente à questão do ensino por parte de muitos “leitores profissionais” nas universidades, Latham chama a atenção para o caráter disciplinar da leitura pautada na divisão rígida entre fato e ficção, aludindo para a possibilidade de que um leitor comum, antes de ser submetido ao ensino universitário em um curso de Letras, poderia perfeitamente se questionar durante a leitura se o autor daquela determinada obra não teria vivenciado ou presenciado algumas das experiências ali relatadas, chamando atenção, por assim dizer, para uma espécie de adestramento do olhar no que se refere às práticas de leitura em âmbito acadêmico. Para Latham:

Certamente essas questões, juntamente com o tipo de prazer de leitura que geram, não são antinaturais; além disso, elas vêm facilmente para a maioria das pessoas que pegam um romance. A “falácia intencional”, a base sólida do moderno empreendimento crítico, sobre a qual o autor e suas intenções foram ritualmente sacrificados, há muito provou ser um baluarte confiável contra tais estratégias de leitura, insistindo em uma divisão firme entre ficção e não-ficção, entre os mundos dentro e fora do texto. Longe de uma prática natural, no entanto, esse modo de leitura tem que ser regularmente reforçado nos estudantes de literatura. [...] Mas este princípio é ensinado e não simplesmente intuído, no entanto, sugere que não é um modo natural de ler, que é uma habilidade intelectual disciplinada, e não um instinto estético natural<sup>44</sup> (LATHAM, 2009, p. 3-4, tradução nossa).

---

<sup>43</sup> O texto em língua estrangeira é: “Our good literary manners, however, have too oft en led to us to obscure, abandon, or simply mischaracterize a wide array of the most innovative writing from the early twentieth century that openly conceals fact within fiction in order mischievously to muddle the distinction between them”.

<sup>44</sup> O texto em língua estrangeira é: “Surely such questions, along with the kind of readerly pleasures they generate, are not unnatural; aft er all, they come easily to most anyone who picks up a novel. The “intentional

A ideia de “falácia intencional” a que se refere Latham, de acordo com a definição da *Encyclopaedia Britannica*, seria o “termo usado na crítica literária do século XX para descrever o problema inerente à tentativa de julgar uma obra de arte, assumindo a intenção ou o propósito do artista que a criou”<sup>45</sup> (tradução nossa). O termo está relacionado a uma reação teórica do *New Criticism* norte-americano contra os procedimentos críticos até então consagrados, os quais concebiam a possibilidade de se tecer uma interpretação unívoca para uma obra literária pautando-se, para isso, na determinação da intenção declarada do autor ao conceber a mesma; bem como consideravam, também de forma unívoca, a validade da interpretação “imposta” pelo leitor à obra literária, a qual constituiria, por sua vez, o que os *new critics* viriam a chamar de “falácia afetiva”. Em excerto da definição do verbete “*New Criticism*” presente no *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia, temos que: “A crítica daquilo a que Wimsatt e Beardsley chamaram ‘falácia intencional’ e ‘falácia afetiva’ constitui talvez o mais estruturado conjunto de ideias por que este movimento se pretendia *afastar dos aspectos extra textuais no estudo da poesia*”<sup>46</sup> (CEIA, 2009, s.p.). Para conferir maior clareza à ideia de “falácia intencional”, transcrevemos abaixo a definição para o verbete “falácia intencional” presente no *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (2001):

**falácia intencional**, o nome dado pelos \* NEW CRITICS americanos W. K. Wimsatt Jr e Monroe C. Beardsley à suposição generalizada de que a intenção declarada ou pretendida de um autor ao escrever uma obra é a base apropriada para decidir sobre o significado e o valor dessa obra. Em seu ensaio de 1946 “The Intentional Fallacy” (reimpresso em *The Verbal Icon*, 1954, de Wimsatt), esses críticos argumentam que **uma obra literária, uma vez publicada, pertence à esfera pública da linguagem, o que lhe dá uma existência objetiva distinta da ideia original do autor**: “O poema não é do próprio crítico e não é do autor (é destacado do autor ao nascer e percorre o mundo além de seu poder de intencioná-lo ou controlá-lo). O poema pertence ao público”. Assim, **qualquer informação ou suposição que possamos ter sobre a intenção do autor não pode, por si só, determinar o significado ou valor da obra**, uma vez que ela ainda precisa ser verificada contra o próprio trabalho. Muitos outros críticos têm apontado para a falta de confiabilidade dos autores como testemunhas dos significados de suas próprias obras, que muitas vezes têm significados mais amplos do que suas intenções ao lhes compor: como D. H. Lawrence escreveu em seus estudos na literatura clássica

---

fallacy,” that sturdy foundation stone of the modern critical enterprise upon which the author and his or her intentions have been ritually sacrificed, has long proven a reliable bulwark against such reading strategies, insisting as it does on a firm divide between fiction and nonfiction, between the worlds inside and outside the text. Far from a natural practice, however, this mode of reading has to be regularly drummed into literature students. [...] That this principle is taught rather than simply intuited, however, suggests that it is not a natural way to read, that it is a disciplined intellectual skill rather than some natural aesthetic instinct”.

<sup>45</sup> O texto em língua estrangeira é: “term used in 20th-century literary criticism to describe the problem inherent in trying to judge a work of art by assuming the intent or purpose of the artist who created it”.

<sup>46</sup> Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/new-criticism/>>. Acesso em: 19 jun 2019.

americana (1923), “nunca confie no artista. Confie na história”<sup>47</sup> (BALDICK, 2001, p. 126, tradução nossa, grifos nossos).

Como se pode observar nos grifos acima, a ideia de “falácia intencional”, de certa forma, contribuiu para a desconsideração não só das possibilidades de interpretação que tomassem por base fatores extratextuais, mas também promoveu um verdadeiro “apagamento” da figura do autor em associação à obra, erigindo rígidos limites entre fato e ficção, os quais norteiam contemporaneamente muitas de nossas concepções no que se refere à natureza do texto literário enquanto objeto estético autônomo. Entretanto, se por um lado os avanços do *New Criticism* resolveram de forma interessante o problema de uma postura crítica extremada, pautada na ênfase à validade exclusiva da intenção autodeclarada do escritor e limitadora da emergência de múltiplas possibilidades de interpretação de uma obra literária; por outro, a ideia de “falácia intencional”, levada ao seu extremo, tenderia à exclusão ou ao descrédito das possibilidades de interpretação que considerassem referentes extratextuais como elementos dignos de análise quando da abordagem de um texto ficcional. Essa questão pode, certamente, já estar superada para muitos pesquisadores da contemporaneidade, os quais tenham promovido uma reavaliação dos pressupostos do *New Criticism*, mas é bem provável também que esse percurso teórico tenha deixado atrás de si um rastro de objetos e fenômenos literários que ficaram pelo caminho, negligenciados do ponto de vista da abordagem crítica e do ensino universitário de Letras. É o que defende Sean Latham em seu livro, com o argumento de que as teorias sobre ficcionalidade estruturadas em torno da ideia de “falácia intencional”, elevadas a níveis extremos, findaram por contribuir para a desconsideração, a supressão e o apagamento do *roman à clef* em termos de apreciação crítica, muito embora o gênero continue sendo utilizado por vários autores para a construção de suas obras, mesmo contemporaneamente.

Longe de ser uma questão nova e tratada de forma inaugural pelo *New Criticism*, a discussão acerca das fronteiras entre realidade e ficção é bastante antiga, e atravessa toda a

---

<sup>47</sup> O texto em língua estrangeira é: “intentional fallacy, the name given by the American \*NEW CRITICS W. K. Wimsatt Jr and Monroe C. Beardsley to the widespread assumption that an author’s declared or supposed intention in writing a work is the proper basis for deciding on the meaning and the value of that work. In their 1946 essay *The Intentional Fallacy*’ (reprinted in Wimsatt’s *The Verbal Icon*, 1954), these critics argue that a literary work, once published, belongs in the public realm of language, which gives it an objective existence distinct from the author’s original idea of it: The poem is not the critic’s own and not the author’s (it is detached from the author at birth and goes about the world beyond his power to intend about it or control it). The poem belongs to the public.’ Thus any information or surmise we may have about the author’s intention cannot in itself determine the work’s meaning or value, since it still has to be verified against the work itself. Many other critics have pointed to the unreliability of authors as witnesses to the meanings of their own works, which often have significances wider than their intentions in composing them: as D. H. Lawrence wrote in his *Studies in Classic American literature* (1923), ‘Never trust the artist. Trust the tale.’”

história da literatura ocidental. As primeiras conceituações a esse respeito datam da antiguidade, e remetem a Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), que ao tratar da Arte Poética, estabelece uma distinção entre os domínios de atuação do historiador e do poeta. Em seu capítulo IX, intitulado “Sobre a universalidade do *mýthos* trágico: diferença entre poesia e história”, o sábio de Estagira define a natureza diferenciada dos gêneros textuais produzidos por cada um destes. De acordo com Aristóteles:

E é evidente, a partir do que já foi dito, também que **a dicção do que aconteceu, isso não é uma função do poeta, mas sim o que poderia acontecer e as coisas possíveis segundo o verossímil ou o necessário.** Com efeito, o historiador e o poeta não no dizer coisas com metro ou sem metro diferem (pois seria possível colocar os escritos de Heródoto em metros e em nada seria menos história com metros que sem metros); **mas diferem nisto: em o primeiro dizer as coisas que aconteceram e o segundo as que poderiam acontecer.** Por isso, **a poesia é algo não só mais filosófico, mas também mais elevado que a história; pois a poesia diz de preferência as coisas de modo universal e a história, as ações de modo singular** (ARISTÓTELES, 2018, p. 57, grifos nossos).

Embora Aristóteles não se utilize das nomenclaturas de fato e ficção, claro está que é disso que ele está falando. A divisão aristotélica entre fato e ficção seguiria se perpetuando durante um longo período na história, influenciando teóricos e fazendo sentir suas raízes até os dias de hoje. Note-se que, além de conferir uma definição aos papéis do poeta e do historiador, Aristóteles também estabelece uma comparação valorativa entre a história e a poesia, colocando esta como sendo superior àquela, não somente por ser mais filosófica, mas porque “a poesia diz de preferência as coisas de modo universal e a história, as ações de modo singular”. Entretanto, se as conceituações de Aristóteles fazem sentir sua influência até os dias de hoje, é necessário compreender que as questões envolvendo a distinção entre fato e ficção, principalmente no que tange à valoração atribuída a cada um, passariam por diversas reelaborações e oscilações, sobretudo no decorrer da história do romance, desde seu surgimento até os dias de hoje.

Durante o século XVIII, as discussões em torno da delimitação das fronteiras entre fato e ficção, para além do campo teórico e conceitual, geravam polêmicas também no plano concreto da realidade, devido às indeterminações jurídicas que pairavam sobre a questão, de modo que muitos autores de romances chegavam a negar o caráter fictício de suas obras: “Desde o início, os autores de romances pareciam estar decididos a fingir que sua obra não é criada, mas simplesmente existe” (JOSIPOVICI apud HUTCHEON, 1991, 143), justamente por ser “mais seguro, em termos legais e éticos” (HUTCHEON, 1991, p. 143). Quando Daniel Defoe publicou o seu *Robinson Crusoe* (1719), afirmava ser apenas o editor de uma história

real, o relato verídico de um naufrago histórico, chamado Alexander Selkirk, que havia lhe contado sobre o longo período em que estivera submetido a diversas intempéries em uma ilha deserta. Em sentido inverso, tornou-se célebre o caso envolvendo a escritora Mary Delarivière Manley, que ao publicar um *roman à clef* intitulado *The New Atlantis* (1709), em que denunciava a corrupção de políticos influentes e sua relação com a exploração de mulheres, foi presa junto com seu editor, e safou-se da prisão a partir da alegação de que seu romance era uma obra de ficção, posto que nenhum dos nomes que nele figuravam tinham correspondentes na realidade concreta (BOYDE, 2010). Já no século XX, apesar da forte utilização do *roman à clef* em muitos de seus romances, o cânone modernista se firma sob a ideia de “autonomia do objeto estético”, recusando quaisquer laços mais sólidos entre o ficcional e o factual. De acordo com Dettmar e Wollaeger, no prefácio ao livro de Sean Latham:

Pode-se testemunhar uma espécie de oscilação: os romances primitivos se legitimam baseados em uma fidelidade ao “fato” (*As Viagens de Gulliver*, notoriamente, pretendem ser um relato verdadeiro contado em primeira mão, felizmente descoberto por seu editor), enquanto o romance modernista, apesar de seu pesado endividamento ao realismo (pense no realismo enciclopédico de *Ulisses*, sobre o qual Joyce se gabava em todas as oportunidades, ou na persistência do naturalismo em Conrad e Hemingway), orgulhava-se de sua autonomia do mundo “real”, sua criação, na frase de Richard Poirier, de “um mundo em outro lugar”<sup>48</sup> (DETTMAR & WOLLAEGGER, 2009, p. VII-VIII, tradução nossa).

Como poderemos observar mais adiante, a trajetória do *roman à clef* atravessa os séculos XVII e XVIII com grande popularidade, sobretudo neste último, quando nem mesmo o rei Luís XV e sua família eram poupados de ter suas intimidades expostas em tais obras, em uma indústria editorial clandestina que difundiu verdadeiros *best-sellers* do gênero entre um público cada vez mais ávido pelos escândalos e fofocas da corte de Versalhes. Tal trajetória se confunde à do próprio romance ficcional, de modo que muitas vezes os dois gêneros poderiam coabitar, de forma indistinta, o conjunto bem-sucedido de obras de um mesmo autor (como no caso de Balzac, que veremos mais adiante). Entretanto, no jogo de oscilações acerca das distinções entre o caráter factual e o ficcional em literatura, bem como acerca de suas valorações como sendo positivas ou negativas, atravessadas essas também por fatores

<sup>48</sup> O texto em língua estrangeira é: “Latham argues that ‘the scandalous boundary between fact and fiction’ troubles the entire history of the novel. One can witness a kind of oscillation: early novels legitimate themselves based on a fidelity to ‘fact’ (*Gulliver’s Travels*, famously, purporting to be a true firsthand account happily discovered by its editor), whereas the modernist novel, in spite of its heavy indebtedness to realism (think of the encyclopedic realism of *Ulysses*, about which Joyce boasted at every opportunity, or the persistence of naturalism in Conrad and Hemingway), was proud of its autonomy from the ‘real’ world, its creation, in Richard Poirier’s phrase, of ‘a world elsewhere.’”

extraliterários como os aspectos morais e legais, sobressaiu-se o romance ficcional, de modo que ao *roman à clef* ficou reservado o lugar de produto literário do mau gosto, da falta de domínio técnico e criatividade, bem como do oportunismo que tenta se firmar pela polêmica. Acerca disso, em seu artigo “Romans à clés: une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux” (2014), Mathilde Bombart enfatiza o processo de consolidação do romance ficcional por Proust, o qual se deu concomitantemente à perda de credibilidade do *roman à clef*. Segundo Bombart:

De fato, se a locução “roman à clés” se fixa a partir de meados do século XIX, é também neste exato momento que a forma deixa o campo da produção legítima para se identificar com uma literatura voltada para o mundo à procura de um sucesso de escândalo. O romance proustiano, em sua relação com um mundanismo irredutível à identificação à clés e por sua dinamitação da leitura biográfica, completa a remoção de toda credibilidade da fórmula da escrita à clés, assim como da busca por chaves, que parecem então afundar definitivamente na fragmentação anedótica e na curiosidade do mau gosto – testemunhando os preconceitos frequentemente hoje ligados à ideia de chave, em particular no mundo universitário<sup>49</sup> (BOMBART, 2014, p. 43, tradução nossa).

Entretanto, a virada entre os séculos XIX e XX teria presenciado uma espetacular reemergência do *roman à clef*, para mais uma vez enturvar as fronteiras entre o factual e o ficcional. Tal reemergência do *roman à clef*, impulsionada pelos círculos de artistas reunidos nos salões modernistas em Paris, desencadeou uma grande profusão de obras pertencentes ao gênero, as quais utilizaram-se sobretudo do interesse do público leitor pela fofoca para a elaboração e difusão de seus textos. É o que afirma Sean Latham:

O romance em si, afinal de contas, emergiu do fascínio pela fofoca e, uma vez atingido um status distintamente reconhecível como um objeto estético apropriado, os modos escandalosos de leitura e escrita que ajudaram a moldá-lo se dissiparam silenciosamente por trás de uma neblina de profissionalismo emergente. Mas no final do século XIX e início do século XX, esse consenso entrou em colapso à medida que escritores e leitores reviveram uma forma narrativa anterior e muito mais caótica que procurava engajar uma esfera pública em colapso usando “fofoca acesa”<sup>50</sup> para romper a separação entre fato e ficção<sup>51</sup> (LATHAM, 2009, p. 7, tradução nossa).

<sup>49</sup> O texto em linua estrangeira é: “De fait, si la locution de « roman à clés » se fixe à partir du milieu du XIXe siècle, c’est aussi à ce même moment que la forme sort du champ de la production légitime pour s’identifier à une littérature tournée vers la recherche d’un succès de scandale. Le roman proustien, dans son rapport à une mondanité irréductible à l’identification à clé et pour son dynamitage de la lecture biographique, achève d’ôter toute crédibilité à la formule de l’écriture à clé, tout comme à la recherche de clés, qui paraissent dès lors sombrer définitivement dans l’émiettement anecdotique et la curiosité de mauvais goût – en témoignent les préventions souvent aujourd’hui attachés à l’idée de clé, notamment dans le monde universitaire”.

<sup>50</sup> Latham atribui a origem da expressão a uma matéria da seção de Estilos de Domingo do *New York Times*, publicada em 2004, na qual o seu autor utilizou o termo para se queixar da produção editorial de *best-sellers* dos últimos anos, segundo ele, baseada mais em rumores do que no ofício literário (LATHAM, 2009, p. 4).



Não demoraria para que a crítica se manifestasse a respeito dessa situação, imbuída de argumentos que se firmavam em critérios estéticos e profissionais inerentes ao fazer literário, mas que muitas vezes mal disfarçavam certos juízos de valor acerca do *roman à clef*, pautando seus discursos em questões de moralidade para fustigar os apreciadores do gênero, fossem eles seus escritores ou até mesmo os seus leitores. É o que podemos perceber a partir da observação das assertivas de H. M. Paull, crítica literária do início do século XX, a qual dedicou vários textos às práticas de leitura e escrita, por ela concebidas “não apenas como uma questão de boas maneiras, mas também de moral<sup>52</sup>” (LATHAM, 2009, p. 6, tradução nossa). Em um tópico de seu trabalho intitulado sugestivamente de “Contravenções literárias<sup>53</sup>”, a autora aborda longamente a questão das “pessoas reais em ficção e drama<sup>54</sup>” e “adverte escritores aspirantes a resistir ao fascínio de obter lucro em escândalos privados, condenando ‘o escritor malicioso<sup>55</sup>’” (LATHAM, 2009, p. 6). Paull admoesta aqueles que são dados ao que chama de “práticas degradadas<sup>56</sup>”, dirigindo-se assim aos “escritores que falham em suas obrigações profissionais e leitores que procuram satisfazer seu apetite por fofocas e escândalos<sup>57</sup>” (LATHAM, 2009, p. 6). Nesse contexto, a aura de escândalos públicos que geralmente envolve a publicação de um *roman à clef* faz com que H. M. Paull apele para uma argumentação baseada em aspectos éticos e morais para conclamar mesmo ao banimento do gênero. De acordo com Latham:

Paull, de fato, fecha seu capítulo sobre a ética do retrato literário lamentando o retorno à proeminência desse gênero mais desprezado e pouco profissional: “O roman-a-clef é uma forma de arte que muitos gostariam de ver abandonada, e devo confessar que sou um deles”. No entanto, esse modo de escrever desempenhou um papel gerador, ainda que não examinado, na renovação do romance no século XX, fornecendo passagem além do realismo vitoriano e em um campo muito mais

---

<sup>51</sup> O texto em língua estrangeira é: “The novel itself, after all, emerged from a fascination with gossip, and once it attained a recognizably distinct status as a proper aesthetic object, the scandalous modes of reading and writing that helped to shape it quietly dissipated behind a haze of fussy propriety and emergent professionalism. But in the late nineteenth and early twentieth centuries, this consensus collapsed as writers and readers alike revived an earlier and much more chaotic narrative form that sought to engage a collapsing public sphere by using “gossip lit” to break down the separation between fact and fiction”.

<sup>52</sup> O texto em língua estrangeira é: “not simply as a question of manners, but of morals”.

<sup>53</sup> O texto em língua estrangeira é: “Literary Misdemeanors”

<sup>54</sup> O texto em língua estrangeira é: “Actual Persons in Fiction in Drama”

<sup>55</sup> O texto em língua estrangeira é: “warns aspiring writers to resist the allure of turning a profit on private scandals, condemning ‘the malicious writer’”.

<sup>56</sup> O texto em língua estrangeira é: “degraded practices”.

<sup>57</sup> O texto em língua estrangeira é: “writers who fail their professional obligation and readers who seek to indulge their appetite for gossip and scandal”.

sombrio, onde fatos e ficção prazerosamente – e por vezes perigosamente – entrelaçam-se<sup>58</sup> (LATHAM, 2009, p. 7, tradução nossa).

Ao se debruçar sobre a emergência desse fenômeno de ressurgimento do *roman à clef* entre o final do século XIX e início do XX, Sean Latham traça as linhas de definição do gênero, aqui considerado em sua complexidade, abordando sua natureza dual, passando por aspectos referentes ao desenvolvimento do mesmo no decorrer da história, retomando, de certa forma, sua definição básica (presente nos verbetes dos dicionários e enciclopédias supracitados), bem como tecendo seus primeiros apontamentos no que se refere às questões de recepção do mesmo. De acordo com as conceituações de Sean Latham:

Do francês para “romance com uma chave”, o *roman à clef* é uma forma literária revoltada e disruptiva, que prospera na duplicidade e no apetite pelo escândalo. Quase sempre publicadas e comercializadas como obras de ficção pura, tais narrativas realmente codificam **fofocas picantes sobre um grupo particular ou coterie**. Para desbloquear esses deliciosos segredos, é necessária uma chave, que corresponda os nomes dos personagens às figuras da vida real nas quais eles se baseiam. Essas chaves são objetos complexos e muitas vezes obscuros: elas podem ser **destacadas em particular pelo autor entre um círculo de pessoas íntimas**; escavadas décadas mais tarde por estudiosos que estudavam as anotações rabiscadas nas páginas dos rascunhos de um autor; **ou simplesmente inventadas pelos próprios leitores**. No século XVII, elas eram publicadas regularmente como documentos separados que poderiam então ser vinculados ao texto original. No século XX, no entanto, os mecanismos de cultura de massa e celebridade frequentemente ajudaram a circular um tipo de chave mais informal. Revisores de livros, colunistas de fofocas, jornalistas e até mesmo sinopses de sobrecapa, por exemplo, podem desbloquear um *roman à clef*, convidando o leitor a investigar mais profundamente a busca de análogos históricos para personagens supostamente fictícios<sup>59</sup> (LATHAM, 2009, p. 7, tradução nossa, grifos nossos).

A definição de Latham chama a atenção para as qualidades duais do gênero, o qual rasura intencionalmente as fronteiras entre a realidade e a ficção, posto que ao mesmo tempo

<sup>58</sup> O texto em língua estrangeira é: “Paull, in fact, closes her chapter on the ethics of literary portraiture by lamenting the return to prominence of this most despised and unprofessional of genres: ‘The roman-a-clef is a form of art which many would like to see abandoned, and I must confess that I am one of their number.’ Yet this mode of writing nonetheless played a generative albeit unexamined role in the twentieth-century renovation of the novel, providing passage beyond Victorian realism and into a far murkier field where fact and fiction pleasurably—and sometimes dangerously—intertwine”.

<sup>59</sup> O texto em língua estrangeira é: “From the French for “novel with a key,” the *roman à clef* is a reviled and disruptive literary form, thriving as it does on duplicity and an appetite for scandal. Almost always published and marketed as works of pure fiction, such narratives actually encode salacious gossip about a particular clique or coterie. To unlock these delicious secrets, a key is required, one that matches the names of characters to the real-life figures upon whom they are based. These keys are complex and often obscure objects: they might be circulated privately by the author among a circle of intimates; excavated decades later by scholars studying the notes scribbled in the pages of an author’s drafts (see figure 1.1); or simply invented by readers themselves. In the seventeenth century, they were regularly published as separate documents that could then be bound together with the original text. In the twentieth century, however, the mechanisms of mass culture and celebrity often helped circulate a more informal kind of key. Book reviewers, gossip columnists, journalists, and even dust jacket blurbs, for example, might unlock a *roman à clef*, inviting the reader to probe more deeply in searching out historical analogues for allegedly fictional characters”.

em que assume o disfarce de obra estritamente ficcional, esconde em seu interior “fofocas picantes” da vida íntima de pessoas reais. O autor chama a atenção também para as mudanças nas formas de difusão das chaves do *roman à clef*: antes publicadas em folhas avulsas para serem agregadas posteriormente à obra, e contemporaneamente difundidas pelos mais variados “mecanismos” inerentes à “cultura de massa e celebridade”. Entretanto, a referência feita pelo autor às “fofocas picantes” as relaciona diretamente a um “grupo particular ou coterie” (questão já aludida por nós neste trabalho). Como já dissemos, se a ideia de *coterie* estava fortemente atrelada às manifestações do *roman à clef* no século XVII de Scudéry, bem como no contexto dos salões modernistas do século XX, a mesma não cobre todas as ocorrências do gênero no decorrer da história, visto que há vários contextos em que a mesma não está presente, com destaque, nesse sentido, para o século XVIII francês (como veremos mais adiante). A ideia de *coterie* é ainda retomada quando o autor explana acerca dos mecanismos de “confecção” das chaves, as quais, segundo Latham, podem ser “destacadas em particular pelo autor entre um círculo de pessoas íntimas”, de modo análogo aos que ocorria entre os participantes dos salões de Scudéry e dos círculos modernistas. Ademais, ainda no que toca aos mecanismos de “confecção” das chaves, Latham afirma que as mesmas podem ser “simplesmente inventadas pelos próprios leitores”. Ora, a forma como o autor coloca a questão nos parece legitimar a ideia de que o leitor possa “inventar chaves” para uma obra qualquer, o que não nos soa coerente. Tal postura, caso levada ao extremo, abriria precedentes para que toda e qualquer obra narrativa pudesse, a partir de leituras descompromissadas (que podem se revelar bastante equivocadas), ser classificadas como sendo um *roman à clef*. Sem pretender deslegitimar o olhar e os procedimentos de leitura do leitor comum, defendemos a ideia de que o autor de um verdadeiro *roman à clef*, embora esconda a verdadeira natureza de sua obra sob o manto da ficcionalidade pura, deseja ser descoberto enquanto tal pelos leitores mais astutos, posto que para isso o mesmo deixa pistas muito sutis no corpo do texto. Segundo acreditamos, é nisso que consiste o verdadeiro *roman à clef*: um romance que “realmente” retrata pessoas reais através de personagens ficcionais, e convida o leitor a participar de um lúdico jogo de decifração, cujas estratégias linguísticas que o estruturam consistem mais em “esconder-mostrando” do que em somente ocultar. Talvez, dentre os procedimentos de leitura aludidos por Latham, o mais aproximado da postura de um leitor que se propõe a ler um *roman à clef* enquanto tal seja o dos “estudiosos” a alcançar as chaves “escavadas décadas mais tarde” a partir das “anotações rabiscadas nas páginas dos rascunhos de um autor”. Acreditamos que mesmo o leitor comum que se propõe a ler um *roman à clef* enquanto tal, em maior ou menor grau (a depender das suas especificidades), assemelha-se a

um detetive, a vasculhar minuciosamente as pistas deixadas pelo autor no decorrer do texto. Como se pode perceber em outra passagem de seu livro, o próprio Latham parece antever a possibilidade de surgimento de chaves errôneas, resultantes de leituras equivocadas, como podemos observar abaixo:

Descobrir o segredo de que Octavia Lee é realmente Rosalind Brooks nas *Mulheres Extraordinárias* mais vendidas de Compton Mackenzie **pode exigir o conhecimento de um iniciado**, por exemplo, **enquanto os segredos de *Ulisses* ou *Vile Bodies* estão mais ou menos escondidos à vista**. Ainda mais preocupante, as chaves capazes de desbloquear um roman à clef (e, assim, transmutar a ficção em fatos) **podem ser invenções elaboradas, mas errôneas, produtos acidentais dos leitores que buscam transformar um romance em uma autobiografia ou um livro de memórias velado**. De fato, **tais contingências frequentemente levam diretamente a confrontos no tribunal**, onde um corpo cada vez mais complexo de leis de difamação luta para manter um limite firme não apenas entre fato e ficção, mas entre modos apropriados e impróprios de leitura e interpretação<sup>60</sup> (LATHAM, 2009, p. 7 e seg., tradução nossa, grifos nossos).

O autor alude no excerto acima a exemplos de *romans à clef* cujo acesso às chaves demandariam o “conhecimento de um iniciado”, o que nos remete à ideia de *coterie*, mas também menciona obras cujos segredos “estão mais ou menos escondidos à vista”, dispensando, portanto, a necessidade de existência de uma *coterie* para que as chaves sejam acessadas pelo leitor. Além disso, o reconhecimento de que algumas tentativas de atribuição de chaves a um romance “podem ser invenções elaboradas, mas errôneas”, alude ao que dissemos acima sobre a necessária cautela quando da leitura de um livro que pode (ou não) ser um *roman à clef*, de modo que ficam nítidos os riscos de se atribuir um poder ilimitado ao leitor que dispense a materialidade fornecida pelo próprio texto para, somente então, classificar-se uma obra como sendo pertencente a esse gênero romanesco. Um provável exemplo das interpretações dos “leitores que buscam transformar um romance em uma autobiografia ou um livro de memórias velado” com consequências que envolveram “confrontos no tribunal”, seria o famoso caso envolvendo o escritor Oscar Wilde, no qual o seu livro *O retrato de Dorian Grey* (1891) fora arrolado como evidência em seu processo por “indecência”, fato esse aludido por Latham, conforme a citação abaixo:

<sup>60</sup> O texto em língua estrangeira é: “Uncovering the secret that Octavia Lee is really Rosalind Brooks in Compton Mackenzie’s best-selling *Extraordinary Women* may require an insider’s knowledge, for example, while the secrets of *Ulysses* or *Vile Bodies* are more or less hidden in plain sight. Even more troubling, the keys capable of unlocking a roman à clef (and thereby transmuting fiction into fact) might themselves be elaborate but erroneous inventions, the accidental products of readers seeking to turn a novel into a veiled autobiography or memoir. Indeed, such contingencies often lead directly to courtroom confrontations where an increasingly complex body of libel laws struggles to maintain a firm boundary not only between fact and fiction, but between proper and improper modes of reading and interpretation”.

No primeiro julgamento criminal de Oscar Wilde por indecência em 1895, seu romance *O retrato de Dorian Gray* foi apresentado como uma prova contra ele, e os jurados convidados a ver em suas páginas uma descrição autobiográfica dos relatos homossexuais do autor. O juiz ordenou que o livro fosse desconsiderado, já que “a questão da literatura é... completamente diferente” do que a questão da culpa, mas o simples fato de que tal opinião legal teve que ser registrada indica que os jurados podem naturalmente confundir ficção e fato em suas deliberações<sup>61</sup> (LATHAM, 2009, p. 5, tradução nossa).

Apesar da definição básica de *roman à clef* como sendo um tipo de romance que retrata pessoas do mundo empírico travestidas como personagens ficcionais, fica claro a partir do que fora até agora exposto a difícil distinção e caracterização desse gênero romanesco, cuja forma limítrofe apela para uma dupla articulação, promovendo uma verdadeira hesitação à recepção do leitor, oscilando este entre a fruição estética ficcional e o interesse e curiosidade que o impelem a considerar o seu caráter factual. De acordo com Latham:

Desprezado por Henry James como um mero “tecido de personalidades”, o *roman à clef* perturba profundamente qualquer tentativa fácil de categorização, uma vez que deve ser definido, em parte, por sua duplicidade. Por um lado, pode empregar estrategicamente as convenções do romance - incluindo um foco quase obsessivo na descrição detalhada - para se passar por ficção. Para aqueles que possuem (ou imaginam possuir) uma chave, por outro lado, esses mesmos elementos textuais são transmutados de simulacros realistas em fatos genuínos sobre pessoas reais<sup>62</sup> (LATHAM, 2009, p. 9, tradução nossa).

Conforme afirma Latham, devido a sua capacidade de “se disfarçar de maneira diferente tanto como romance quanto como história<sup>63</sup>”, o *roman à clef* enquanto gênero dual “perturba profundamente nossas suposições mais básicas sobre a estética da ficção e a ética da leitura<sup>64</sup>” (2009, p. 9), visto que “aprender a chave é encontrar um texto diferente, no qual questões de forma, caráter e símbolo dão lugar a questões sobre motivo, veracidade e

---

<sup>61</sup> O texto em língua estrangeira é: “In Oscar Wilde’s first criminal trial for gross indecency in 1895, his novel *The Picture of Dorian Gray* was introduced as a piece of evidence against him, the jurors invited to see in its pages a lurid autobiographical description of the author’s own homosexual affairs. The judge ordered that the book be disregarded since “the question of literature is . . . entirely different” than the question of guilt, but the mere fact that such a legal opinion had to be registered at all indicates that jurors might naturally conflate fiction and fact in their deliberations”.

<sup>62</sup> O texto em língua estrangeira é: “Dismissed by Henry James as a mere ‘tissue of personalities,’ the *roman à clef* profoundly troubles any easy attempt at categorization since it must be defined, in part, by its duplicity. On the one hand, it can strategically employ the conventions of the novel – including an almost obsessive focus on detailed description – to pass itself off as fiction. For those who possess (or imagine themselves to possess) a key, on the other hand, these very same textual elements are transmuted from realistic simulacra into genuine facts about real people”.

<sup>63</sup> O texto em língua estrangeira é: “masquerade variously as both a novel and a history”.

<sup>64</sup> O texto em língua estrangeira é: “deeply troubles our most basic assumptions about the aesthetics of fiction and the ethics of Reading”.

vingança<sup>65</sup>” (2009, p. 9). Aludindo à resistência dos críticos a esse gênero, arremata Latham: “É de admirar que especialistas como Paull e James simplesmente desejassem que isso desaparecesse<sup>66</sup>?” (2009, p. 9). A persistência do *roman à clef*, a despeito de seu alijamento ou seu processo de pejorativização, continua, vez por outra, a lançar seus tentáculos ameaçadores sobre o status do romance com objeto estético autônomo, turvando os aparentemente límpidos limites entre fato e ficção sobre o qual este se assenta. De acordo com Latham:

No final do século XVIII, tratar o romance como história ou biografia tornou-se um ato grosseiro e vulgar, a despeito do fato de que esse mesmo modo de interpretação contribuiu tão crucialmente para sua ascensão. Assim, o romance se impôs reprimindo qualquer sensação de ambiguidade potencial sobre a relação entre fato e ficção. No entanto, continua a ser incapaz de libertar-se inteiramente da suspeita de que não é mais do que uma memória glorificada, uma ansiedade que tem sido periodicamente aumentada graças aos escândalos provocados por livros tão diversos como *Glenarvon*, de Lady Caroline Lamb, *Vile Bodies*, de Evelyn Waugh, e o *Ravelstein* de Saul Bellow<sup>67</sup> (LATHAM, 2009, p. 9-10, tradução nossa).

Para Latham, a “persistência teimosa do *roman à clef*, no entanto, sugere que, longe de ser uma forma literária esclerótica, continua a ativar a imaginação de leitores e escritores incapazes ou não dispostos a aceitar o isolamento do romance do mundo dos fatos<sup>68</sup>” (2009, p. 10). As dificuldades de categorização do *roman à clef*, que o afastaram da apreciação de diversos críticos, são atribuídas por Latham ao fato de que esse gênero “toma forma através de atos de criação e recepção<sup>69</sup>” (2009, p.10). O autor chega a afirmar que o *roman à clef* “é, portanto, uma categoria pragmática e não puramente analítica, seu status provisório depende menos de critérios genéricos claros do que de redes complexas de circulação e recepção<sup>70</sup>” (2009, p. 10), ideia essa que precisa ser apreciada com certa cautela. É verdade que a publicação de um *roman à clef* está geralmente associada a polêmicas e escândalos, de modo que nesse processo estão imbricados, certamente, fatores inerentes à circulação e recepção do

<sup>65</sup> O texto em língua estrangeira é: “To learn the key is to encounter a different text, one in which matters of form, character, and symbol give way to questions about motive, veracity, and revenge”.

<sup>66</sup> O texto em língua estrangeira é: “Is it any wonder that craftsmen like Paull and James simply wished it would go away?”

<sup>67</sup> O texto em língua estrangeira é: “By the end of the eighteenth century, treating the novel as a history or biography had become a crude and vulgar act, despite the fact that this very mode of interpretation contributed so crucially to its rise. The novel thus came into its own by repressing any sense of potential ambiguity about the relation between fact and fiction. Yet it remains unable to free itself entirely from the suspicion that it is nothing more than a glorified memoir, an anxiety that has been periodically heightened thanks to the scandals stirred up by books as various as Lady Caroline Lamb’s *Glenarvon*, Evelyn Waugh’s *Vile Bodies*, and Saul Bellow’s *Ravelstein*”.

<sup>68</sup> O texto em língua estrangeira é: “stubborn persistence of the *roman à clef*, however, suggests that, far from being a sclerotic literary form, it continues to energize the imagination of readers and writers unable or unwilling to accept the novel’s isolation from the world of fact”.

<sup>69</sup> O texto em língua estrangeira é: “takes shape through acts of both creation and reception”.

<sup>70</sup> O texto em língua estrangeira é: “It is thus a pragmatic rather than purely analytic category, its provisional status dependent less upon clear generic criteria than upon complex networks of circulation and reception”.

mesmo. Entretanto, acreditamos que a afirmação de que o *roman à clef* seja “uma categoria pragmática” e que “seu status provisório depende menos de critérios genéricos claros do que de redes complexas de circulação e recepção” seja um tanto exagerada, e possivelmente pautada na mesma categoria de afirmações do autor que tendem a conferir ao leitor o poder ilimitado de “criar chaves” e classificar uma obra como sendo um *roman à clef*. Nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Não se pode perder de vista a escolha intencional do autor ao elaborar seu romance a partir do gênero *roman à clef*, processo esse que antecede quaisquer experiências de recepção da obra. É como se o autor de um *roman à clef*, sobretudo em suas versões mais satíricas, se portasse intimamente como alguém que confeccionasse uma bomba-relógio, a qual poderá explodir simultaneamente à publicação do romance, atingindo com seus estilhaços até mesmo o próprio autor, possível alvo de represálias; poderá também explodir somente alguns anos após a publicação, perdendo já muito de seu potencial destrutivo de reputações; ou poderá nunca vir a explodir, passando a referencialidade da obra despercebida, sendo esta lida simplesmente como um romance ficcional. Em todos esses casos, muito antes da publicação de tal obra, o *roman à clef* já está nela escondido, esperando o momento em que poderá ser descoberto durante o processo de recepção, momento esse em que o gênero atinge o seu objetivo e a obra completa sua missão “secreta”. Acreditamos que, para abarcar as múltiplas complexidades que a compreensão desses processos enseja, é necessário ao leitor, sobretudo ao pesquisador, lançar-se à leitura do *roman à clef* enquanto tal com a devida seriedade, buscando sempre o cotejo entre a referencialidade extratextual e a materialidade intratextual para fundamentar suas afirmações, sob pena de serem seduzidos por suas paixões, assentando suas assertivas sobre os sofismas de uma presunção sem substância ou fundamentos.

É possível que o verdadeiro desafio que se nos apresenta ao abordar o *roman à clef* seja justamente o de promover a sua devida categorização a partir de suas características distintivas, conferindo clareza à fisionomia do gênero. Latham empreende nítidos esforços nesse sentido, propondo interessantes reflexões com vistas a propiciar minimamente a emergência das linhas de uma possível teoria do *roman à clef*. Aludindo a Claudio Guillén, que “define um gênero como ‘um modelo de resolução de problemas no nível da forma’<sup>71</sup>” (GUILLÉN apud LATHAM, 2009, p. 10), Sean Latham nos lembra que “as obras dos grandes romancistas, de Fielding, Austen e Richardson a Dickens, os Brontës e Eliot, têm sido poderosamente interpretados neste modo, revelando o trabalho social, político e psíquico que

---

<sup>71</sup> O texto em língua estrangeira é: “defines a genre as ‘a problem-solving model on the level of form.’”

realizaram<sup>72</sup>” (p. 10), e nos coloca diante das seguintes questões: “O que dizer, no entanto, do roman à clef? Que tipo de trabalho faz? Que problemas sua forma tenta resolver? E por que se provou teimosamente persistente, apesar de uma tentativa de séculos para removê-lo dos limites da propriedade?<sup>73</sup>” (p. 10). Ignoradas pela crítica modernista e mesmo pela crítica de gênero, diversas obras escritas sob a égide do *roman à clef* receberam categorizações a partir de “termos tortuosos ou bizarros para distanciar vários experimentos no romance de seu duplo persistente<sup>74</sup>”, ou foram “classificadas em categorias genéricas menos frívolas, como o Bildungsroman ou a ‘ficção autobiográfica’ inteiramente oximorônica<sup>75</sup>” (LATHAM, 2009, p. 12).

De acordo com Latham, mesmo a crítica de gênero encontrava problemas ante às especificidades do *roman à clef*. Acerca disso, o autor cita as dificuldades enfrentadas mesmo por críticos renomados, como o canadense Northrop Frye que, a despeito de ter criado “um dos melhores sistemas taxonômicos para classificar vários tipos de escrita em prosa e as relações entre eles” em seu livro *Anatomia da Crítica*, o mesmo “não conseguia encontrar uma maneira de ajustar a ambiguidade estrutural do roman à clef em suas tipologias” (p. 12), decorrendo daí a associação do *roman à clef* à ficção autobiográfica. Acerca dos esforços teóricos de Northrop Frye, Latham afirma que:

Reconhecendo o limite frequentemente instável entre fato e ficção, ele afirma que a “autobiografia... se funde com o romance por uma série de gradações insensíveis” e que seu ponto de intersecção é a “autobiografia funcional”, que ele considera “introvertida” e “intelectual”. Com isso, ele quer dizer que tal escrita está interessada em ideias e não em relacionamentos e nas maneiras pelas quais uma consciência singular os processa. Embora seja uma descrição adequada do diário e do livro de memórias, isso simplesmente não se encaixa no roman à clef – um gênero que aqui é largamente ignorado. Usando o exemplo de *Contraponto* de Aldous Huxley (amplamente reconhecido roman à clef), Frye o associa à categoria “extrovertida” de “sátira menipeia”, que “assemelha-se à confissão em sua capacidade de lidar com ideias e teorias abstratas, e difere do romance em sua caracterização, que é estilizada em vez de naturalista, e apresenta as pessoas como porta-vozes das ideias que representam<sup>76</sup>” (LATHAM, 2009, p. 12, tradução nossa).

<sup>72</sup> O texto em língua estrangeira é: “The works of the great novelists, from Fielding, Austen, and Richardson to Dickens, the Brontës, and Eliot, have all been powerfully interpreted in this mode, revealing the social, political, and psychic work they have performed”.

<sup>73</sup> O texto em língua estrangeira é: “What, however, of the roman à clef? What kind of work does it do? What problems does its form attempt to solve? And why has it proven so stubbornly persistent, despite a centuries-long attempt to remove it from the bounds of propriety?”.

<sup>74</sup> O texto em língua estrangeira é: “torturous or bizarre terms to distance various experiments in the novel from its disreputable yet persistent double”.

<sup>75</sup> O texto em língua estrangeira é: “sorted into less frivolous-sounding generic categories such as the Bildungsroman or the entirely oxymoronic ‘autobiographical fiction.’”

<sup>76</sup> O texto em língua estrangeira é: “Acknowledging the oft en unstable boundary between fact and fiction, he contends that ‘autobiography... merges with the novel by a series of insensible gradations’ and that their point of intersection is the ‘fictional autobiography,’ which he deems ‘introverted’ and ‘intellectual.’ By this, he means that such writing is interested in ideas rather than relationships and in the ways in which a singular consciousness



As conceituações de Northrop Frye aqui aludidas por Latham, as quais abrigam o *roman à clef* sob as nomenclaturas inerentes aos subgêneros da autobiografia, nos remetem às afirmações de Pauliane Amaral já mencionadas neste trabalho, quando a mesma diz que “[...] o *roman à clef*, por reconhecidamente retratar pessoas e situações extraídas da vivência do autor-indivíduo, pode ser considerado um desdobramento do romance biográfico e autobiográfico” (2016, p.1218), sendo as ideias do crítico canadense, dada sua grande influência, a possível fonte das assertivas de Amaral. Northrop Frye promove ainda a associação do *roman à clef* à sátira menipeia, a qual “apresenta as pessoas como porta-vozes das ideias que representam”, o que em muito nos recorda o conceito de personagens-tipo. Tal passagem nos remete novamente a Amaral, a qual, ao aludir à natureza do *roman à clef* e à de suas personagens, afirmou que “esse gênero romanesco é caracterizado também por retratar, por meio de seu tom satírico, a moral vigente em determinada época através de personagens que constituem, em última análise, uma diversidade de tipos morais” (2016, p. 1217). A esse respeito, Latham afirma que:

[...] como veremos, **autores acusados de escrever romans à clef recaem inevitavelmente na defesa de que eles simplesmente satirizaram um tipo geral em vez de uma pessoa genuína. O fato é que, mesmo que esses personagens possam aparecer como tipos, eles são, no entanto, derivados no roman a clef de pessoas muito reais e são, portanto, muito menos “intelectuais” e abstratos do que a análise de Frye permite.** De fato, para aqueles autores que buscam negociar sua relação com esses números bem conhecidos, bem como para audiências que buscam acesso a seus escândalos privados, **é a pessoa real e não o tipo satírico que é o atraente, embora oculto, no centro do livro**<sup>77</sup> (LATHAM, 2009, p. 12-13, tradução nossa, grifos nossos).

O *roman à clef*, para Latham, “ocupa um espaço crítico ambíguo parecendo insistir em si mesmo como ficção enquanto codifica fatos escandalosos e frequentemente perturbadores

---

processes them. Though an apt description of the journal and the memoir, this simply does not fit the *roman à clef* – a genre that here is largely ignored. Using the example of Aldous Huxley’s *Point Counter Point* (a widely recognized *roman à clef*), Frye instead associates it with the ‘extroverted’ category of ‘Menippean satire,’ which ‘resembles the confession in its ability to handle abstract ideas and theories, and differs from the novel in its characterization, which is stylized rather than naturalistic, and presents people as mouthpieces of the ideas they represent.’”

<sup>77</sup> O texto em língua estrangeira é: “as we will see, authors accused of writing romans à clef inevitably fall back on the defense that they have merely satirized a general type rather than a genuine person. The fact is, however, that even if these characters may appear as types, they are nevertheless derived in the *roman à clef* from very real people and are thus far less “intellectual” and abstract than Frye’s analysis allows. Indeed, for those authors seeking to trade on their relationship to these often well-known figures as well as for audiences seeking access to their private scandals, it is the actual person rather than the satirical type that is the compelling, albeit concealed, center of the book.”

sobre pessoas e eventos reais<sup>78</sup>” (p. 13), promovendo uma hesitação que se projeta também sobre o leitor, visto que “mesmo aqueles de posse de uma chave não têm ideia de onde precisamente redesenhar a linha entre fato e ficção<sup>79</sup>” (p. 13), de modo que a taxonomia proposta, “que Frye chama de ‘padrão integrado’ de autobiografia<sup>80</sup>” (p. 13), não poderia ser aplicada integralmente ao mesmo, o qual estaria mais para “uma matriz caótica de reivindicações<sup>81</sup>” (p. 13) de difícil classificação. Nesse sentido, corroboramos o pensamento de Latham, o qual afirma que “tal ambiguidade é, em vez disso, a própria essência do *roman à clef* e é, portanto, a qualidade de um gênero amplamente reconhecido, em vez do único experimento estético de um autor singular<sup>82</sup>” (2009, p. 13).

Além da ficção autobiográfica e da sátira menipeia, outro gênero com o qual o *roman à clef* tenderia a ser confundido seria o romance histórico, devido às características compartilhadas por ambos no que diz respeito à forte referencialidade, visto que os mesmos costumam representar artisticamente acontecimentos e pessoas pertencentes à realidade factual. Retomando a questão da distinção básica entre história e ficção, Latham faz alusão às teorias do crítico de gênero Robert Scholes, o qual defende que “o produtor de um texto histórico afirma que os eventos entextualizados realmente ocorreram antes da entextualização<sup>83</sup>” (SCHOLES apud LATHAM, 2009, p. 13), de modo que a narrativa histórica “é sempre uma descrição secundária dos eventos que precederam sua narração<sup>84</sup>” (LATHAM, 2009, p. 13). Em caráter inverso, Scholes defende que “na ficção pode-se dizer que os eventos foram criados por e com o texto<sup>85</sup>” (SCHOLES apud LATHAM, 2009, p. 14), o que em muito nos recorda a já mencionada conceituação aristotélica. Entretanto, Georg Lukács, aludido por Marilena Weinhardt (2011), afirma acerca do trabalho do autor de romances históricos que “o escritor que adapta a história não pode tratar a matéria histórica como achar melhor. Eventos e destinos têm sua importância objetiva natural, sua proporção

---

<sup>78</sup> O texto em língua estrangeira é: “occupies an ambiguous critical space by seeming to insist on itself as fiction while encoding scandalous and oft en disturbing facts about real people and events”.

<sup>79</sup> O texto em língua estrangeira é: “even those in possession of a key have no idea where precisely to redraw the line between fact and fiction”.

<sup>80</sup> O texto em língua estrangeira é: “what Frye calls the ‘integrated pattern’ of autobiography”.

<sup>81</sup> O texto em língua estrangeira é: “but a chaotic array of claims”.

<sup>82</sup> O texto em língua estrangeira é: “Such ambiguity is instead the very essence of the *roman à clef* and is therefore the quality of a widely recognized genre rather than the unique aesthetic experiment of a singular author”.

<sup>83</sup> O texto em língua estrangeira é: “The producer of a historical text affirms that the events entextualized did indeed occur prior to entextualization”.

<sup>84</sup> O texto em língua estrangeira é: “it is always a secondary description of events that preceded its narration”.

<sup>85</sup> O texto em língua estrangeira é: “in fiction the events may be said to be created by and with the text”.

objetiva natural”<sup>86</sup> (LUKÁCS apud WEINHARDT, 2011, p. 29, tradução nossa), afirmação essa que apela para o atrelamento do enredo do romance histórico à “verdade” de acontecimentos que seriam verificáveis em fontes históricas exteriores ao texto. O romance histórico promove, em caráter mais geral, a representação ficcional de pessoas simples envolvidas nos grandes acontecimentos históricos, tendo a especificidade de “figurar a grandeza humana na história passada, (...) o que inclui também a possibilidade de apresentar as figuras históricas em momentos historicamente decisivos” (WEINHARDT, 2011, p. 28), denotando que, por mais que o mesmo tenda à descrição de detalhes nos costumes e comportamentos de suas personagens ficcionais, como no romance ficcional, paira ainda sobre ele fantasmalmente a pesada sombra dos grandes acontecimentos coletivos, os quais ocupam o centro de interesse do romance. De forma diferente, em muitos *roman à clef* o principal foco de interesse é a exposição das “intimidades” de pessoas reais representadas por personagens ficcionais, tendo estas suas vidas públicas aludidas muito mais pela necessidade de contrastá-las com suas vidas íntimas, de modo que os grandes acontecimentos coletivos, quando aludidos em tais obras, ocupam geralmente uma posição secundária no enredo das mesmas. Se a consciência que tem o leitor de um romance histórico de estar diante de um texto ficcional que dialoga com a história lhe permite, por muitas vezes, discernir até que ponto os grandes acontecimentos históricos reais podem ser separáveis das ações das personagens ficcionais, o mesmo não ocorre durante a leitura de um *roman à clef* enquanto tal, visto que a dupla articulação sobre a qual o mesmo se estrutura determina um tipo de leitura fortemente marcado pela hesitação entre o que é fictício e o que é real, sendo praticamente impossível que se possa separar o que realmente aconteceu do que é produto da criação imaginativa do autor. Acerca disso, fala-nos Latham que:

A ambiguidade tentadora do *roman à clef*, entretanto, impede-nos de fazer mesmo essa distinção mais básica, particularmente porque – ao contrário do romance histórico – tende a se concentrar menos em eventos épicos do que em relacionamentos íntimos. Não é que aqueles que possuem uma chave tenham acesso a uma história publicamente autenticada que precede a entextualização. Em vez disso, paradoxalmente, encontram-se trancadas dentro de um texto labiríntico, descobrindo que, embora possuam uma chave, não podem ter certeza de quais portas se abrem para o fato e quais para a fantasia<sup>87</sup> (LATHAM, 2009, p. 14, tradução nossa).

<sup>86</sup> O texto em língua estrangeira é: “L'écrivain qui adapte l'histoire ne peut traiter à sa guise la matière historique. Les événements et les destinées ont leur importance objective naturelle, leur proportion objective naturelle”.

<sup>87</sup> O texto em língua estrangeira é: “The *roman à clef*'s tantalizing ambiguity, however, prevents us from making even this most basic distinction, particularly since – unlike the historical novel – it tends to focus less on epic events than on intimate relationships. It is not that those who possess a key gain access to a publicly authenticated history preceding entextualization. Instead, they paradoxically find themselves locked inside a

Como se pode perceber, a difícil tarefa de tentar conferir uma definição e características a esse gênero que se estrutura sobre o jogo entre realidade e ficção, e que compartilha características em comum com outros gêneros, revela certamente uma lacuna crítica de taxonomias narratológicas que realmente possam abarcar o *roman à clef* em todas as suas especificidades. Poder-se-ia assim adotar uma atitude evasiva, e afirmar que o *roman à clef* é algo de difuso e indefinível, visto que este, ao mesmo tempo em que compartilha caracteres de vários gêneros, não se fixa a nenhum. Entretanto, “reduzi-lo a esse tipo de princípio pós-estrutural abstrato obscurece as funções sociais do gênero – as condições históricas urgentes e particulares de sua ascensão e queda<sup>88</sup>” (LATHAM, 2009, p. 14). Estamos certos de que existe algo a que um dia foi dado o nome de *roman à clef*, e que esse “algo” constitui um gênero romanesco surgido para atender às demandas de seus autores em suas necessidades específicas de expressão. Até o momento, em nosso percurso, temos empreendido algumas diferenciações entre o *roman à clef* e outros gêneros com os quais o mesmo se assemelha, operando assim mais por oposição e contraste do que propriamente por uma afirmação de caracteres. Pretendemos, nesse momento, operar afirmativamente no agrupamento de um conjunto básico de caracteres inerentes ao *roman à clef*, de modo a conferir uma fisionomia básica a esse gênero tão ambíguo. Poderíamos começar lembrando a sua definição básica e enciclopédica, como “romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios” (MOISÉS, 2004, p.399). Sobre essa base, Sean Latham propõe uma “taxonomia provisória” do *roman à clef*, no intuito de traçar algumas linhas definitórias para a clarificação do gênero. De acordo com Latham:

Primeiro, o gênero se distingue pelo que Gérard Genette chama de “ficção condicional”, significando que a narrativa que para alguns leitores é verdadeira para os outros é pura ficção. Abrangendo a lacuna entre a história e o romance, teoricamente, ela não pode ser reduzida a nenhum fato ou ficção, mas pode ser confundida com ambos. Em segundo lugar, em suas páginas, o enredo é menos importante do que os detalhes mais sutilmente diferenciados. Para o leitor astuto, afinal de contas, é com frequência a descrição reveladora das idiossincrasias de um indivíduo – um riso característico, por exemplo, ou uma frase única – que revela a pessoa real oculta no texto. [...]. **Finalmente, ao contrário de outros gêneros, o roman à clef é contagiante e ameaça incessantemente transformar qualquer texto fictício em uma narrativa de fatos.** Suas pretensões de precisão histórica e, portanto, uma estranha agência social podem permanecer latentes até serem ativadas

---

labyrinthine text, finding that though in possession of a key, they cannot be certain which doors open onto fact and which onto fancy”.

<sup>88</sup> O texto em língua estrangeira é: “reducing it to this sort of abstract post-structural principle obscures the social functions of the genre – the pressing and quite particular historical conditions of its rise and fall”.

por sua passagem por redes de leitura e recepção. Atender à “vida social” dessa forma significa, assim, buscar as estruturas comunais particulares que ativam esse conteúdo latente e, portanto, (às vezes até retroativamente), constituem o próprio gênero<sup>89</sup> (LATHAM, 2009, p. 15, tradução nossa, grifo nosso).

O amplo trabalho investigativo de Sean Latham em torno de obras e autores de *romans à clef*, sobretudo aqueles circunscritos ao final do século XIX e aos círculos modernistas do início do século XX, quando houve uma forte retomada do gênero, bem como seus esforços no que tange à distinção do *roman à clef* de outros gêneros com os quais compartilha caracteres, são realmente dignos de nota, fazendo de seu livro, certamente, a mais importante referência teórica acerca do gênero na atualidade. Entretanto, sem querer em nenhum momento desmerecer os perceptíveis méritos do livro de Latham, discordamos do autor, como já fora dito, apenas no que toca ao aparente poder ilimitado que o mesmo parece conferir ao leitor, pensamento que parece estar novamente presente quando o autor afirma que “o roman à clef é contagiante e ameaça incessantemente transformar qualquer texto fictício em uma narrativa de fatos”. Acreditamos, inclusive, que tal afirmação põe em risco, inclusive, todo o trabalho empreendido pelo crítico para conferir uma fisionomia e caracterização claras ao gênero, visto que a partir dela é possível depreender que qualquer obra narrativa pode ser um *roman à clef*, a depender unicamente do olhar do leitor, desconsiderando-se assim a escolha consciente do autor de um *roman à clef* ao redigir (ou não) um romance a partir das características do gênero. Ademais, acreditamos que o tipo de leitura lúdica, propiciadora de um verdadeiro jogo de decifração instigado pelo autor através de uma escrita que “esconde-mostrando” só seria possível através das estratégias linguísticas que caracterizam o gênero, as quais “semeiam” pistas no decorrer do texto para que as mesmas possam ser “colhidas” pelos leitores mais astutos e aptos à posse das chaves, atestando-se assim a materialidade do aspecto formal do gênero *roman à clef*. Dessa forma, é possível compreender o *roman à clef* na sua fisionomia enquanto gênero romanesco com caracteres formais específicos, os quais

---

<sup>89</sup> O texto em língua estrangeira é: “First, the genre is distinguished by what Gérard Genette calls “conditional fictionality,” meaning that the narrative that for some readers is true for others is pure fiction. Spanning the gap between history and the novel, it can theoretically be reduced to neither fact nor fiction yet can be mistaken for both. Second, in its pages plot matters less than the most subtly nuanced details. For the astute reader, after all, it is oft en the telling description of an individual’s idiosyncrasies – a characteristic laugh, for example, or a unique turn of phrase – that reveals the real person concealed in the text. [...] Finally, unlike other genres, the roman à clef is infectious and threatens unremittingly to transform any fictional text into a narrative of fact. Its claims to historical accuracy and thus an uncanny social agency can remain latent until energized by its passage through networks of reading and reception. Attending to the “social life” of this form thus means seeking out the particular communal structures that activate this latent content and thus (sometimes even retroactively) constitute the genre itself”.

demandam uma forma específica de leitura (ao menos, quando o *roman à clef* é lido enquanto tal).

De fato, não é uma tarefa simples questionar os estatutos estruturados em torno da separação entre fato e ficção sem se considerar todo o peso de uma tradição, de raiz aristotélica, bem como todo o trabalho intelectual de diversos críticos de grande renome no contexto dos estudos literários. Entretanto, a tentativa de banir, ignorar ou diminuir a existência de um gênero literário bastante antigo, cujas raízes se entrelaçam às do próprio romance ficcional, surgido como solução estética para as demandas de escritores dos primórdios do gênero e de diversas épocas após, sendo ainda hoje cultivado e lido, é uma atitude de evasão intelectual que, se foi cometida no passado, pode e deve ser reparada agora. Afinal, tomando de empréstimo o que diz Latham acerca dos *romans à clef* modernistas para ilustrar o campo ficcional como um todo, entendemos que “tomar a sério o roman à clef, portanto, significa desafiar algumas de nossas suposições mais básicas sobre os prazeres sancionados e ilícitos de ler textos modernistas, e sobre a autoridade e autonomia do próprio mundo ficcional<sup>90</sup>” (2009, p. 16). Esse desafio se faz urgente, justamente porque “o roman à clef permanece teimosamente conosco, ainda obscurecendo nossas ficções com a suspeita de que eles esconderam em suas páginas um núcleo escandaloso da história ou da biografia para ser prazerosamente extraído ou arrogantemente dispensado<sup>91</sup>” (2009, p. 16-17). A inquietação diante de um gênero romanesco obscuro, que joga intencionalmente com as fronteiras entre realidade e ficção, motivador de diversas polêmicas, muitas das quais culminaram em represálias as mais variadas aos seus autores é realmente uma tarefa instigante para aqueles que estão dispostos a enfrentar o problema francamente, abrindo mão de dogmatismos e do conforto das tradições.

### 3.1.1. Roman à clef: um gênero arredo

Ao nos debruçarmos sobre o trabalho de reflexão acerca da natureza do gênero *roman à clef*, como já fora exposto, deparamo-nos com as dificuldades de categorização do mesmo,

<sup>90</sup> O texto em língua estrangeira é: “Taking the roman à clef seriously therefore means challenging some of our most basic assumptions about both the sanctioned and illicit pleasures of reading modernist texts, and about the authority and autonomy of the fictional world itself”.

<sup>91</sup> O texto em língua estrangeira é: “the roman à clef remains stubbornly with us, still shadowing our fictions with the suspicion that they have concealed within their pages a scandalous kernel of history or biography to be either pleasurably extracted or haughtily dismissed”.

dada a sua natureza limítrofe entre o factual e o ficcional. O *roman à clef* parece desafiar mesmo categorizações bastante complexas, pondo à prova sistemas classificatórios os mais elaborados, dos mais diversos teóricos dedicados à compreensão dos processos de ficcionalização literária. A título de ilustração dessas dificuldades, nesse breve tópico empreenderemos uma reflexão acerca do gênero *roman à clef* à luz das terias de um dos maiores expoentes da Escola de Constança: Wolfgang Iser. O livro *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser* (1999), publicação resultante do VII Colóquio UERJ (1997), evento este do qual o teórico alemão também participou, traz em suas sessões temáticas diversos textos de sua autoria, dentre os quais constam “Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica” e “O fictício e o imaginário”, resultantes de uma série de palestras em que o autor tece importantes contribuições teóricas ao estudo conceitual da natureza e dos mecanismos acionados durante o processo de ficcionalização.

Em “Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica”, Iser inicia seu percurso chamando a atenção para o fato de que “na literatura, apresenta-se um mundo *como se* (*an as if world*), cujo faz-de-conta não é suscetível de invalidação quando mostrado como tal. Isso se relaciona ao fato de que a literatura enquanto meio é constituída do fictício e do imaginário” (ISER, 1999, p. 28). O acréscimo do termo “imaginário” agrega certa complexidade à economia do sistema, por permitir ao autor descrever os mecanismos desencadeadores do processo de ficcionalização, tema este que será melhor desenvolvido no texto “O fictício e o imaginário”.

Iser expõe os mecanismos envolvidos no processo de ficcionalização valorizando o papel dos espaços vazios, que o autor chamará de “intervalos” para o processo de ficcionalização, observando que se “o texto precisa ser processado pelo leitor no ato da leitura, o intervalo entre o texto e o leitor adquire importância crucial” (ISER, 1999, p. 28). O leitor, durante o ato de leitura, no qual o mesmo se apropria do texto, depara-se com esses “intervalos”, ao modo de lacunas, as quais necessitam ser por ele preenchidas: “Como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado por lacunas e atos que tem de ser negociados no ato da leitura” (ISER, 1999, p. 28). Nesse sentido, de acordo com Iser:

Lacunas e negociações impõe uma estrutura peculiar a essas atividades constitutivas do processo de leitura e, ao mesmo tempo, estimulam o leitor a suprir o que falta. No caso das lacunas, falta estabelecer a conexão dos segmentos. No caso das negações, falta encontrar a motivação para anular o que parece familiar. (...). Dessa forma o leitor explicita o que não está expresso, e nisto parece residir uma característica importante do texto literário (ISER, 1999, p. 29).

Wolfgang Iser considera as lacunas como sendo “uma pré-condição fundamental da comunicação, porque intensificam nossa atividade ideacional” (p. 30), atividade essa que, longe de ser inteiramente espontânea e independente, é estimulada pelas lacunas e também pela estrutura textual, como uma moldura que convidasse o leitor a preenche-la, de modo que “a sequência de ideias que se forma na mente do leitor com base na estruturação prefigurada pelo texto, isto é, nas suas operações estruturantes previamente determinadas, é a maneira pela qual o texto é traduzido na imaginação do leitor” (ISER, 1999, p. 30-31). Nesse sentido, Iser afirma que as lacunas desempenhariam o papel de uma espécie de contraste durante o processo de leitura, posto que “as lacunas ocasionam uma inversão entre figura e fundo ou entre tema e horizonte. Com isso, os segmentos textuais são observados de ângulos que variam e tornam tangíveis aspectos do texto de outro modo ocultos” (ISER, 1999, p. 31). Isso implica dizer que, durante o processo de leitura, ganham destaque as “negações” que, desempenhando o papel de lacunas, anulam as referências hauridas do mundo empírico e as tornam latentes, ao modo de virtualidades no interior do texto. De acordo com as considerações de Iser:

As negações constituem um tipo de lacuna, visto serem também indeterminadas, ao menos até certo ponto. **Elas cancelam a validade, a semântica e a estrutura dos campos de referência extratextuais.** Assim, o que é reunido no texto como sendo o repertório deste geralmente traz a marca de uma negação parcial. A negação tem um duplo impulso operacional: ao negar a validade do segmento selecionado, ela recorda o seu sentido anterior e assinala a motivação não verbalizada, subjacente ao próprio ato de negar e responsável pelo seu direcionamento. Portanto, a negação não só gera lacunas no repertório textual selecionado nos campos de referência extratextuais, mas também desloca o leitor para uma posição intermediária entre o que foi cancelado e o que precisa ser suprido como motivação para tal cancelamento. O leitor é instigado a assumir nova posição em relação ao que foi negado (ISER, 1999, p. 31, grifo nosso).

A negação assume, portanto, um papel fundamental para a emergência da literatura enquanto texto ficcional, visto que “a literatura traz para o mundo algo que não estava lá antes” (p. 32). Entretanto, Iser afirma que, devido à impossibilidade de que os elementos estranhos se manifestem de acordo com as condições vigentes, ou seja, sob a égide das concepções preexistentes e conhecidas dos leitores, “o que a literatura traz para o mundo só pode revelar-se como negatividade” (p. 32-33). Nesse sentido, o texto se revela durante o processo de preenchimento de suas lacunas, que constituem formas de negação da realidade empírica, as quais são preenchidas pelo leitor no momento em que este se apropria do texto literário durante o ato da leitura. Dessa forma, Iser aponta o papel da negação para a



invalidação dos campos de referência extratextuais, considerando que “a negatividade é a estrutura subjacente à invalidação da realidade manifesta. É o componente não formulado do texto” (ISER, 1999, p. 33).

A estrutura lacunar do texto literário, a qual instiga o leitor ao preenchimento dos intervalos para a construção da ficcionalidade, demanda, estimula e desencadeia a emergência de um fenômeno, de cuja interação depende a própria emergência da ficcionalidade: o imaginário. Em seu texto “O fictício e o imaginário” (ISER, 1999), Iser faz uma breve explanação acerca da interação entre esses dois fenômenos, os quais não estariam sobremaneira restritos ao campo literário, mas fariam parte da vida cotidiana. Sendo o fictício e o imaginário fenômenos interdependentes, sua existência no âmbito literário só pode ser percebida pelos seus efeitos, desencadeados estes por certos mecanismos durante o processo de ficcionalização. De acordo com Iser:

Ambos [o fictício e o imaginário] existem como experiências cotidianas (*evidential experiences*) seja quando se expressam na mentira e na ilusão que nos conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos, seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações. Entretanto, tais experiências não nos dizem diretamente o que são o fictício e o imaginário. Se dissermos que o fictício é intencional, por que é dirigido a alguma coisa (como a mentira, por exemplo), e o imaginário, espontâneo, só estaremos identificando suas formas de manifestação; o que permite uma distinção entre ambos, sem contudo explicar o que vêm a ser (ISER, 1999, p. 66-67).

Se, como já fora mencionado, “o fictício e o imaginário caracterizam disposições antropológicas, eles não se confinam à literatura, desempenhando igualmente um papel em nossa vida cotidiana” (p. 67), perfazendo fenômenos que a ultrapassam enquanto linguagem específica, o mesmo não se dá com a literatura, visto que “o traço que a distingue como meio consiste no fato de que é produzida mediante uma fusão do fictício e do imaginário” (ISER, 1999, p. 67). Tal fusão entre o fictício e o imaginário visa a uma espécie de ultrapassagem da realidade, posto que da mesma forma que “a mentira excede, ultrapassa a verdade”, Iser concebe que “a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora” (ISER, 1999, p. 68), a ponto de que muitas vezes no decorrer da história da literatura ocidental “as ficções literárias tenham sido tantas vezes estigmatizadas como mentiras já que falam do que não existe como se existisse” (p. 68). Tal assertiva nos remete à memória de Daniel Defoe, que no prefácio do seu *Robinson Crusoe* alegou ser apenas o editor de uma história real que havia lhe sido narrada por um naufrago histórico, visto ser mais seguro para o autor apresentar a sua história como verídica. Assim, Iser afirma que “o fictício é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui, o mundo que foi o tratado e o

mundo alvo a que se visa” (p. 68). Nesse sentido, para a realização dessa ultrapassagem em forma de travessia, Iser coloca como necessária a adoção de uma série de procedimentos a que chamou de “atos de fingir”, considerando os mesmos como sendo um “componente básico do texto literário” (ISER, 1999, p. 68).

Ao descrever o processo que corresponde à apropriação do mundo referencial pela linguagem no texto literário e a sua duplicação, visando alcançar um mundo ficcional, Iser alude à necessidade de adoção de três procedimentos, os quais consistiriam nos atos de fingir “discerníveis em todo texto literário: seleção, combinação e auto-evidenciação ou autodesnudamento” (ISER, 1999, p. 68). O ato de seleção, como já é fácil supor, constitui o ato de identificação e escolha dos aspectos da realidade empírica a serem apropriados pelo texto, entretanto, subvertendo a sua ordem primeira ou natural, promovendo “incursões nos campos de referência extratextuais, transgredindo-os ao incorporar elementos dos mesmos ao texto, elementos esses que são dispostos numa desordem significativa” (p. 68), assumindo, portanto uma nova forma, mas conservando “a função que o campo de referência do qual é oriundo exerce na ordem de um mundo determinado” (p. 69). O ato de combinação constitui um evento criador, no qual o material haurido do processo de seleção é re combinado e reordenado no interior do texto literário, de modo que “as fronteiras atravessadas são intratextuais, variando de significados lexicais a fronteiras transgredidas pelos protagonistas das narrativas” (p. 69). Já o ato de autodesnudamento constitui o fenômeno de conscientização acerca da natureza ficcional do texto, durante o qual o jogo da representação toma forma, de modo que tal processo “indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas *como se* fosse um mundo, embora não seja” (p. 69), o que implica conceber que “o mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído se transforma em metáfora de algo a ser concebido” (ISER, 1999, p. 69-70). Em síntese, aludindo ao caráter lúdico que configura a natureza da leitura literária, Wolfgang Iser define os três procedimentos em termos de criação de “espaços de jogo”, os quais deverão ser acessados pelo leitor durante o processo de leitura:

**A seleção** estabelece um espaço de jogo entre os campos de referência e suas distorções no texto. **A combinação** cria outro espaço de jogo entre os segmentos textuais interagentes e o *como se* cria mais um espaço entre o mundo empírico e a sua transformação em metáfora para o que permanece não dito. A estrutura duplicadora desses atos de fingir propicia um espaço de jogo, por manter-se ligada ao que foi ultrapassado, fazendo então com que isso que se ultrapassou participe no jogo de lances que se opõem. Embora a estrutura duplicadora abra um espaço de jogo, não se trata ainda de um jogo acabado, que se conclua aí (ISER, 1999, p. 70, grifos nossos).

De acordo com Iser, durante os processos de ficcionalização, a referência à realidade empírica tende a ser anulada, tornando-se no texto uma metáfora desta, uma possibilidade entre muitas possibilidades, uma virtualidade abstrata, num processo que se estrutura sobre a negatividade em relação à mesma. Os “atos de fingir” promovem o esvaziamento do referente, de modo que “descortinam um horizonte de possibilidades para o que é, permanecendo, neste sentido, ligados a realidades” (p. 70). Entretanto, Iser nos alerta que **“realidades são concretas, e possibilidades permanecem abstratas, pois resultam de uma travessia de fronteiras, não podendo ser modeladas por aquilo que excederam”** (p. 70-71, grifos nossos), de forma que a negação ao real se configura como a própria essência ou qualidade do texto literário enquanto produto acabado, resultante final do processo de ficcionalização.

Apesar de as conceituações de Iser terem renovado nossa forma de compreender a ficção a partir da configuração dos efeitos da interação entre o fictício e o imaginário, caracterizada pela ativação dos “atos de fingir” durante o processo de ficcionalização, temos a impressão de que, ao tentar aplicar tais teorias ao *roman à clef*, a sua condição de gênero limítrofe apresenta-se como uma forma de resistência ao esvaziamento do referente, que permanece como um índice de realidade no interior do texto, lançando sólidas amarras sobre o mundo empírico, o que tenderia a embargar a ação plena dos mecanismos de ficcionalização descritos pelo autor. De acordo com Wolfgang Iser, “o imaginário, chamado à presença por atos de fingir, constitui um ato de anulação – cabe sublinhar que a negatividade (...) pode ser o perfil cognitivo desse ato de anulação” (p. 71), posto que “a modificação principia portanto a desdobrar-se como **um ato anulador** para o qual **o mundo referido** é indispensável, uma vez que se trata de salientar o que **perdeu status de realidade**” (p. 71, grifos nossos). Sendo o mundo real representado no texto ficcional apenas como um “pano de fundo” contra o qual o imaginário, que “constitui um ato de anulação”, age utilizando-o como “moldura”, mas simultaneamente promovendo o seu esvaziamento, poderíamos conceber que o *roman à clef*, em sua qualidade limítrofe, como uma espécie de “gênero arredo”, sabota a própria ação do imaginário, não permitindo que o mesmo complete o processo de ficcionalização, devido à impossibilidade de que seja atingido em sua plenitude o terceiro dos “atos de fingir”, o qual corresponde ao ato de autodesnudamento, que constitui o fenômeno de conscientização acerca da natureza ficcional do texto. Para Iser, “o autodesnudamento da ficcionalidade **a separa de tais realidades** e, por meio do seu *como se*, transforma o mundo resultante da seleção e da combinação em **pura possibilidade**” (ISER, 1999, p. 74, grifos nossos). Dessa forma, a “sabotagem” empreendida pelo *roman à clef* enquanto gênero limítrofe faz com que a “pura

possibilidade” do “*como se*”, choque-se ou, ao menos, seja constantemente contestada pela possível factualidade de um “*como é*”, ou talvez de um “*como foi*”.

As obras pertencentes ao gênero *roman à clef* costumam lançar fortemente seus tentáculos sobre a realidade, como já fora mencionado, de forma que o processo de esvaziamento da referencialidade da representação do mundo empírico se vê abalado pela hesitação do leitor competente, possuidor das chaves do romance, sobre a natureza do texto que está sendo lido por ele, sempre oscilando entre o factual e ficcional. Isso implica dizer que o leitor, durante o ato de leitura de um *roman à clef*, faz e desfaz constantemente esse caminho, num processo constante de ficcionalização e desficcionalização simultâneas. Compararíamos mesmo o leitor consciente de um *roman à clef* a uma espécie de Penélope involuntária diante da tarefa de fazer e desfazer o sudário de Laerte, tecendo o romance com os fios da ficcionalidade a cada lance inventivo presenciado no texto, e destecendo-o a cada índice de factualidade reconhecido no mesmo. Aproveitando as alegorias mítico-tecelãs, diríamos que o autor de um *roman à clef* se portaria como uma espécie de Ariadne perversa, conduzindo com seus fios um Teseu hesitante, com requintes de malícia, alternadamente para fora e para dentro do labirinto, sendo este assombrado pela ameaça (ou deleite) da presença constante de uma Dúvida-Minotauro.

Finalmente: se o texto literário ficcional constitui uma forma de linguagem “cujo fazer-de-conta não é suscetível de invalidação quando mostrado como tal” (ISER, 1999, p. 28), é necessário convir que no *roman à clef*, cuja leitura consciente é marcada pela hesitação, essa condição é constantemente renegociada e foi, por vezes, negada, o que de certo modo pode ser aferido pelos epítetos pouco lisonjeiros angariados pelo mesmo no decorrer da sua história (como veremos ainda neste trabalho), e também pelo silenciamento sofrido pelo mesmo já na primeira metade do século XX, como explicitou o já referido autor, Sean Latham, em seu livro. Tal situação revela haver ainda uma lacuna, uma carência no que diz respeito à elaboração de uma teoria adequada ao *roman a clef*, a qual possa dar visibilidade à sua natureza de gênero limítrofe, fazendo jus à complexidade das relações que se estabelecem quando da apropriação e leitura da obra por um leitor competente. É necessário reconhecer, porém, que a tentativa de elaboração de uma teoria específica para pensar o gênero *roman à clef* em todas as suas especificidades nos afastaria sobremaneira dos limites propostos para o trabalho em curso, posto que demandaria um esforço hercúleo em termos de extensão e profundidade, ao qual poderemos nos lançar em pesquisas futuras. Por hora, nos deteremos às concretas e exequíveis pretensões deste trabalho, o qual, se bem sucedido, configurar-se-á em

mais uma contribuição ao estudo do *roman à clef*, somando-se aos esforços dos poucos pesquisadores que tem se debruçado sobre o tema na atualidade.

### 3.2. Brevíssima história do *roman à clef*

Neste tópico abordaremos brevemente os principais momentos e fenômenos literários envolvendo o *roman à clef*, passando por algumas obras e autores representativos, de modo a ilustrar nossas assertivas acerca da natureza e definição do gênero, bem como auxiliar a compreensão da evolução do mesmo durante o decorrer da história da literatura, notadamente na França. Embora tal fenômeno não se restrinja à literatura francesa, mas se espraie pela literatura europeia em sentido mais amplo, daremos maior ênfase às expressões desse gênero circunscritas à França pré-revolucionária, o que se justifica por um dos recortes pretendidos para este trabalho, posto ser o período em que veio a lume o romance *Les bohémiens*, de Pelleport, um de nossos objetos de estudo.

Sabemos que a sátira enquanto vertente literária é uma prática muito antiga, cujos exemplos podem ser encontrados desde a Antiguidade Clássica. Sabemos também que a ocorrência de textos literários em que pessoas reais serviram de modelos a personagens ficcionais não é uma invenção do século XVII e muito menos se restringia à França. Entretanto, neste capítulo buscaremos abordar um fenômeno literário no qual esses elementos se combinaram de uma forma literalmente *sui generis*, configurando-se como um gênero romanesco com caracteres específicos, cuja popularidade e interesse atravessam tempos e mares, de modo que encontramos hoje exemplos de *roman à clef* em diversas literaturas ao redor do globo. Portanto, doravante nos lançaremos à tarefa de apresentar minimamente um breve histórico e evolução desse gênero literário, com destaque para suas ocorrências francesas, abordando suas principais características em cada época e promovendo sua distinção básica entre cada um desses períodos.

Entende-se que o *roman à clef*, sendo um gênero que muitas vezes assume um forte viés satírico, seja herdeiro de expressões muito antigas da sátira, as quais, como já mencionamos, datam da Antiguidade Clássica. Embora não seja uma pretensão deste trabalho fazer um levantamento das raízes da sátira desde suas primeiras manifestações até o surgimento do *roman à clef* enquanto gênero específico, o que nos afastaria sobremaneira de nosso recorte, faremos aqui alguns apontamentos acerca dessa vertente literária, de modo a

apontar pontos de contato entre esta e o gênero *roman à clef*, clarificando assim a natureza satírica comumente presente no mesmo, bem como sua forte referencialidade extratextual no que tange às suas relações com a realidade concreta e factual. Nesse sentido, acreditamos que lançar um breve olhar sobre um importante autor do Renascimento seja interessante para ilustrar os possíveis elos entre o *roman à clef* e a tradição satírica da Antiguidade: referimo-nos a Erasmo de Rotterdam.

Em *Elogio da loucura* (1511), o teólogo humanista holandês Erasmo de Rotterdam (1469-1536) faz uma crítica aberta aos abusos e superstições da doutrina da igreja católica de sua época, dedicando sua obra ao seu grande amigo, o filósofo e advogado Thomas More (1478-1535). Em seu texto de apresentação, em que elabora uma breve explicação a More sobre a natureza satírica de sua obra, o teólogo faz um interessante e sintético panorama da sátira entre importantes autores da Antiguidade Clássica, a cuja tradição o autor, conscientemente, se filia. Após citar o filósofo Demócrito, conhecido no Renascimento como “o filósofo que ri”, Erasmo de Rotterdam convida More, na leitura de sua obra, a que, como o filósofo pré-socrático: “observe e ridicularize os acontecimentos da vida humana” (ROTTERDAM, 1972, p. 10). Erasmo prevê as celeumas que sua obra certamente despertaria, com críticos “acusando-a de frivolidade indigna de um teólogo, de sátira indecente para a moderação cristã, em suma, clamando e cacarejando contra o fato de eu ter ressuscitado a antiga comédia” (ROTTERDAM, 1972, p. 10), o que por si só já nos dá a dimensão da polêmica que geralmente acompanha publicação de uma obra satírica. A comédia, gênero a que se refere Rotterdam, segundo a tradição, teria sido “criada por Susaríon de Mégara. Tão desabusada que **citava os nomes das pessoas**, sem que a lei o proibisse” (OLIVEIRA in ROTTERDAM, 1972, p. 10, grifo nosso), sendo entre os latinos sucedida pela sátira. Após mencionar o escritor latino Luciano, “Tão satírico que não perdoava aos próprios deuses” (OLIVEIRA in ROTTERDAM, 1972, p. 10-11), Erasmo de Rotterdam faz a defesa de sua obra citando diversos autores como exemplos de grandes nomes que, antes dele, fizeram uso da sátira de maneira bastante semelhante:

Mas, os que se desgostarem com a ligeireza do argumento e com o seu ridículo devem ficar avisados de que não sou eu o seu autor, pois que com o seu uso se familiarizaram numerosos grandes homens. Com efeito, muitos séculos antes, Homero escreveu a sua *Batraquiomaquia*, Virgílio cantou o mosquito e a amoreira, e Ovídio a noqueira; Polícrates chegou a fazer o elogio de Busiris, mais tarde impugnado e corrigido por Isócrates; Glauco enalteceu a injustiça, o filósofo Favorino louvou Tersites e a febre quartã; Sinésio a calvície e Luciano a mosca parasita; finalmente, Sêneca ridicularizou a apoteose de Cláudio, Plutarco escreveu o diálogo do grilo com Ulisses, Luciano e Apuleio falaram do burro; e um tal Grunnio

Corocotta fez o testamento do porco, citado por São Jerônimo (ROTTERDAM, 1972, p. 10).

As obras dos “grandes homens” mencionados por Erasmo de Rotterdam constituem exemplos de *adoxografia*, termo que recebe a seguinte definição, de acordo com o *DICIO – Dicionário Online de Português*: “[Retórica] Arte de escrever muito bem sobre assuntos banais. Enaltecimento desmerecido sobre algo ou alguém; elogio imerecido”<sup>92</sup>. Como fica evidente, o intuito de tais obras era, através do sarcasmo e da ironia, satirizar a conduta hipócrita e reprovável de pessoas ou instituições, com intuito de tornar seus alvos dignos de riso, e ao mesmo tempo promover, em certa medida, a moralização dos costumes. Esse intuito de produzir uma obra que assumisse as feições de uma ingênua “brincadeira”, mas que ao mesmo tempo revelasse em seu sentido profundo o intuito moralizante, é apresentado nas assertivas de Erasmo de Rotterdam:

Na verdade, haverá maior injustiça do que, sendo permitida uma **brincadeira** adequada a cada idade e condição, **não poder pilheriar um literato, principalmente quando a pilhéria tem um fundo de seriedade, sendo as facécias manejadas apenas como disfarce**, de forma que quem as lê, quando não seja um solene bobalhão, mas possua algum faro, encontre nelas ainda **mais proveito do que em profundos e luminosos temas?** (ROTTERDAM, 1972, p. 11, grifos nossos).

Erasmo de Rotterdam trata o seu *Elogio da loucura* como sendo uma pilhéria, ou seja, uma brincadeira aparentemente destinada ao divertimento, a qual “não têm aqui outro objetivo senão o de pilheriar” (ROTTERDAM, 1972, p. 11). Desse modo, pôde o teólogo carregar sua obra de sarcasmo e ironia, fazendo críticas contundentes, expondo ao ridículo a vileza e a hipocrisia inerente a seu contexto, adotando-se, é certo, para isso alguns cuidados. Rotterdã parece estabelecer essa medida ao afirmar que:

**Quanto à imputação de sarcasmo**, não deixarei de dizer que há muito tempo existe a liberdade de estilo com a qual **se zomba da maneira por que vive e conversa o homem, a não ser que se caia no cinismo e no veneno**. Assim, pergunto se **se deve estimar o que magoa, ou antes o que ensina e instrui**, censurando a vida e os costumes humanos, **sem pessoalmente ferir ninguém** (ROTTERDAM, 1972, p. 11-12, grifos nossos).

Como fica claro, mesmo a “pilhéria” aparentemente despreziosa deveria tomar alguns cuidados em sua composição, como o de não expor os nomes dos réprobos modelos que a inspiraram, não fazendo assim uma crítica direcionada a indivíduos específicos, com a finalidade de lhes ferir a sensibilidade. Fazendo-se a crítica sem que fossem apontados os

<sup>92</sup> Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/adoxografia/>> Acesso em: 27 mai 2019.

modelos, o autor poderia tecer duras críticas e expor comportamentos vis ao ridículo sem se preocupar tanto com celeumas e melindres pessoais, os quais somente atingiriam diretamente a honra daqueles que estivessem dispostos a “vestir a carapuça” das torpezas e infâmias retratadas pelo autor. Para Rotterdã:

**Se houver, pois, alguém que se sinta ofendido por isso**, deverá procurar descobrir as suas próprias mazelas, porque, do contrário, **se tornará suspeito ao mostrar receio de ser objeto da minha censura**. Muito mais livre e acerbo nesse gênero literário foi **São Jerônimo, que nem sequer perdoava os nomes das pessoas!** Nós, porém, além de **calarmos absolutamente os nomes, temperamos o estilo**, de forma que o leitor honesto verá por si mesmo que o **meu propósito foi mais divertir do que magoar** (ROTTERDAM, 1972, p. 12, grifos nossos).

De certa maneira, é possível perceber nas nuances das palavras de Erasmo de Rotterdam algumas características-chave do que viria a ser um *roman à clef*, excetuando-se, é claro, as evidentes diferenças de gênero, visto ser o *roman à clef* um gênero narrativo e a obra de Rotterdam um ensaio de natureza retórica. O caráter satírico, a exposição da hipocrisia, e o cuidado em não se apresentar os nomes dos modelos reais de suas sátiras são certamente pontos que aproximam o gênero *roman à clef* das pretensões e estratégias discursivas de Rotterdam em sua obra, considerando-se, entretanto, algumas particularidades: embora o autor de um verdadeiro *roman à clef* disfarce os nomes verdadeiros dos indivíduos alvos de suas críticas com pseudônimos, ele costuma deixar no corpo de sua obra pistas importantes para que os leitores possam decifrar as identidades reais sob a roupagem de personagens ficcionais. Em outras palavras, a alegação de que a obra não tem a intenção de atingir a honra de indivíduos específicos, no caso do *roman à clef*, constitui apenas um disfarce característico desse gênero. Entretanto, apesar das especificidades e características distintivas de cada gênero em seu tempo e contexto, é possível vislumbrar a partir do acima exposto a filiação do *roman à clef* à antiga tradição da sátira, por sua natureza e caracteres, os quais se coadunam pelo mesmo espírito sarcástico carregado de pilhéria e zombaria. Da mesma forma, se os leitores de um *roman à clef* buscam decifrar pistas para identificar as identidades das pessoas reais ocultas sob o véu da ficcionalidade, também os leitores da Antiguidade buscavam identificar segredos cifrados nas obras de cunho satírico. É o que afirma Mathilde Bombart, no já referido verbete “CLÉS (Textes à)”, presente no *Le Dictionnaire du Littéraire* (2018). De acordo com autora:

Desde a Antiguidade, procurou-se descobrir um significado oculto para várias formas narrativas, como as *Fábulas* de Fedro (1º século antes de nossa era) ou a narrativa burlesca de Apuleio, *O Asno de Ouro* (2º século de nossa era), seja pela



descoberta de uma sabedoria filosófica ou religiosa escondida atrás do véu da narração, seja (sobretudo com o *Satyricon* de Petrônio) para servir à sátira social e política se escondendo atrás de nomes de fantasia aqueles das pessoas visadas<sup>93</sup> (BOMBART, 2018a, p. 123, tradução nossa).

Mas, e o *roman à clef* propriamente dito? Em que momento teria surgido enquanto gênero específico? Muito embora usualmente se atribua a Madeleine de Scudéry, em meados do século XVII, a responsabilidade pela criação e consolidação do gênero, contemporaneamente há autores que fixam as origens do *roman à clef* em períodos um pouco mais recuados na historiografia literária europeia, apontando para a existência de exemplares do gênero desde a segunda metade do século XVI. Bombart cita algumas dessas obras, apontando o século XVI como sendo a “idade de ouro” do gênero. De acordo com Bombart:

A idade de ouro do *roman à clé* começou na Europa no final do século XVI, com os romances pastorais (*Diane*, do espanhol Montemayor, em 1558, *L'Astrée*, de H. d'Urfé, em 1607). A tradição alegórica continua, como testemunha, em 1659, *Macarise* de Aubignac, que expõe o estoicismo de uma forma romaneada<sup>94</sup> (BOMBART, 2018a, p. 123, tradução nossa).

Apesar das diversas obras apontadas por Mathilde Bombart no excerto acima, há alguns autores que chegam mesmo a tentar fixar a origem do *roman à clef* a partir de uma única obra, aludindo-a como sendo a inauguradora do gênero. Dentre tais autores, destaca-se David A. Fleming, cujo artigo “Barclay's ‘Satyricon’: The First Satirical Roman à Clef” (1967) fixa a origem do gênero ainda no limiar do século XVII, pelas mãos do escritor e poeta neolatino franco-escocês John Barclay (1582-1621), autor do romance *Euphormionis Lusinini Satyricon* (1605-1607):

O *roman à clef* satírico desfrutou de popularidade considerável durante o século XVII na maior parte da literatura Europeia ocidental. Em qualquer estudo deste gênero, torna-se rapidamente evidente que um lugar importante em seus inícios pertence à obra de John Barclay (1582-1621), um autor escocês-francês de poemas Neo-latinos, ensaios e ficção em prosa que foi educado na França, mas passou a maior parte de sua vida adulta nas cortes de King James I e do papa Paulo V<sup>95</sup> (FLEMING, 1967, p. 95, tradução nossa).

<sup>93</sup> O texto em língua estrangeira é: “Dès l'Antiquité, on a cherché à découvrir un sens caché à des formes narratives diverses, telles que les *Fables* de Phèdre (Ier s. avant notre ère) ou le récit burlesque d'Apulée, *L'âne d'or* (IIer s. de notre ère), soit pour la découverte d'une sagesse philosophique ou religieuse cachée derrière le voile de la narration, soit (surtout avec le *Satyricon* de Pétrone) pour servir la satire sociale et politique en masquant derrière des noms de fantaisie ceux des personnes visées”.

<sup>94</sup> O texto em língua estrangeira é: “L'âge d'or du *roman à clé* commence en Europe à la fin du XVIe S. avec les romans pastoraux (*Diane*, de l'Espagnol Montemayor, en 1558, *L'Astrée*, d'H. d'Urfé en 1607). La tradition allégorique perdure comme en témoigne, en 1659, *Macarise* de d'Aubignac, qui expose le stoïcisme sous une forme romancée”.

<sup>95</sup> O texto em língua estrangeira é: “The satirical *roman à clef* enjoyed considerable popularity during the seventeenth century in most of the western European literatures. In any study of this genre, it quickly becomes

Nitidamente inspirado no *Satiricon* (60 d.C), de Petrônio, o romance de Barclay constitui uma obra satírica composta em latim, na qual foram atacadas pessoas reais pertencentes ao contexto do autor, travestidas por personagens ficcionais. Esse romance de influência clássica evidente, embora redigido com liberdade temática em relação a seus modelos latinos, é apontado por Fleming como sendo o texto fundador do gênero *roman à clef*, tendo, portanto, influenciado os autores que o sucederam. Para tal assertiva, Fleming se apoia na grande popularidade da obra, atestada por sua longa circulação em sucessivas reimpressões em latim e em línguas europeias vernáculas:

*Euphormionis Lusinini Satyricon*, publicado em Paris em duas partes em 1605 e 1607, respectivamente, também gozou de popularidade considerável em grande parte da Europa por cerca de setenta e cinco anos. Pelo menos vinte e oito edições latinas e três traduções francesas separadas apareceram antes de 1680. Algumas outras edições latinas foram publicadas no século seguinte, a última em Viena, em 1773. Sete traduções distintas apareceram: quatro em francês, duas em alemão e uma em inglês<sup>96</sup> (FLEMING, 1967, p. 95, tradução nossa).

De acordo com Fleming, o *Satyricon* de Barclay não havia recebido até então a devida atenção por sua importância enquanto *roman à clef*, e menos ainda como importante contributo à evolução do romance enquanto gênero. Embora reconhecessem sua importância, os pesquisadores da história do romance o trataram “como acontecimento pouco interessante para o desenvolvimento subsequente do romance<sup>97</sup>” (p. 95, tradução nossa), e os historiadores “foram atraídos para ele como um documento histórico<sup>98</sup>” (p. 95, tradução nossa). Mesmo o principal biógrafo de Barclay, embora destacasse o caráter satírico da obra, segundo o autor, “se concentrou quase exclusivamente em elementos que podem ser autobiográficos, classificando o restante vagamente como uma ‘sátira geral contra a humanidade<sup>99</sup>’” (p. 96, tradução nossa). Para Fleming, tais abordagens, embora representem valiosos contributos à compreensão do *Satyricon* de Barclay, “falharam em apontar o significado literário mais

---

evident that an important place at its beginnings belongs to the work of John Barclay (1582- 1621), a Scottish-French author of neo-Latin poems, essays, and prose fiction who was educated in France but spent most of his adult life in the courts of King James I and Pope Paul V”.

<sup>96</sup> O texto em língua estrangeira é: “Euphormionis Lusinini Satyricon, published at Paris in two parts in 1605 and 1607, respectively, also enjoyed considerable popularity throughout much of Europe for some seventy-five years. At least twenty-eight Latin editions and three separate French translations appeared before 1680. A few additional Latin editions were published during the following century, the last at Vienna in 1773. Seven separate translations have appeared four in French, two in German, and one in English”.

<sup>97</sup> O texto em língua estrangeira é: “but hardly interesting “background” for the subsequent development of the novel”.

<sup>98</sup> O texto em língua estrangeira é: “have been attracted to it as a historical document”.

<sup>99</sup> O texto em língua estrangeira é: “has focused almost exclusively on elements that may be autobiographical, classifying the rest vaguely as a ‘general satire against mankind’”

básico do trabalho como o primeiro grande *roman à clef* e um iniciador de algumas tendências importantes na ficção do século XVII<sup>100</sup>” (p. 96, tradução nossa).

Tal diversidade de abordagens a que o *Satyricon* de Barclay fora submetido se justifica pela complexidade da obra, mas também parece corroborar nosso pensamento de que uma mesma obra pode ser lida tanto como sendo um *roman à clef*, quanto a partir de outros recortes e prismas que ampliem a compreensão de seus elementos constitutivos e aprofundem seu estudo mais completo, sem que necessariamente uma leitura exclua ou invalide a outra. De acordo com Fleming:

*Satyricon* de Barclay desafia a classificação nítida em todas as categorias ficcionais comuns, aquelas do Renascimento ou da ficção moderna. O trabalho pode validamente ser considerado como um romance cômico, um documento histórico, uma autobiografia ou uma sátira, porque inclui elementos de todos esses gêneros<sup>101</sup> (FLEMING, 1967, p. 96, tradução nossa).

Um detalhe que nos chama a atenção logo de início no texto de Fleming é a natureza notadamente satírica do *Satyricon* de Barclay, o que nos demonstra a já aludida vinculação do *roman à clef* à antiga tradição da sátira, sobretudo se considerarmos que, inicialmente, “os próprios comentários de Barclay em seus prefácios e sua *Apologia Euphonomionis Saytirici* (Paris, 1610) indicavam que sua intenção era produzir somente uma sátira menipeia<sup>102</sup>” (p. 96, tradução nossa). Criando soluções estéticas por meio de experimentações para conferir unidade à obra a partir de um gênero ainda pouco definido e bastante diversificado do ponto de vista formal como era a sátira menipeia, a intenção de Barclay era “produzir uma narrativa na veia satírica que teve grande popularidade na primeira década do século XVII” (p. 96). De acordo com Fleming, o principal objetivo do autor “é ‘condenar muitos e diversos crimes em um conto agradável’, no qual alguns ‘homens conhecidos e vivos’ são retratados juntamente com muitos personagens fictícios, a fim de satirizar ‘o prazer comum, e repreensível de pessoas comuns<sup>103</sup>’” (p. 96, tradução nossa), de modo que podemos aí identificar já as linhas distintivas do gênero *roman à clef*. De acordo com Fleming, o *Satyricon* de Barclay apresenta

<sup>100</sup> O texto em língua estrangeira é: “have failed to point up the work's most basic literary significance as the first major roman d clef and an initiator of some important trends in seventeenth-century fiction”.

<sup>101</sup> O texto em língua estrangeira é: “Barclay's *Satyricon* defies neat classification into any common fictional categories, either those of the Renaissance or those of modern fiction. The work can validly be regarded as a comic novel, a historical document, an autobiography, or a satire, because it includes elements of all these genres”.

<sup>102</sup> O texto em língua estrangeira é: “Barclay's own comments in his preface and his *Apologia Euphonomionis Saytirici* (Paris, 1610) indicate that his intention was to produce just such a Menippean satire”.

<sup>103</sup> O texto em língua estrangeira é: “‘to condemn many and various crimes in a pleasant tale’, in which a few ‘known and living men’ are portrayed along with many fictitious characters, in order to humor the ‘common, reprehensible delight of ordinary people’”.

diversas pistas para facilitar ao leitor o estabelecimento das conexões entre as personagens da narrativa ficcional e as pessoas do mundo real, como se pode observar abaixo:

Nomes anagramáticos ocasionais e alusões veladas ajudam o leitor a fazer algumas conexões entre a história e o mundo contemporâneo, como quando Euphormio visita a corte extravagante de um certo Labetrus, que obviamente representa o Arquiduque Albert, governador de Habsburgo dos Países Baixos<sup>104</sup> (FLEMING, 1967, p. 96-97, tradução nossa).

Os principais alvos de John Barclay em seu romance são “os Jesuítas, a corte francesa, as pretensões do poder papal em questões temporais<sup>105</sup>” (1967, p. 97, tradução nossa), de modo que suas críticas são direcionadas a indivíduos específicos, e não “ao mundo inteiro”, como parece ser o caso de muitas obras satíricas do passado. Tais críticas podem ser observadas tanto na primeira quanto na segunda parte da obra, como afirma Fleming:

Se nobres ostentosos foram ridicularizados em vários episódios da obra anterior, eles devem ser apresentados novamente para o desprezo do leitor na segunda parte. A visita à ridícula e bêbada corte germânica de Labetrus na Parte I é comparada a uma visita à corte semelhante de Aquilius (o Imperador Rudolph II) na segunda parte. O ataque aos tribunais e à aplicação da lei no final da Parte I é continuado através de um debate sobre estudos jurídicos na Parte II. As repetidas experiências infelizes de Euphormio com os Jesuítas permitem que a sátira contra essa poderosa ordem religiosa se torne um tema principal, ganhando um efeito cumulativo à medida que a obra progride<sup>106</sup> (FLEMING, 1967, p. 99, tradução nossa).

Embora Fleming admita terem sido publicados alguns “*livres à clef*” antes do *Satyricon* de Barclay, o autor afirma que nenhum de seus antecessores “é uma extensa obra de ficção em prosa, como as obras dos principais predecessores clássicos de Barclay, Petrónio e Apuleio<sup>107</sup>” (p. 97, tradução nossa). O autor destaca ainda que, embora tais predecessores clássicos constituíssem obras de cunho satírico, não foram elaboradas chaves para os mesmos, visto que “chaves explicando a identidade de vários personagens em Petrónio apareceram

<sup>104</sup> O texto em língua estrangeira é: “Occasional anagrammatic names and veiled allusions help the reader make some connections between the story and the contemporary world, as when Euphormio visits the extravagant court of a certain Labetrus, who obviously stands for Archduke Albert, Hapsburg governor of the Low Countries”.

<sup>105</sup> O texto em língua estrangeira é: “the Jesuits, the French court, the pretensions of papal power in temporal matters”.

<sup>106</sup> O texto em língua estrangeira é: “If ostentatious nobles were ridiculed in several incidents of the earlier work, they should be presented again for the reader's scorn in the second part. The visit to the ridiculous and drunken Germanic court of Labetrus in Part I is paralleled by a visit to the similar court of Aquilius (the Emperor Rudolph II) in the second part. The attack on law courts and law enforcement at the end of Part I is continued through a debate on legal studies in Part II. Euphormio's repeated unhappy experiences with the Jesuits allow satire against that powerful religious order to become a major theme, gaining a cumulative effect as the work progresses”.

<sup>107</sup> O texto em língua estrangeira é: “is an extended work of prose fiction anything like the works of Barclay's chief classical predecessors, Petronius and Apuleius”.

muito depois, até o final do século XVII, quando a moda do *roman à clef* tinha sido firmemente estabelecida<sup>108</sup>” (p. 98, tradução nossa). Nesse sentido, Fleming afirma que “o trabalho de Barclay foi o primeiro a introduzir a alegoria satírica em grande escala na ficção em prosa<sup>109</sup>” e que devido às sucessivas reimpressões do *Satyricon* “devemos atribuir grande parte da moda do *roman à clef* satírico do século XVII à sua influência<sup>110</sup>” (p. 98, tradução nossa).

Ao afirmar com veemência o protagonismo de Barclay como precursor do gênero *roman à clef*, Fleming faz questão de enfatizar que o *Satyricon* não teve nenhum antecessor que o tivesse influenciado, reforçando assim o caráter inovador do romance. Segundo o autor, “a falta de paralelismos detalhados com trabalhos anteriores é significativa. O *Satyricon* de Barclay deve, de fato, ser considerado como uma reação às tendências contemporâneas da ficção em prosa e como uma tentativa de criar um novo gênero<sup>111</sup>” (FLEMING, 1967, p. 102, tradução nossa). Nesse sentido, o mesmo dedica todo um trecho de seu artigo para tentar refutar qualquer tentativa de relacionar o *Satyricon* de Barclay com alguns romances picarescos espanhóis<sup>112</sup>, como se pode observar abaixo:

Quanto às obras de ficção renascentista, vários críticos afirmam que o *Satyricon* de Barclay foi escrito em imitações mais ou menos próximas dos romances picarescos espanhóis, mas ninguém parece ter salientado que ao falar do “romance picaresco espanhol” antes de Barclay, pode-se apenas referir-se a duas obras, o anônimo *Lazarillo de Tormes* (1554) e *Guzman de Alfarache* (1599), de Mateo Aleman. Embora ambas as obras estivessem disponíveis em francês na época em que Barclay escreveu seu *Satyricon*, não há evidência de que ele estivesse familiarizado com elas. Em nenhuma das obras espanholas existem quaisquer paralelos precisos de episódio, estilo ou caracterização que sugerem influência sobre Barclay. (...) As semelhanças vagas e gerais entre o *Satyricon* de Barclay e as duas obras espanholas provavelmente devem ser atribuídas a um fundo comum de ficção realista em vez de qualquer empréstimo específico<sup>113</sup> (FLEMING, 1967, p. 101-102, tradução nossa).

<sup>108</sup> O texto em língua estrangeira é: “Keys explaining the identity of various characters in Petronius appeared only much later, toward the end of the seventeenth century, when the vogue of the roman h clef had been firmly established. “Keys explaining the identity of various characters in Petronius appeared only much later, toward the end of the seventeenth century, when the vogue of the roman h clef had been firmly established”.

<sup>109</sup> O texto em língua estrangeira é: “Barclay’s work was the first to introduce satirical allegory on a large scale into prose fiction”.

<sup>110</sup> O texto em língua estrangeira é: “we must attribute much of the seventeenth century vogue of the satirical roman à clef to its influence”.

<sup>111</sup> O texto em língua estrangeira é: “The lack of detailed parallels with previous works is significant. Barclay’s *Satyricon* must, in fact, be regarded as a reaction to contemporary trends in prose fiction and as an attempt at fashioning a new genre”.

<sup>112</sup> Fleming atribui tal afirmação a Becker, p. 5; Collignon, “Notas”, XV, 3; Fournel, p. 213; e Karting, II, 11.

<sup>113</sup> O texto em língua estrangeira é: “As for works of Renaissance fiction, several critics have asserted that Barclay’s *Satyricon* was written in more or less close imitation of the Spanish picaresque novels,” but no one seems to have pointed out that in speaking of the “Spanish picaresque novel” before Barclay, one can actually be referring to only two works, the anonymous *Lazarillo de Tormes* (1554) and Mateo Aleman’s *Guzman de Alfarache* (1599). Although both of these works were available in French by the time Barclay wrote his *Satyricon*,<sup>18</sup> there is no evidence that he was at all familiar with them. In neither of the Spanish works are there

Entretanto, menos incisivo no afã de atribuir a uma obra específica a pecha de primeiro *roman à clef* da história da literatura, um artigo publicado posteriormente ao de Fleming pelo pesquisador Dalai Brenes, intitulado “*Lazarillo de Tormes: Roman à clef*” (1986), traz em seu bojo argumentos consistentes na defesa da classificação desta novela picaresca anônima do século XVI como pertencente ao gênero *roman à clef*. Embora Brenes não se lance à tarefa de decifrar a possível autoria<sup>114</sup> do *Lazarillo de Tormes* (1554), o autor empreende um extenso levantamento de dados de arquivo referentes a pessoas conhecidas da corte do Imperador Carlos V. Segundo Brenes:

O *Lazarillo de Tormes*, **entre outras coisas**, é um *roman à clef*. Seu autor anônimo, daqui em diante referido como Anon, codifica no romance os nomes dos sujeitos ou identifica-os escrevendo suas ações. (...) Algumas das pessoas cujos nomes Anon dá são Cobos, Enciso, Gattinara, Hurtado de Mendosa e Gonzalo e Antonio Perez. O espaço limitado proíbe dados biográficos sobre essas figuras bem conhecidas na corte de Carlos V. Anon era um homem do mundo que escrevia para os leitores que conheciam a corte de Carlos, leitores com os quais ele **jogava com bom humor, apresentando-lhes quebra-cabeças**, a maioria deles facilmente resolvidos. **Mesmo quando usava cifras, confiava na base fundamental da comunicação, o desejo de ser entendido e compreendido por parte do comunicador e do ouvinte. O solene acadêmico, cujo senso de humor foi deixado com seu vestido de solteiro, perderá o prazer de se comunicar com Anon e entender seu roman à clef**, o *Lazarillo de Tormes*<sup>115</sup> (BRENES, 1986, p. 234, tradução nossa, grifos nossos).

Logo de início, percebe-se na citação de Brenes que o *Lazarillo de Tormes* pode ser lido, “entre outras coisas”, como um *roman à clef*, corroborando assim nossa visão acerca da legitimidade da possibilidade de realização de leituras diversas de uma mesma obra, sem que isso determine um caráter de exclusão mas, ao contrário, denote a natureza complementar de tais leituras. Tal compreensão sobre o *roman à clef*, aludida durante nossa explanação conceitual sobre o gênero, será por nós adotada também quando da análise e comparação das

---

any precise parallels of incident, style, or characterization that would suggest influence on Barclay. (...) The vague and general similarities between Barclay's *Satyricon* and the two Spanish works should probably be attributed to a common background of realistic fiction rather than to any specific borrowing”.

<sup>114</sup> Hipóteses a esse respeito foram propostas por Marco Antonio Ramírez López, em seu artigo “Fortunas y adversidades de la autoría del *Lazarillo de Tormes* y la postura de Rosa Navarro Durán”, disponível em: <<https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/157/157>>. Acesso em: 25 abr 2019.

<sup>115</sup> O texto em língua estrangeira é: “The *Lazarillo de Tormes*, among other things, is a *roman à clef*. Its anonymous author, hereafter referred to as Anon, encodes in the novel the names of the subjects or identifies them by writing of their deeds. (...) Some of the persons whose names Anon gives are Cobos, Enciso, Gattinara, Hurtado de Mendosa, and Gonzalo and Antonio Perez. Limited space forbids biographical data on these well known figures at the court of Charles V. Anon was a man of the world writing for readers in the know at the court of Charles, readers with whom he played good natured games of wit by presenting them with puzzles, most of them easily solved. Even when he used ciphers he relied on the fundamental basis of communication, the desire to be understood and understood on the part of the communicator and listener. The solemn academician whose sense of the humorous was left with his bachelor's gown, will lose the pleasure of communing with Anon and understanding his *roman à clef*, the *Lazarillo de Tormes*”.

obras que constituem o nosso objeto de estudo. Outro detalhe que nos chama a atenção na citação de Brenes diz respeito ao aspecto lúdico dos jogos de decifração que parecem envolver a leitura de um *roman à clef*, tema a que pretendemos nos dedicar mais detidamente mais adiante, mas que desde já destacamos como uma palpável marca do gênero, o que nos faz pensar não somente em seus aspectos formais, mas também nas formas e práticas de leitura a ele relacionadas, lançando assim luzes sobre os aspectos que se relacionam à recepção do mesmo.

Dalai Brenes dedica boa parte de seu texto à realização de um instigante processo de decodificação dos nomes das pessoas reais cifrados na obra a partir de um intrincado e complexo mecanismo de codificação. De acordo com Brenes, o autor anônimo do *Lazarillo* cifrava os nomes verdadeiros das pessoas reais encadeando cada letra do nome em sequência, misturado-as às palavras com as quais construía as frases dedicadas à apresentação de cada uma de suas personagens. Apresentamos a seguir uma de tais codificações, a título de exemplificação: “O código mais simples usado por Anon é a primeira letra da primeira palavra, a segunda letra da segunda palavra, etc.: ‘Pues sepa v. Merced ante todas’, 1, 2, 3, 4, 5: **P e r e s**, Gonzalo e Antonio Pérez<sup>116</sup>” (BRENES, 1986, p. 234, tradução nossa, grifos nossos). A alusão cifrada fazia referência simultaneamente a Gonzalo Pérez (1500-1566), que havia sido Secretário do Conselho de Estado dos Reis da Espanha Carlos I (Imperador Carlos V), e Felipe II; e a Antonio Pérez (1534-1611), seu filho, que foi também Secretário do Conselho de Estado do Rei Felipe II. Brenes explica que “é imperativo ter certos fatos em mente ao ler o *Lazarillo* como um *roman à clef*. Primeiro, que um personagem do romance não representa uma e apenas uma pessoa<sup>117</sup>” (p. 238, tradução nossa), como acabamos de constatar acima. Como veremos mais adiante ao tratar do *Les bohémiens*, Pelleport inverte essa equação e representa algumas pessoas reais (inclusive a ele próprio) utilizando-se para isso de mais de uma personagem ficcional. Outro aspecto interessante aludido por Brenes diz respeito às fofocas correntes naquele ambiente cortesão, as quais certamente representam o material de que se servem grande parte dos autores de *romans à clef*: “Em segundo lugar, deve ser lembrado que a disseminação da fofoca na corte foi rápida e perversa. Hurtado de Mendoza, de Veneza, escreve a Granvelle na Espanha: ‘saiba que o Imperador não cagava

---

<sup>116</sup> O texto em língua estrangeira é: “The simplest code used by Anon is the first letter of the first word, the second letter of the second word, etc.: ‘Pues sepa V. Merced ante todas,’ 1, 2, 3, 4, 5: Peres, Gonzalo and Antonio Perez”.

<sup>117</sup> O texto em língua estrangeira é: “It is imperative to have certain facts in mind when reading the *Lazarillo* as a *roman à clef*. First, that a character in the novel does not represent one, and only one, person”.

nenhuma vez ou mijava que não se soubesse aqui<sup>118</sup>” (BRENES, 1986, p. 239, tradução nossa). No romance *Chibé*, como se verá mais adiante, a fofoca constitui tanto o material sobre o qual o romancista trabalhou para construir seu romance, quanto aparece enquanto temática explorada no enredo da obra. Ainda no que diz respeito às fofocas em torno da corte espanhola, caberia perguntar: haveria também a possibilidade de tal rede de fofocas e maledicências se espalhar até a França? Considerando que o *Lazarillo de Tormes* foi também publicado em francês, o fato de tal obra supostamente satirizar a nobreza espanhola por meio de fofocas poderia também ter sido propalado na França? Dalai Brenes menciona em seu artigo as correspondências do prelado e diplomata Guillaume Pellicier, embaixador francês em Veneza, que ao manter informados seus superiores sobre o Imperador Carlos V, parece se utilizar de informações que em pouco se diferenciariam de uma fofoca, como podemos observar: “Monsenhor, esses senhores tiveram cartas de seu embaixador para seu imperador assim que ele começou a se recuperar da doença que ele teve, notando que ele ainda era tão débil que foi forçado a ir embora se apoiando num bastão”<sup>119</sup> (PELLICIER apud BRENES, 1986, p. 239, tradução nossa). Nesse sentido, ao retomar a negativa de Fleming quanto a uma possível influência dos romances picarescos espanhóis sobre o *Satyricon*, quando afirma que “em nenhuma das obras espanholas existem quaisquer paralelos precisos de episódio, estilo ou caracterização que sugerem influência sobre Barclay<sup>120</sup>” (p. 101, tradução nossa), acrescentaríamos: exceto pelo fato de o *Lazarillo* ser, assim como o *Satyricon* de Barclay, um *roman à clef*. Brenes coroa suas assertivas com uma afirmação cabal: “Não importa que leitura seja forçada sobre o *Lazarillo*, não é uma parábola de todos os espanhóis do século XVI; é uma sátira áulica dirigida contra pessoas específicas conhecidas dos leitores na corte de Carlos<sup>121</sup>” (BRENES, 1986, p. 242, tradução nossa).

A sátira direcionada a pessoas específicas da corte espanhola, cujos nomes foram engenhosamente escondidos pelo autor no interior da obra, e o caráter anônimo de sua autoria (provavelmente por medo de retaliações) reforçam o argumento de que o *Lazarillo de Tormes* seja realmente um *roman à clef*. De qualquer forma, é certo que as linhas de força que

<sup>118</sup> O texto em língua estrangeira é: “Secondly, it must be remembered that the spread of court gossip was rapid and pervasive. Hurtado de Mendoza from Venice writes to Granvelle in Spain: ‘sepa que no cagava el Emperador vez ni meava que no se supiese aqui’”

<sup>119</sup> O texto em língua estrangeira é: “Monssigneur, ces Seigneurs on eu lettres de leur ambassadeur prez l'empereur comme icelluy avoyt commencé a se relever de la malladye qu'il a eue, néantmoins qu'il estoyt encore tant desbille qu' estoyt contrainct se aller apuyant d'ung baston”.

<sup>120</sup> O texto em língua estrangeira é: “In neither of the Spanish works are there any precise parallels of incident, style, or characterization that would suggest influence on Barclay”.

<sup>121</sup> O texto em língua estrangeira é: “No matter what reading is forced on the *Lazarillo*, it is not a parable of a sixteenth-century Spanish Everyman; it is an aulic satire directed against specific persons known to the readers at the court of Charles”.



definem o gênero se mantêm tanto no *Lazarillo de Tormes* quanto no *Satyricon*: a representação de pessoas reais através de personagens ficcionais. Se no *Lazarillo de Tormes* as pistas para a decifração das chaves se encontravam cifradas no interior da própria obra, no *Satyricon* tais se dão pelo uso de anagramas; o que indica que em ambas as obras havia o desejo por parte de seus autores de que seus leitores pudessem identificar os alvos aos quais as obras visavam atingir.

Se observarmos com atenção, entre os exemplos aludidos por Mathilde Bombart na já apresentada citação acerca da “idade de ouro do *roman à clef*” (2018, p. 123), o texto mais antigo por ela mencionado é justamente o “*Diane*, do espanhol Montemayor, em 1558” (2002, p. 96), de publicação bastate próxima ao *Lazarillo de Tormes* (1554). Com base nessa informação, seria possível pensar em uma origem espanhola para o *roman à clef* enquanto gênero? O certo é que a determinação de uma origem específica para o *roman à clef* a partir de uma única obra inaugural demandaria uma investigação bastante aprofundada, o que nos afastaria do cerne de nossa pesquisa. Nesse sentido, acreditamos que considerar a “idade de ouro” do *roman à clef* circunscrita à Europa da segunda metade do século XVI, em concordância com o que preconiza Bombart, seja *a priori* a postura mais adequada, vistos os exemplos por ela citados, aos quais se soma também, a partir das pesquisas de Dalai Brenes, o *Lazarillo de Tormes*. Ademais, se o *roman à clef* surge entre a Espanha e a França no século XVI, a circulação das “chaves” como elementos de publicação avulsa ou posteriormente anexada ao texto, passou a ocorrer sistematicamente apenas no período circunscrito à atuação de Madeleine de Scudéry, pelas mãos de quem o gênero se consolidou e se tornou uma moda de grande sucesso na França de meados do século XVII. As chaves, que dão nome ao gênero, constituíam uma lista de correspondências entre os nomes das pessoas reais e os nomes das personagens ficcionais presentes nas obras. Tal percepção corrobora o pensamento de Mathilde Bombart, conforme a citação abaixo:

Mas a chave é sobretudo um feito do romance précieux. Em disfarces emprestados a tempos remotos ou a descobertas exóticas, muitas vezes imaginárias, essas narrativas revelam as aventuras e galanterias de seus contemporâneos para zombar deles (*L'histoire amoureuse des Gaules*, de Bussy-Rabutin, escrito em 1660) ou idealizá-los<sup>122</sup> (BOMBART, 2018a, p. 123, tradução nossa).

<sup>122</sup> O texto em língua estrangeira é: “Mais la clé est surtout le fait du roman précieux. Sous des déguisements empruntés à des temps reculés ou a des contrées exotiques, souvent imaginaires, ces recits dévoilent les aventures et galanteries de leurs contemporains pour les railler (*L'histoire amoureuse des Gaules*, de Bussy-Rabutin, écrit en 1660) ou les idéaliser”

O século XVII francês testemunhou a emergência de um fenômeno sociocultural que desempenhou grande influência no comportamento, na linguagem e até na moda da nobreza daquele período, deixando marcas também na literatura: o *Précieux*. O fenômeno da preciosidade não estava restrito à França, tendo expressão literária em vários países da Europa. Entretanto, o caráter social mais amplo no contexto francês se deveu a uma reação à decadência dos costumes e à grosseria que caracterizava a corte de Henrique IV, o que fez com que as pessoas tivessem o desejo de se tornar mais polidas, refinadas e de se diferenciar do vulgo. Estava lançada a moda dos salões, nos quais os frequentadores se reuniam para cultivar a arte da conversação, os “jogos de pensamento”, as leituras das novas obras dos escritores e os concursos de poesia:

Houve na França não só uma poesia preciosa como no exterior, mas uma sociedade preciosa que se tornou famosa nos quadros dos salões. A vida na corte, brilhante sob os últimos Valois, havia se tornado tão grosseira sob Henrique IV que, por volta de 1600, os cortesãos apaixonados por polidez e conversação galante e refinada, se acostumaram a se reunir em alguns hotéis aristocráticos. As damas, as duquesas de Rohan e Nevers, Madame de Villeroy, Guise e Brienne encontravam-se ali com cavalheiros e homens de letras, dentre os quais Desportes e Mainard. Eles se dedicaram à literatura, fizeram versos, e o desejo de distinguir-se algumas vezes levou a excessos da preciosidade mais ridícula<sup>123</sup> (LAGARDE; MICHARD, 1970, p. 55, tradução nossa).

No contexto da *préciosité* francesa alguns salões ganharam grande notoriedade, como o famoso Hôtel de Rambouillet, em que a Marquesa de Rambouillet e suas filhas recebiam os mais íntimos num espaço reservado, o próprio quarto da Marquesa: o célebre *Chambre bleue*. No Hôtel de Rambouillet eram realizados os “jogos de sociedade<sup>124</sup>”, como o “jogo do coração roubado<sup>125</sup>”, no qual os participantes deveriam “procurar pelo ‘ladão<sup>126</sup>’”; o jogo da “caça ao amor<sup>127</sup>”, que estaria “escondido nos olhos de uma dama<sup>128</sup>”; e o jogo “da letra<sup>129</sup>”, no qual “todas as respostas devem começar por uma letra previamente acordada<sup>130</sup>” (LAGARDE; MICHARD, 1970, p. 56, tradução nossa), entre outros. Além desses jogos de diversão e

<sup>123</sup> O texto em língua estrangeira é: “Il y a eu en France non seulement une poésie précieuse comme à l'étranger, mais une société précieuse qui s'est épanouie dans le cadre des salons. La vie de cour, brillante sous les derniers Valois, était devenue si grossière sous Henri IV que, vers 1600, les courtisans épris de politesse, de conversations galantes et raffinées, prirent l'habitude de se réunir dans quelques hôtels aristocratiques. De grandes dames, les duchesses de Rohan et de Nevers, Mmes de Villeroy, de Guise, de Brienne, s'y retrouvaient avec des gentilshommes et des gens de lettres, parmi lesquels Desportes et Mainard. On s'occupait de littérature, on faisait des vers, et le désir de se distinguer aboutissait parfois aux excès de la préciosité la plus ridicule”.

<sup>124</sup> O texto em língua estrangeira é: “jeux de société”.

<sup>125</sup> O texto em língua estrangeira é: “jeu du coeur volé”.

<sup>126</sup> O texto em língua estrangeira é: “on cherche la ‘voleuse’”.

<sup>127</sup> O texto em língua estrangeira é: “chasse à l'amour”.

<sup>128</sup> O texto em língua estrangeira é: “se cache dans les yeux d'une dame”.

<sup>129</sup> O texto em língua estrangeira é: “de la lettre”.

<sup>130</sup> O texto em língua estrangeira é: “toutes les réponses doivent commencer par la lettre convenue”.

sedução, era praticada ali também a arte da conversação, caracterizada por debates psicológicos, e havia ainda jogos literários, nos quais os participantes adotam “nomes romanescos<sup>131</sup>”, e “escrevem cartas entre si e praticam todos os gêneros na moda<sup>132</sup>” (LAGARDE; MICHARD, 1970, p. 56, tradução nossa). Madeleine de Scudéry teria frequentado assiduamente o Hôtel de Rambouillet, sobretudo em sua fase mais brilhante, mas não demoraria para que ela mesma viesse a dirigir o seu próprio salão:

Anteriormente frequentadora regular do *Chambre bleue*, Mademoiselle de Scudéry era na época uma solteirona de cerca de quarenta anos. Por volta de 1652, todos os sábados, no seu salão do Marais, ela reunia burgueses apaixonados por romances e *personas das letras*: Conrart, Pellisson, Ménage, Godeau, Chapelain, d'Aubignac, o poeta Sarasin, que será até sua morte (1654) o animador do grupo. Menos aristocrático, menos mundano que o Hôtel de Rambouillet, esse salão tem atividades principalmente literárias. Todos os anos, Mademoiselle de Scudéry publica um ou mais volumes desses romances-rios: *O Grande Ciro* (10 vols., 1649-1653), depois *Clélie* (10 vols., 1654-1661). **Os frequentadores do salão se reconhecem nos heróis desses romances, encontram suas histórias, suas conversas sobre assuntos galantes; cada um recebe um apelido retirado do Ciro: SAPHO (Mlle Scudéry), ACANTE (Pellisson), o MAGO DE SIDON (Godeau)... (...)** Este salão deu o tom de preciosidade literária e moral por muitos anos<sup>133</sup> (LAGARDE; MICHARD, 1970, p. 57, grifo nosso, tradução nossa).

Embora a citação não mencione a classificação dos romances de Scudéry como sendo *romans à clef*, fica clara na exposição a filiação de suas obras a esse gênero, entretanto, com um diferencial interessante: aqui parece não se tratar mais de obras de forte cunho satírico, mas de uma espécie de diversão entre amigos, participantes de um mesmo salão, ou seja, todos membros de uma mesma *coterie*. O caráter elitista e autocentrado que parece animar grupo, dando sentido à ideia de *coterie*, findou por se plasmar à representação ficcional das pessoas reais em um caráter de autorreferencialidade evidente. Mas embora o intuito satírico e jocoso pareça ter momentaneamente desaparecido, o caráter lúdico da leitura, marcado pelo jogo de decifração, permanece: “Mlle de Scudéry traça os retratos de todos os que a rodeiam em *O Grande Ciro*; depois se divertiam dentro dos salões a fazer o retrato de uma pessoa

<sup>131</sup> O texto em língua estrangeira é: “noms romanesques”.

<sup>132</sup> O texto em língua estrangeira é: “écrivent eux-mêmes des lettres et pratiquent tous les genres à la mode”.

<sup>133</sup> O texto em língua estrangeira é: “Ancienne habituée de la Chambre bleue, Mademoiselle de Scudéry était alors une vieille fille romanesque d'une quarantaine d'années. Vers 1652, tous les samedis, dans son salon du Marais, elle réunit de bourgeois entichées de romans et des *gens de lettres*: Conrart, Pellisson, Ménage, Godeau, Chapelain, d'Aubignac, le poète Sarasin, qui sera jusqu'à sa mort (1654) l'amuseur du groupe. Moins aristocratique, moins mondain que l'Hôtel de Rambouillet, ce salon a des activités surtout littéraires. Tous les ans, Mlle de Scudéry publie un ou plusieurs tomes de ses romans-fleuves: *Le Grand Cyrus* (10 vol., 1649-1653), puis *Clélie* (10 vol., 1654-1661). Les habitués du salon se reconnaissent dans les héros de ces romans y retrouvent leurs histoires, leurs conversations sur des sujets galants; chacun d'eux reçoit un surnom tiré du Cyrus: SAPHO (Mlle de Scudéry), ACANTE (Pellisson), le MAGE DE SIDON (Godeau)... [...] Ce salon a donné le ton de la préciosité littéraire et morale pendant de longues années”.

designada antecipadamente que era de quem se iria descobrir o traço justo, a expressão marcante<sup>134</sup> (LAGARDE; MICHARD, 1970, p. 60, tradução nossa).

Ao que se percebe, há no fenômeno *précieux* francês um certo protagonismo feminino, sobretudo se considerarmos que eram elas, as grandes *salonnières*, que dirigiam as atividades nos hotéis e salões aristocráticos. A reivindicação pelas mulheres do direito de participar da vida intelectual e da criação de obras literárias, demarcando seu gosto sobretudo por romances e poesia, fez com que muitos autores atribuíssem à *préciosité* os primeiros sinais de emergência do que viria a ser no futuro o pensamento feminista.

Os romances de Madeleine de Scudéry atingiram grande sucesso em sua época, sendo *O Grande Ciro* considerado até hoje o mais longo romance da literatura francesa, do alto de suas 13.095 páginas. “Se *La Calprenède* é o mestre do romance de aventura de capa e espada, é Madeleine de Scudéry quem reina sobre os romances de galanteria<sup>135</sup>” (LAGARDE; MICHARD, 1970, p. 73, tradução nossa). Acreditamos que o grande sucesso obtido por Scudéry à época da publicação de seus romances justifique a ideia cristalizada, recorrente ainda hoje entre muitos autores, de que para que surja um *roman à clef* seria necessária também a existência de uma *coterie*, por ter sido essa a fórmula de criação adotada pela autora, noção essa que, como já dissemos, nos soa equivocada pelo fato de não abarcar grande parte das ocorrências de *roman à clef* na história da literatura ocidental.

A matéria sentimental também ganha destaque no *précieux*. Os romances de Madeleine de Scudéry giram em torno das conquistas amorosas, da galanteria, da conversação refinada e do retrato psicológico de seus pares. Em obras como *O Grande Ciro*, Scudéry narra a história do imperador persa Ciro, e de seu longo processo de conquista amorosa da princesa Mandane, ambientando seu romance no século VI a.C.. Como sabemos, os frequentadores de seu salão estavam ali representados sob pseudônimos persas, e a ambientação de seu romance na antiguidade seria mais uma estratégia para disfarçar as identidades reais das pessoas ali retratadas. Acerca disso, afirmam Lagarde e Michard que:

**Negligenciando qualquer verossimilhança histórica**, ela transporta para a antiguidade a vida de salão do século XVII, eventos contemporâneos, galanteria, conversas mundanas: **seus romances têm um interesse especialmente**

<sup>134</sup> O texto em língua estrangeira é: “Mlle de Scudéry trace les portraits de tout son entourage dans *Le Grand Cyrus*; puis on s’amusa dans les salons à faire le portrait d’une personne désignée d’avance c’était à qui découvrirait le trait juste, l’expression frappante”.

<sup>135</sup> O texto em língua estrangeira é: “Si *La Calprenède* est le maître du roman d’aventures de cape et d’épée, c’est Madeleine de Scudéry qui règne sur les romans de galanterie”.

**documental.** Ela se gaba da variedade e da verdade de suas análises<sup>136</sup> (1970, p. 73, tradução nossa, grifos nossos).

A citação de Lagarde e Michard acima nos chama a atenção por parecer, em um primeiro momento, cobrar a uma obra ficcional, por ser ambientada na antiguidade, o seu atrelamento a uma “verossimilhança histórica”, como se a literatura devesse necessariamente ser fiel aos aspectos documentais e factuais da realidade concreta. Entretanto, em seguida a mesma citação afirma que os romances de Scudéry “têm um interesse especialmente documental”, provavelmente aludindo que os mesmos “documentam” a mentalidade e as formas de sociabilidade dos frequentadores dos salões do século XVII. Ora, se analisarmos com atenção perceberemos que os críticos, além de reduzirem a obras de ficção de Scudéry a textos de “interesse especialmente documental”, ainda afirmam que são estes maus documentos, devido à autora os ter concebido “negligenciando qualquer verossimilhança histórica” quando da ambientação de seus enredos na Antiguidade. Tal paradoxo nos traz algumas reflexões: não estariam ocultas sob a afirmação dos autores as concepções partilhadas também por outros críticos da atualidade, os quais veem no *roman à clef* um gênero inferior à ficção “pura”, um mero documento sem valor literário? Ou talvez (e possivelmente), não estaria aí embutido um certo desconforto em torno do *roman à clef* que, em sua qualidade de texto limítrofe entre realidade e ficção, é visto por alguns críticos como uma ameaça aos estatutos que regem a ficção e que determinam suas formas de leitura e recepção crítica? Julgamos relevante trazer essa reflexão à tona, posto que consideramos que haja uma bem caracterizada marginalização deste gênero, bem como de suas formas de leitura e análise, o que hoje se caracteriza por uma evidente lacuna de obras que o abordem em caráter mais específico, traçando suas definições, suas características e seu histórico no decorrer da formação do Cânone Ocidental.

Voltando ao contexto do *Précieux*, é importante observar que apesar de alguns “excessos da preciosidade mais ridícula<sup>137</sup>” (1970, p. 55, tradução nossa) referidos por Lagarde e Michard, caracterizados pelo intenso desejo dos *habitués* dos salões de se destacar – o que fez com que alguns adotassem comportamentos e roupas extravagantes, vindo a ser satirizados por Molière na comédia em um ato *Les Précieuses ridicules* (1659) –, o fenômeno da *préciosité* deixou importantes marcas na literatura francesa, fazendo sentir sua influência durante toda a segunda metade do século XVII. Mas se nos romances de Scudéry o elemento

<sup>136</sup> O texto em língua estrangeira é: “Négligeant toute vraisemblance historique, elle transporte dans l'antiquité la vie de salon du XVIIe siècle, les événements contemporains, la galanterie, les conversations mondaines: ses romans ont surtout un intérêt documentaire. Elle se flatte elle-même de la variété et de la vérité de ses analyses”.

<sup>137</sup> O texto em língua estrangeira é: “excès de la préciosité la plus ridicule”.

satírico parece ter sido atenuado, como já fora observado, dando lugar a uma espécie de “divertimento entre amigos”, sendo os “retratados” todos membros de uma mesma *coterie*; o caráter lúdico do *roman à clef*, baseado em uma forma de leitura caracterizada pela decifração de identidades das pessoas reais ocultas sob a pele de personagens ficcionais parece ter ganhado grande impulso e destaque. Tal forma de leitura lúdica ganharia força no decorrer do século seguinte, aliada à grande profusão de romances proibidos que circularam durante o século XVIII, nos quais se nota tanto o desatrelamento dos *romans à clef* à exigência de uma *coterie* (destinando-se, a partir de então, à decifração por um público mais amplo) quanto a retomada da sua vertente mais satírica, elevada esta última faceta a níveis tão intensos a ponto de essas obras e seus autores serem vistos como ameaças reais ao sistema do *Ancien Régime*. É o que defende o historiador Robert Darnton (2012), renomado pesquisador da literatura clandestina corrente na França do século XVIII, o qual destaca a contribuição de obras de natureza difamatória para a corrosão das bases do *Ancien Régime*, sobretudo às vésperas da Revolução Francesa.

De acordo com Darnton, o período pré-revolucionário francês – período esse a que o *Le bohémiens*, de Pelleport, está circunscrito – testemunhou, além da grande difusão de *romans à clef*, a emergência de diversos outros gêneros literários que também se baseavam na construção de retratos satíricos da nobreza, nos quais eram feitos relatos picantes de suas vidas íntimas, saciando leitores sedentos por calúnia e difamação, os quais, habituados a esse verdadeiro jogo de decifração, faziam de muitos desses títulos verdadeiros *best-sellers*. Tais obras dessa verdadeira “arte da difamação” eram conhecidas como *libelles*, e teriam constituído um dos tipos de leitura mais apreciados na França pré-revolucionária.

Os membros da nobreza francesa eram o principal alvo dos *libelles*, os quais relatavam casos de adultério entre os membros da corte, envolvimento dos nobres com prostitutas, cenas de orgias envolvendo os altos membros do governo e seus serviçais e até mesmo críticas à moral vigente e ao Estado, através da delação de casos escandalosos. Eram em sua maioria, por razões óbvias, textos anônimos, e em suas críticas mordazes e enxovalho nem mesmo o rei Luís XV era poupado, o que fez com que as mesmas fossem proibidas, apreendidas e destruídas; seus autores perseguidos e presos; originando toda uma indústria clandestina de produção, edição e distribuição de livros proibidos. Acerca desse contexto, Robert Darnton esclarece que os autores desses romances, instalados em Paris:

(...) viviam em estilo semelhante, ocupando sótãos e porões por toda a cidade, e desenvolveram um modo próprio de jogar lama: os *libelles*, relatos escandalosos das questões públicas e da vida privada das grandes figuras da corte e da capital. O

termo não é muito usado em francês moderno, mas fazia parte da linguagem cotidiana do mundo editorial do *Ancien Régime* e os autores de tais obras eram fichados nos arquivos da polícia como *libellistes* (DARNTON, 2012, p. 14).

Darnton afirma que “todos os dicionários franceses do *Ancien Régime* definiam *libelle* da mesma maneira: ‘uma obra contendo linguagem abusiva [*injures*], opróbios ou acusações contra a honra e a reputação de alguém” (2012, p. 310). Essas obras poderiam ser de diversos gêneros, e eram abrangidas todas sob a alcunha geral de *libelles*, o que denota estarmos diante não de uma categoria propriamente estética, mas sobretudo temática. Acerca disso, fala-nos Darnton que:

Infelizmente a noção de gênero não é de grande valia na caracterização dos libelos. Basta considerarmos as obras encontradas ao longo da linha que vai de Morande a Manuel, que pertenciam aos gêneros mais diversos: crônica (*Le gazerier cuirassé*), poesia (*Les amours de Charlot e Toinette*), diálogo dramático (*Le petits soupers et les nuits del’Hôtel Buillon*), reportagem (*Le diable dans un bénitier*), história (*La police de Paris dévoillée*), correspondência (*Lettres originales de Mirabeau*) e biografia (*Vie secrète de Pierre Manuel*). Todos esses livros eram vistos nessa época como libelos; no entanto, abrangiam mais de meia dúzia de gêneros. Pertenciam à mesma família e tinham forte aparência familiar, mas careciam de afinidade genérica (2012, p. 320).

Como se pode observar, não é difícil deduzir que os *romans à clef* satíricos fossem também enquadrados sob a alcunha de *libelles* na França do século XVIII. Poderíamos destacar apenas alguns aspectos muito tênues no sentido de conferir algum diferencial estético ao gênero *roman à clef* no conjunto dos *libelles*, pois tanto um quanto outros nesse contexto traziam em seu bojo não só o artifício da ocultação das identidades reais das pessoas neles retratadas, mas também o desejo – mais ou menos explícito – de difamar suas vítimas. Desse modo, os mesmos constituíam textos que colocavam em xeque a hipocrisia de pessoas de grande notoriedade, bem como convidavam os leitores a um instigante jogo de decifração, deixando pistas para que, sob os véus da ficcionalidade, estes pudessem flagrar entre as urdiduras da trama as identidades reais ocultas. Dessa forma, tais autores regavam tais obras com o sedutor tempero da maledicência, despertando o voraz apetite do povo por um bom crestado de reputações. Talvez seja justamente na explicitude (ou não) desse desejo de difamação que resida uma das mais sutis marcas de diferenciação entre o *roman à clef* e os outros gêneros de *libelles*. O *roman à clef* constitui um gênero que, embora traga fortes laços com a realidade concreta, assume o disfarce de romance predominantemente ficcional, de modo que as identidades das pessoas reais retratadas nas obras desse gênero eram também ocultadas através do uso de pseudônimos. Essas identidades permaneceriam como um segredo a ser

desvelado pelos leitores, os quais se lançavam ao instigante jogo de decifração das chaves do romance. Em outros casos, as chaves do *roman à clef* poderiam ser publicadas ao final da obra (em um apêndice), ou vendidas de forma avulsa, separadamente da obra. Tal estratégia poderia “proteger” o autor de possíveis retaliações, visto que sem a materialidade dos nomes verdadeiros das vítimas inscritos nas obras seria mais difícil que o caso fosse efetivamente levado a júri – ao menos em um regime no qual se gozasse de maior liberdade de expressão, o que não era exatamente o caso do *Ancien Régime*, marcado pela forte repressão do Absolutismo.

Já no caso de outros gêneros de *libelle*, os textos eram bem menos disfarçados de romance do que ocorria com os *romans à clef*, o que lhes conferia maior liberdade para jogar de forma mais intensa e perigosa com os tênues limites entre realidade e ficção. A conexão com a realidade concreta nos demais *libelles* era expressa de forma um tanto mais explícita, sendo os seus conteúdos uma grande mistura de “notícias” e “invenções”, imiscuindo em um mesmo texto ficção e realidade de tal forma que o leitor era convertido em um decifrador, espécie de detetive, cabendo a ele identificar e distinguir a “verdade” da “invenção” dentro da obra. O desejo de difamar pessoas de grande notoriedade e as pistas fornecidas à adivinhação de suas identidades seriam um pouco mais explícitos do que no *roman à clef*, visto que nos demais tipos de *libelles* não se costumava utilizar pseudônimos para as “personagens reais”, sendo as mesmas representadas por algumas letras iniciais do nome verdadeiro acompanhadas de reticências, cabendo ao leitor a tarefa de completar tais nomes a partir da junção das pistas e de suas próprias especulações, identificando assim as verdadeiras vítimas daquela obra caluniosa e difamatória. Mas embora apresentassem essas sutilíssimas diferenças, tanto os demais *libelles* quanto o *roman à clef*, os quais “pertenciam à mesma família”, participavam também de uma mesma forma de leitura lúdica, pautada na participação ativa do leitor no que tange ao constante exercício de decifração e preenchimento de lacunas intencionalmente deixadas pelos autores. Acerca disso, fala-nos Robert Darnton que:

Frequentemente os libelos da época de Luís XV pretendiam **deliciar os leitores ao mesmo tempo que difamavam suas vítimas**. Lê-los era participar de um jogo. **Como nos romans à clef – outro gênero favorito da época, – que costumavam ser libelos disfarçados de romance**, o jogo consistia em identificar as personagens cujos nomes apareciam dissimulados, geralmente com reticências. Em uma edição de *Le gazetier cuirassé*, as notas de rodapé foram transferidas para o fim do livro e identificadas como “Chave das anedotas e notícias”, **adotando explicitamente o modelo do roman à clef**. O atrativo dos libelos para os leitores do século XVIII ia muito além do efeito de choque dos escândalos narrados; era também **o prazer de**



**desvendar enigmas, montar quebra-cabeças, decodificar rébus, entender piadas e resolver charadas** (2012, p. 32, grifos nossos).

É importante perceber o quão tênues são os limites que separam os *romans à clef* dos demais *libelles* do ponto de vista de sua natureza satírica no período pré-revolucionário francês, de modo que a tentativa de erigir linhas divisórias muito rígidas entre os mesmos dentro desse contexto nos soa um tanto pueril e sem efeito concreto. Se considerarmos que autores circunscritos ao século XVIII, dedicados à escrita de outros gêneros de *libelles*, também se dedicaram à escrita de *romans à clef* – como é o caso do Marquês de Pelleport –, é compreensível que nesse contexto os dois segmentos tragam em seu bojo diversas características em comum, as quais representam os anseios dos autores de seu tempo. A exposição de segredos íntimos de membros da nobreza e do clero, em relatos repletos de sátira, ironia, zombaria, deboche, erotismo e anticlericalismo, estavam presentes em obras desses dois segmentos, e findavam por contribuir para a desestabilização da monarquia, da igreja e da moral vigente, questionando hierarquias e ameaçando o *status quo*. A esse respeito é possível citar o caso de um já mencionado *libelle* feito aos modos de uma reportagem, *Le diable dans un bénitier*, também de autoria de Pelleport, o qual, segundo Darnton, apresentaria características em comum com os textos pertencentes ao gênero *roman à clef*:

O texto do livro é tão atulhado e tão complicado quanto o material da capa e, como esta, tem de ser lido como uma charada, não só porque as personagens estejam ocultas por reticências, mas porque contém toda sorte de insinuações, alusões e piadas só para íntimos, que precisam ser decifradas e que são acompanhadas por muitas provocações e piscadelas para o leitor, como que o tornando cúmplice da trama. **O enredo em si tem algumas características de um roman à clef.** Uma das cópias que sobreviveram chega a trazer **uma chave, anexada ao final por um leitor do século XVIII**, que identificou as personagens a partir dos pontos e traços depois das iniciais do nome e indicou as páginas em que apareciam (2012, p. 40, grifos nossos).

Os libelos eram largamente consumidos pelo público leitor, ávido pelos escândalos das elites, movimentando um agitado mercado clandestino de obras proibidas, as quais eram muitas vezes impressas em países vizinhos à França, adentrando o território francês através de uma obscura rede de distribuição, pelas porosas fronteiras do país. A busca por combater tais obras, que corroíam as bases da sociedade vigente – representada pela monarquia, pela igreja e pelos bons costumes – levou o governo francês a contratar centenas de sensores para determinar quais obras seriam ou não ofensivas ao *status quo*, a criar uma polícia especializada para combater o contrabando dos libelos, chegando mesmo ao ponto de destacar

agentes secretos para negociar com libelistas residentes fora do território francês, ou mesmo para os assassinar.

Embora o público francês já estivesse habituado a ler relatos escandalosos sobre a vida privada de pessoas públicas, esses libelos publicados a partir de 1770 foram considerados ameaçadores, devido à crise política que marcou a época. A repressão aos livros proibidos era bastante dura, a ponto de os libelistas serem marcados a ferro, atados ao pelourinho em praça pública e expostos ao escárnio do povo, antes de serem cerrados nos porões da Bastilha. A própria apreensão e destruição das obras ganhava foros de espetáculo público, numa tentativa de desencorajar os libelistas a continuar produzindo tais textos proibidos, o que pouco surtia efeito, a julgar pela grande quantidade de títulos, em imensas tiragens, que continuavam a circular à revelia do aparelho repressor. A esse respeito, Darnton afirma que: “O conselho real condenava alguns títulos individualmente. Os bispos tropejavam nos púlpitos. E numa grande cerimônia o carrasco rasgava e queimava livros proibidos ao pé da escadaria do Parlamento parisiense” (1998, p. 12).

Nesse contexto, muitos escritores eram obrigados a fugir de Paris por conta de *lettres de cachet*<sup>138</sup> emitidas no intuito de levá-los à prisão. Essa era uma das causas mais comuns para o exílio de muitos autores fracassados, que fugiam da França, também, em busca de meios de sobrevivência. Segundo Darnton, “a maior colônia de expatriados estava em Londres” (2015, p. 10), onde esses atuavam como “tutores, tradutores, mascateavam panfletos, dirigiam peças teatrais e metiam-se no jornalismo, aventuravam-se no mundo das publicações” (2015, p. 10). Nesse contexto marcado pela presença de uma imensa leva de autores indigentes, os mesmos submetiam seu talento a todo o tipo de atividades (lícitas ou ilícitas), como forma de garantir o sustento na dura rotina da *Grub Street*<sup>139</sup>, com destaque para a produção de libelos. Darnton descreve a atividade dos que viviam de escrever libelos da seguinte forma:

Graças à informação provida por informantes secretos em Paris e Versalhes, criavam livros e panfletos que caluniavam todo mundo, desde o rei e seus ministros até figuras públicas e atrizes. Seus trabalhos circulavam pelo comércio de livros clandestino na França e eram vendidos abertamente em Londres, especialmente numa livraria na St. James Street dirigida por um expatriado de Genebra chamado Boissière (2015, p. 11).

<sup>138</sup> “O *cachet* era um pequeno sinete gravado. As *lettres de cachet* (‘cartas seladas’), documentos que determinavam encarceramento ou exílio, seladas em branco com o sinete real e distribuídas entre os favoritos do trono. Estes usavam-nos, o mais das vezes, para ajustar contas pessoais, daí haverem se tornado um dos mais expressivos símbolos da arbitrariedade e do despotismo do *Ancien Régime*” (DARNTON, 1987, p. 246).

<sup>139</sup> O termo referia-se, simultaneamente, a uma rua em Londres onde havia uma imensa concentração de autores indigentes, atraindo “escritores fracassados desde os tempos elisabetanos” (DARNTON, 2015, p. 8); e também passou a ser usado por extensão como termo pejorativo para fazer referência a escritores medíocres, de baixo valor literário.

Tal perspectiva faz com que seja cara a reflexão sobre as relações entre o texto e seu contexto de produção, visto que muitos desses romances proibidos, ao modo de *chroniques scandaleuses*, por vezes, promoveram uma interessante releitura dos acontecimentos e personagens de grande relevância histórica, revirando publicamente os baús de suas intimidades. Devido a isso, é possível presumir que, em maior ou menor grau, a publicação de tais obras dessa verdadeira “arte da difamação” trazia consigo os signos do escândalo e da polêmica, afrontando e desestabilizando o *status quo* através do ataque à hipocrisia presente no jogo de máscaras entre a vida pública e privada de pessoas notórias e, muitas vezes, detentoras de grande poder no âmbito social, motivo pelo qual eram consideradas tão perigosas e foram tão duramente reprimidas. Sobre essa verdadeira corrosão das bases morais sobre as quais se sustentava o *Ancien Régime* no contexto da França pré-revolucionária, afirma-nos Darnton:

Em contrapartida, sustento que o livro ilegal (...) corrói a ideologia monárquica e seus pilares – o rei, a Igreja e os bons costumes – pelo uso sistemático, desenfreado e desmesurado das seguintes armas: zombaria, escárnio, razão crítica e histórica, pornografia, irreligião e materialismo hedonista. A literatura clandestina propõe opiniões, recusa as normas, suspeita da autoridade e reconstrói as hierarquias (1992, p. 11).

Bons exemplos de *libelles* em forma de *romans à clef* que foram considerados potencialmente perigosos no contexto do século XVIII são os que expunham a vida privada do rei Luís XV, os quais foram abordados por Robert Darnton em seu artigo intitulado “Mademoiselle Bonafon and the Private Life of Louis XV: Communication Circuits in Eighteenth-Century France” (2004). Trata-se de *Tanastès* (1745), de Mlle Bonafon<sup>140</sup>; *Mémoires secrets pour servir à l’histoire de Perse* (1745), de Antoine Pecquet; *Les Amours de Zeokinizul, roi des Kofirans* (1747), de autoria incerta; e *Voyage d’Amatonthe* (1750), de Clément Ignace de Ressayier.

Começemos pelo primeiro, e talvez o mais exótico desse grupo de *romans à clef*, o qual utilizou um disfarce um tanto inusitado para uma obra satírica: o conto de fadas. De acordo com Darnton, “em agosto de 1745, a polícia descobriu que certo livro particularmente censurável sobre a vida amorosa do rei, tenuemente disfarçado como um conto de fadas sob o

---

<sup>140</sup> O caso em torno deste romance é retomado pelo autor em DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

título *Tanastès*, circulava secretamente<sup>141</sup> (2004, p. 103-104, tradução nossa). Nesse *roman à clef* a autora faz importantes registros da biografia do rei que certamente não apareceriam em livros de uma história oficial, oportunizando aos leitores conhecimento acerca da vida de seu monarca, cujas fontes haviam sido as fofocas correntes nos bastidores da corte. Segundo afirma Darnton:

Em um relatório sobre *Tanastès*, a polícia descreveu-o como ‘um trabalho que fornece um diário [un récit où l’on faisait le journal] do que aconteceu em Metz durante a doença do rei e do restabelecimento de Mme de Chateauroux’. Para fornecer um diário, no caso de Mlle Bonafon, deveria contar uma história que os periódicos comuns não poderiam imprimir. Em vez de relatar eventos como notícias, ela os vestiu como um conto de fadas. Ela pegou seu material da fofoca de Versalhes e reformulou-o com um disfarce de *chronique scandaleuse*<sup>142</sup> (2004, p. 111-112, tradução nossa).

*Tanastès* foi considerado como uma obra potencialmente perigosa, o que mobilizou todo um destacamento de policiais, gerando a prisão de mais de duas dezenas de pessoas, até que se chegasse à autora, “Marie-Madeleine Bonafon, uma camareira da princesa de Montaubon<sup>143</sup>” (2004, p.104, tradução nossa). Os interrogatórios foram conduzidos por Claude Henri Feydeau de Marville, o tenente-general da polícia, tamanha a gravidade com que se considerou o potencial destrutivo desta obra infamante. Para Darnton, “o perigo representado por *Tanastès* derivou de sua qualidade como um *roman à clef*<sup>144</sup>” (2004, p. 113, tradução nossa). Isso se devia particularmente às práticas de leitura predominantes na França do *Ancien Régime* que, como já fora mencionado, eram caracterizadas por uma relação lúdica entre os leitores e o texto literário, em que a decifração constituía um divertimento instigante, denotando um gosto desenvolvido entre os mesmos desde os tempos dos *romans à clef* de Madeleine de Scudéry. Acerca dessa faceta Darnton afirma que:

Ao contrário dos romances normais, que podem de fato ser apropriados de formas contraditórias, os *romans à clef* impõem reações padronizadas por parte de seus leitores. Eles operam como quebra-cabeças. Aventure-se por uma página ou duas na narrativa e não poderá resistir a adivinhar as personagens públicas escondidas por

<sup>141</sup> O texto em língua estrangeira é: “In August 1745, the police discovered that a particularly objectionable book about the king’s love life, thinly disguised as a fairy tale under the title *Tanastès*, was circulating under the cloak”.

<sup>142</sup> O texto em língua estrangeira é: “In a report on *Tanastès*, the police described it as ‘a work that provides a journal [un récit où l’on faisait le journal] of what happened at Metz during the king’s illness and of the reestablishment of Mme de Chateauroux’. To provide a journal in the case of Mlle Bonafon was to tell a story that ordinary journals could not print. Instead of reporting events as news, she dressed them up as a fairy tale. She took her material from the gossip of Versailles and reworked it as a thinly disguised *chronique scandaleuse*”.

<sup>143</sup> O texto em língua estrangeira é: “Marie-Madeleine Bonafon, a chambermaid to the princesse de Montaubon”.

<sup>144</sup> O texto em língua estrangeira é: “The danger posed by *Tanastès* derived from its quality as a *roman à clef*”.

trás dos personagens ficcionais. Algumas das identificações são fáceis, mas algumas são quebra-cabeças; e quanto mais complicada a trama – por mais absurda ou banal que seja –, mais fascinante é o jogo de adivinhação. Em pouco tempo, você se pega tomando notas ou escrevendo palpites na margem ou folheando até o final para encontrar uma chave – e depois corrigindo-a, se ela não corresponder aos detalhes da história. Você pode formular suas próprias reflexões, que podem ser idiossincráticas e independentes do que o autor possa ter pretendido. Mas seja o que for que você faça de um *roman à clef*, você não pode passar pelo texto sem primeiro decodificá-lo da maneira que requer. E se você vivesse na França do século XVIII, você estaria especialmente inclinado a jogar esse tipo de jogo, porque você teria aprendido a procurar ‘aplicações’ nas obras de La Fontaine, La Bruyère e outros autores mais conhecidos do século XVII. Você estaria familiarizado com quebra-cabeças semelhantes – *bouts rimés* e *énigmes* – das páginas de revistas literárias e de jogos feitos em reuniões sociais. Seria perfeitamente natural que você abordasse a leitura como a solução de um quebra-cabeças<sup>145</sup> (2004, p. 113-114, tradução nossa).

*Tanastès* narra a história do príncipe Tanastès (o rei Luís XV) que ao nascer na terra dos Zarimois (França) é raptado por uma sílfide e entregue ao tutor Oromal (o cardeal de Fleury), enquanto um sócio malvado, de nome Agamil, tomou seu lugar e deu vazão a toda a sua luxúria. A partir daí surgem diversas peripécias, nas quais as amantes do rei são representadas por fadas com nomes sugestivos, como Ardentine (Mme de Châteauroux), e os acontecimentos escandalosos e despóticos da vida do rei são representados através de eventos mágicos, nos quais figuram varinhas mágicas e reinos de gnomos. O enredo aparentemente pueril foi tratado como um ameaça pela polícia, pois havia a suspeita de que houvesse “qualquer intriga política que pudesse estar por trás da publicação<sup>146</sup>” (DARNTON, 2004, p. 113, tradução nossa), além da preocupação natural em preservar a imagem do rei diante da opinião de um público leitor ávido por fofocas, e que atribuía a elas veracidade, sobretudo se estas chegassem até eles em formato impresso. Daí decorreu que, de acordo com Darnton, tanto esse quanto os outros três *romans à clef* dos quais falaremos adiante “contribuíram fortemente para a formação da visão mitológica do reinado de Luís XV como um tempo de

---

<sup>145</sup> O texto em língua estrangeira é: “Unlike normal novels, which can indeed be appropriated in contradictory ways, *romans à clef* compel standard reactions on the part of their readers. They operate like puzzles. Venture a page or two into the narrative and you cannot resist making guesses about the public personages hidden behind the fictional characters. Some of the identifications are easy, but some are brain-teasers; and the more complicated the plot – however absurd or hackneyed it may be – the more fascinating is the guessing game. Before long, you find yourself taking notes or writing guesses in the margin or thumbing to the end to find a key – and then correcting it, if it fails to correspond to details in the story. You may go on to formulate reflections of your own, which could be idiosyncratic and independent of what the author may have intended. But whatever you ultimately make of a *roman à clef*, you cannot get through its text without first decoding it in the way that it requires. And if you lived in eighteenth-century France, you would be especially inclined to play that kind of game, because you would have learned to look for ‘applications’ in the works of La Fontaine, La Bruyère, and other best-known authors from the seventeenth century. You would be familiar with similar puzzles – *bouts rime’s* and *enigmes* – from the pages of literary reviews and from games played at social gatherings. It would be perfectly natural for you to approach reading as puzzle solving”.

<sup>146</sup> O texto em língua estrangeira é: “any political intrigues that might lie behind the publication”.

decadência e despotismo<sup>147</sup>” (2004, p. 115, tradução nossa). A aventura literária da camareira escritora lhe custou muito caro: “Mlle Bonafon permaneceu na Bastilha por catorze meses e meio<sup>148</sup>” e depois foi transferida para o “convento dos Bernardinos em Moulins, onde permaneceu sem permissão para receber visitantes ou cartas nos doze anos seguintes<sup>149</sup>” (DARNTON, 2004, p. 108, tradução nossa).

Outro *roman à clef* importante nesse ciclo de difamação do rei Luís XV foi *Mémoires secrets pour servir à l’histoire de Perse* (1745), de Antoine Pecquet, o qual se utilizou do mesmo disfarce adotado por Madeleine de Scudéry no século anterior, ambientando o enredo de seu romance na Antiguidade. Entretanto, por trás do disfarce de romance baseado na história da Pérsia, desenrolavam-se intrigas inerentes a sua história contemporânea descritas com uma forte carga satírica e grande riqueza de detalhes, observados de uma posição de destaque, visto que Pecquet era um funcionário do Ministério das Relações Exteriores. Como afirma Robert Darnton:

O *Anecdotes* ou *Mémoires secrets pour servir à l’histoire de Perse* (o título varia de edição para edição, e o texto passou por pelo menos seis edições até 1769) contém fofocas, mas incorpora uma história séria da França de 1715 a 1745, com ênfase nos últimos cinco anos – isto é, o período da Guerra da Sucessão Austríaca, que ele relata em detalhe, até o presente, ou a campanha da primavera de 1745. A história tem lugar ostensivamente na Ásia, e abre com uma vasta descrição, 164 páginas na edição de 1759, de todos os poderes envolvidos na luta para dominar o continente. O leitor deve, portanto, começar o jogo de adivinhação preenchendo um quebra-cabeça geográfico. A Ásia é obviamente a Europa; Pérsia é a França; e Japão, Inglaterra. Mas a China? (Resposta: Espanha.) Coréia? (Portugal.) Kabul? (Hanover.) Lahore? (Saxônia.) Jodhpur? (Praga).<sup>150</sup> (DARNTON, 2004, p. 116, tradução nossa).

O *roman à clef* de autoria incerta, *Les Amours de Zeokinizul, roi des Kofirans* (1747), também é caracterizado pela utilização da estratégia do distanciamento na ambientação como forma de disfarce para seu enredo, à moda de Madeleine de Scudéry: o romance fora ambientado na África. Entretanto, o componente satírico constitui um diferencial, assim como

<sup>147</sup> O texto em língua estrangeira é: “contributed powerfully to the formation of the mythological view of the reign of Louis XV as a time of decadence and despotism”.

<sup>148</sup> O texto em língua estrangeira é: “Mlle Bonafon remained in the Bastille for fourteen and a half months”.

<sup>149</sup> O texto em língua estrangeira é: “convent of the Bernardines at Moulins, where she remained, without permission to receive either visitors or letters, for the next twelve years”.

<sup>150</sup> O texto em língua estrangeira é: “The *Anecdotes* or *Mémoires secrets pour servir à l’histoire de Perse* (the title varies from edition to edition, and the text went through at least six editions by 1769) contain plenty of gossip, but they incorporate it in a serious history of France from 1715 to 1745, with emphasis on the last five years – that is, the period of the War of the Austrian Succession, which they recount in detail, right up to the present, or the spring campaign of 1745. The story takes place ostensibly in Asia, and it opens with a vast description, 164 pages in the edition of 1759, of all the powers involved in the struggle to dominate the continent. The reader must therefore begin the guessing game by filling in a geographical puzzle. Asia is obviously Europe; Persia is France; and Japan, England. But China? (Answer: Spain.) Korea? (Portugal.) Kabul? (Hanover.) Lahore? (Saxony.) Jodhpur? (Prague).”.

em *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de Perse* (1745), e a forma como foram disfarçados os nomes das pessoas reais retratadas no romance faz lembrar as estratégias presentes no *Satyricon* de Barclay, marcadamente pelo uso de anagramas elaborados a partir dos nomes verdadeiros, os quais eram de fácil identificação. De acordo com Darnton:

*Les Amours de Zeokinizul, roi des Kofirans*, provavelmente escrito por Crébillon ou por Angliviel de La Beaumelle, apareceu dois anos depois dos segredos *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de Perse*, mas cobriram a mesma história, menos a geopolítica. Desta vez, o cenário era a África e o jogo de adivinhação era uma questão de decodificar anagramas, a maioria deles bastante fácil: os Kofirans são os franceses; Zeokinizul, Luís Quinze; Zokitarezoul, Luís Quatorze; Jeflur, Fleury; e assim por diante. Alguns dos anagramas são cômicos: Vorompdap = Pompadour. Alguns são difíceis: omerisserufs = sous-fermiers (coletores de impostos subordinados). E as dificuldades aumentam à medida que o leitor penetra mais profundamente na história. O kam de Kelirieu é o duque de Richelieu, como o contexto deixa claro. Mas o kam de Lundamberk? (O duque de Cumberland.) Nasica? (Mlle de Jansac.) O arquiduque da Toscana aparece em um trecho sob o nome de Katenos e em outro como Sicidem. Poder-se-ia imaginar uma inteligência parisiense tratando o texto como um jogo de festa, lendo-o em voz alta e rindo ou aplaudindo a cada identificação de um personagem<sup>151</sup> (DARNTON, 2004, p. 117-118, tradução nossa).

O último dessa série de *romans à clef* difamatórios contra o rei Luís XV se chama *Voyage d'Amatonthe* (1750) e foi escrito por “Clément Ignace de Rességuier, um jovem alferes das gardes françaises<sup>152</sup>”, do qual se tem hoje muitas informações “porque a polícia o capturou e o interrogou na Bastilha<sup>153</sup>” (DARNTON, 2004, p. 118-119, tradução nossa). Novamente a estratégia de distanciamento da ambientação de Scudéry se faz presente, visto que o romance trata das supostas perambulações do narrador por “Amatonthe, um reino insular da costa da Grécia, descrevendo os dignitários que ele contesta em sua corte. Todos eles são devorados pela ambição, avareza e luxúria; e todos são igualmente incompetentes<sup>154</sup>” (DARNTON, 2004, p. 119, tradução nossa). A obra de Rességuier foi vista pela polícia como

<sup>151</sup> O texto em língua estrangeira é: “*Les Amours de Zeokinizul, roi des Kofirans*, probably written by Crébillon fils or by Angliviel de La Beaumelle, appeared two years after the *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de Perse* but covered the same story, minus the geopolitics. This time the setting was Africa and the guessing game was a matter of decoding anagrams, most of them quite easy: the Kofirans are the Français; Zeokinizul, Louis Quinze; Zokitarezoul, Louis Quatorze; Jeflur, Fleury; and so on. Some of the anagrams are comic: Vorompdap = Pompadour. A few are difficult: omerisserufs = sous-fermiers (subordinate tax collectors.) And the difficulties increase as the reader penetrates deeper into the story. The kam de Kelirieu is the duc de Richelieu, as the context makes clear. But the kam de Lundamberk? (The duc de Cumberland.) Nasica? (Mlle de Jansac.) The archduke of Tuscany appears in one place under the name of Katenos and in another as Sicidem. One could imagine Parisian wits treating the text as a party game, reading it aloud and laughing or applauding with each identification of a personage”.

<sup>152</sup> O texto em língua estrangeira é: “Clément Ignace de Rességuier, a young ensign in the gardes françaises”.

<sup>153</sup> O texto em língua estrangeira é: “because the police captured him and interrogated him in the Bastille”.

<sup>154</sup> O texto em língua estrangeira é: “Amatonthe, an island kingdom off the coast of Greece, describing the dignitaries that he encounters in its court. They are all devoured by ambition, avarice, and lust; and all are equally incompetent”.

particularmente criminosa pois colocava em xeque a competência de seus governantes, criticando duramente sua inépcia: “Quando ele colocou seus olhos nos buracos de fechadura de Versalhes, ele não viu nada além de incompetência e depravação; e quando escreveu o que viu, seus retratos fizeram o governo parecer uma galeria de trapaceiros<sup>155</sup>” (DARNTON, 2004, p. 120, tradução nossa). O potencial perigoso e destrutivo do romance se completava sobretudo pela facilidade de identificação das referências mais ultrajantes aos nomes verdadeiros daqueles que seriam os “mais malignos malfeitores: Amon (o marechal de Belle-Isle), Ezon (o conde d’Argenson) e Sinon (o cardeal de Tencin). O duque de Richelieu desempenhou o papel de principal vilão (Adrante), e Mme de Pompadour o secundou como Ermise<sup>156</sup>” (DARNTON, 2004, p. 119, tradução nossa).

Os *romans à clef* correntes no contexto do século XVIII cumpriam também a função de prover ao público leitor informações extraoficiais sobre os acontecimentos da corte, bem como a de denunciar o despotismo de seus soberanos. De acordo com Darnton, “graças a Mlle Bonafon e seus sucessores, os franceses tiveram uma visão geral da história contemporânea<sup>157</sup>” (2004, p. 121, tradução nossa). Nesse sentido, é interessante pensar no papel dos *romans à clef* como mais uma peça a compor o complexo contexto cultural da França pré-revolucionária, e seu impacto junto aos leitores da época, pois “eles poderiam relacionar o presente com o passado de uma forma que os ajudasse a entender a crise que ocorreu no final da década de 1780. Tendo aprendido a ler eventos decifrando *romans à clef*, eles adquiriram uma chave para a compreensão da política atual<sup>158</sup>” (DARNTON, 2004, p. 121, tradução nossa). Acerca do papel dos *roman à clef* no século XVIII, Darnton faz a seguinte afirmação:

Como um todo, os *romans à clef* trabalhavam com fofocas da corte e “barulhos públicos” em um relato vívido da história contemporânea. Eles combinaram dois ingredientes: retratos, que expuseram a *dramatis personae* no coração de grandes eventos, e enredo, que mostrava a direção que os eventos haviam tomado e o que provavelmente aconteceria no futuro. Essa combinação pode não parecer impressionante para o leitor moderno, que encontra biografias de contemporâneos e análises de eventos atuais em todas as livrarias. Mas ambos os gêneros eram ilegais

<sup>155</sup> O texto em língua estrangeira é: “When he put his eye to the keyholes in Versailles, he saw nothing but incompetence and depravity; and when he wrote up what he had seen, his portraits made the government look like a gallery of rogues”.

<sup>156</sup> O texto em língua estrangeira é: “the wickedest malefactors: Amon (the mare’chal de Belle-Isle), Ezon (the comte d’Argenson), and Sinon (the cardinal de Tencin.) The duc de Richelieu played the role of the principal villain (Adrante), and Mme de Pompadour seconded himas Ermise”.

<sup>157</sup> O texto em língua estrangeira é: “Thanks to Mlle Bonafon and her successors, the French had an overview of contemporary history”

<sup>158</sup> O texto em língua estrangeira é: “They could relate the present to the past in a way that helped them make sense of the crisis that occurred at the end of the 1780s. Having learned to read events by deciphering romans à clef, they had acquired a key to the understanding of current politics”.



na França do século XVIII. Os leitores não podiam encontrar descrições sem censura dos principais personagens e tendências da história contemporânea, exceto em dois lugares: fofocas e livros proibidos<sup>159</sup> (DARNTON, 2004, p. 120, tradução nossa).

Como fica claro, podemos observar algumas substanciais mudanças ocorridas entre os primeiros *romans à clef* surgidos no século XVI, os que entraram em voga durante a moda dos salões do século XVII e os que se popularizaram no decorrer do século XVIII. Se considerarmos o *Lazarillo de Tormes* (século XVI) e o *Satyricon* de Barclay (bem no início do século XVII) como sendo alguns dos primeiros *romans à clef*, temos a sátira contra o clero e a nobreza como principais motores de seus enredos. Já os *romans à clef* de Madeleine de Scudéry, em meados do século XVII, consistiam em uma espécie de passatempo entre amigos, participantes de um mesmo salão, que se divertiam ao se identificar mutuamente nos enredos dos romances a partir dos longos retratos psicológicos feitos por essa importante *salonnière*, com base em suas observações e conversas, sem que os segredos das identidades fossem divulgados para além dos membros daquela *coterie*. Por sua vez, os *romans à clef* do século XVIII consistiam em uma retomada das corrosivas sátiras contra os membros da nobreza, e sua matéria não seria mais as observações psicológicas feitas por uma *salonnière* entre os membros de uma *coterie*, mas as fofocas que escapavam dos corredores da corte de Versalhes e circulavam de boca a boca no meio do povo. Sobre esse esforço no sentido de pensar uma categorização da fisionomia do *roman à clef* em cada século, nossas impressões parecem encontrar alguma concordância com parte das assertivas de Fernand Drujon<sup>160</sup>, as quais são mencionadas por Michael R. Finn em seu artigo “Plaisir d’offrir, joie de recevoir: Le roman à clé décadent et Rachilde” (2014):

Em seu repertório histórico de romans à clé, Fernand Drujon acha relativamente fácil trazer textos à clé de volta a uma tipologia por século: no século XVI, por exemplo, eram principalmente escritos polêmicos sobre assuntos religiosos ou políticos, no XVII, infinitas obras alegóricas. No século XIX, segundo Drujon, a tipologia explode e vemos tudo, desde “o panfleto revolucionário e a sátira religiosa a paródias mais ou menos bem-sucedidas da vida pública e privada”. O gênero é, de

<sup>159</sup> O texto em língua estrangeira é: “Taken as a whole, the romans à clef worked court gossip and ‘public noises’ into a vivid account of contemporary history. They combined two ingredients: portraits, which exposed the dramatis personae at the heart of great events, and plot, which showed the direction that the events had taken and were likely to take in the future. This combination may not look impressive to the modern reader, who finds biographies of contemporaries and analyses of current events in every bookstore. But both genres were illegal in eighteenth-century France. Readers could not find uncensored descriptions of the main characters and tendencies of contemporary history, except in two places: gossip and forbidden books”.

<sup>160</sup> DRUJON, Fernand. *Les Livres à clefs. Étude de bibliographie critique et analytique pour servir à l’histoire littéraire*. 2 vol. Paris: Rouveyre, 1888.

fato, [...] eminentemente heterogêneo e diverso<sup>161</sup> (FINN, 2014, p. 99-100, tradução nossa).

Essa diversidade de manifestações do *roman à clef* durante o século XIX a que se refere Finn (citando Drujon) abarcou desde algumas obras de autores que se tornaram bastante célebres, a exemplo de Honoré de Balzac (1799-1850), quanto obras de autores bem menos conhecidos, como as de Marguerite Vallette-Eymery (1860-1953), que assinava suas obras com o pseudônimo de Rachilde. Sobretudo para os autores menos conhecidos, o burburinho escandaloso de um *roman à clef* poderia dar-lhes, com alguma sorte, certa notoriedade, mesmo que isso significasse desfrutar do brilho efêmero de uma supernova. Mas inicialmente falando de Balzac, é importante mencionar que o famoso precursor do Realismo tanto se utilizou do *roman à clef* para compor algumas de suas obras, como também foi em alguns deles retratado. Fernand Drujon (1888), ao mencionar o *roman à clef* intitulado *Les Jeudis de Madame Charbonneau* (1863), de Armand de Pontmartin, menciona uma galeria de grandes personalidades retratadas em forma de personagens ficcionais no romance, dentre as quais figura Balzac:

Nós não precisamos de esforço para traduzir Hermagoras (Balzac), Marfisa (Mme de Girardin), Olympio (Victor Hugo), Raphael (Lamartine), Falconey (Alfred de Musset) Polychrome (Théophile Gautier) Iphicrate (de Falloux) Caritidès (Sainte-Beuve) Bourimald le Marseillais (Méry), Lelia, a grande romancista amazona (George Sand), Euphormion (Legouvé) Eutidème (Augier) Clistorin (o doutor Véron) Molossard (Barbey d'Aurivillien)<sup>162</sup> (DRUJON, 1888, p. 92-93, tradução nossa).

Quanto ao *roman à clef* presente na obra de Balzac, Drujon menciona como exemplo *La Peau de chagrin* (1831), visto que ao final do romance as personagens dos três famosos médicos que são convocados para uma consulta, nomeados respectivamente de Brisset, Cameristus e Maugredie, seriam representações nas quais “Reconhecemos, à primeira vista, Broussais, Récamier & Magendie<sup>163</sup>” (DRUJON, 1888, p. 127, tradução nossa). Mas é em um

<sup>161</sup> O texto em língua estrangeira é: “Dans son répertoire historique des romans à clé, Fernand Drujon trouve relativement facile de ramener les textes à clé à une typologie par siècle : au XVIe siècle, par exemple, il s’agissait surtout d’écrits polémiques sur des sujets religieux ou politiques, au XVIIe, d’oeuvres allégoriques sans fin. Au XIXe, selon Drujon, la typologie éclate et l’on voit de tout, 'depuis le pamphlet révolutionnaire et la satire religieuse jusqu’aux parodies plus ou moins réussies de la vie publique et privée'. Le genre est, en effet, [...] éminemment hétéroclite et divers”.

<sup>162</sup> O texto em língua estrangeira é: “On n’a pas besoin d’efforts pour traduire Hermagoras (Balzac), Marphise (Mme de Girardin) (x), Olympia (Victor Hugo), Raphael (Lamartine), Falcaney (Alfred de Musset), Poljchrome (Théophile Gautier), Iphicrate (de Falloux), Carizidès (Sainte—Beuve), Bourimald le Marseillais (Méry), Lelia, le grand romancier amazone (G. Sand), Euphormion (Legouvé), Eutidème (Augier), Clift orin (le docteur Véron), Molossard (Barbey d’Aurivillien)”.

<sup>163</sup> O texto em língua estrangeira é: “On reconnaît au premier coup d’oeil Broussais, Récamier & Magendie”.

dos romances que compõem a comédia humana de Balzac, *Illusions perdues* (1837-1843), que se encontra provavelmente o exemplo mais bem caracterizado de *roman à clef* na obra do autor.

O romance foi publicado em três tomos entre 1836 e 1843: *Les Deux poètes* (1837), *Un grand homme de province à Paris* (1839) e *Ève et David* (1843) – que na versão final da obra aparece como *Les souffrances de l'inventeur*. É sobretudo na segunda parte da obra que alguns pesquisadores têm concentrado esforços no sentido de identificar nas personagens ficcionais referências a indivíduos reais pertencentes ao círculo de pessoas conhecidas de Balzac. Em sua tese intitulada *O Intertexto Balzaquiano em Recordações do Escritor Isaías Caminha* (2012), o pesquisador Walter Mendes dos Santos tece algumas considerações nesse respeito. O autor afirma que:

...o texto balzaquiano também tem sido frequentemente avaliado como um *roman à clef*, tendo o público e a crítica buscado desde o seu surgimento os possíveis modelos usados por Balzac para compor os personagens. Embora as chaves variem grandemente, algumas pistas são seguras: Léon Giraud seria Pierre Leroux; Fulgence Ridal, Merle; Bixiou, Henri Monnier. **Camille Maupin, chamado pelo narrador balzaquiano de “illustre hermafrodite littéraire” seria George Sand, e Lucien de Rubempré teria muito de Jules Sandeau.** Conforme levantamentos do grupo de pesquisas Hubert de Phalèse, essa última identificação – que aponta Lucien como sendo inspirado no antigo secretário do escritor, Jules Sandeau – seria a especulação mais forte entre os contemporâneos de Balzac e a mais confiável de todas (SANTOS, 2012, p. 61, grifo nosso).

Além do retrato que o autor realiza de sua amiga, a escritora George Sand, nesse tomo do romance, o mesmo faz também uma contundente crítica à venalidade do meio jornalístico, visto que há vários personagens que representam pessoas de renome nos jornais da época: “o crítico Claude Vignon foi construído a partir do modelo do crítico de arte Gustave Planche; o publicista espirituoso Andoche Finot, (...) a partir do colaborador de *La Revue de Paris* e cronista do *Siècle* Eugène Guinot” (SANTOS, 2012, p. 63), entre outros. Os retratos de tais pessoas foram tão nitidamente elaborados que “Balzac não só prevê essa acusação de chaves em seu romance, como também a menospreza em um dos prefácios de *Illusions Perdues*, afirmando que não foi movido por vingança” (SANTOS, 2012, p. 63-64), e acaba fazendo de sua defesa um ataque, ao afirmar que “o modelo usado para o quadro pintado por ele é pior do que aquele que aparece no livro” (SANTOS, 2012, p. 64). Ao que parece, apesar de toda as sólidas referências que dão suporte a sua tese, mesmo o autor Walter Mendes dos Santos parece prever alguma polêmica decorrente da classificação de *Illusions perdues* como sendo um *roman à clef*. É a impressão que temos ao ler a citação abaixo:

**Não temos a menor dúvida de que a obra literária de Balzac, bem como a de qualquer escritor, seja fruto da imaginação;** nem de que não haja parcialidade jornalística na tentativa dos jornalistas franceses do século XIX de se defenderem das críticas lançadas por Honoré de Balzac...

Não trazemos esses dados à discussão para desenterrar polêmicas a respeito do romancista francês, mas para mostrar que a presença de chaves ocorre até mesmo no romance balzaquiano. **Um fato que ninguém ousaria levantar para diminuir a obra em si ou o talento de Honoré de Balzac,** especialmente por sua conhecida técnica de mesclar livremente nomes reais e fictícios ao longo da *Comédie Humaine* (SANTOS, 2012, p. 65, grifos nossos).

É provável que, inconscientemente embutido na citação de Santos apresentada acima, esteja o já aludido desconforto causado pelo gênero *roman à clef* devido a sua natureza limítrofe, e ao fato de desestabilizar as noções de romance ficcional vigentes, sob as quais tem se firmado a crítica literária contemporânea. Nesse sentido, fica implícita a possibilidade de que a classificação de uma obra de um autor consagrado como sendo um *roman à clef* possa soar como uma tentativa de a desqualificar ou diminuir, assumindo assim o gênero uma conotação quase que pejorativa. Entretanto, ao invés de tentar negar o óbvio, não seria mais produtivo ressignificar o *roman à clef* enquanto possibilidade de leitura legítima de uma obra que apresenta materialidade para tal? Essa é uma das propostas do trabalho ora em curso.

Ricardo Luiz de Souza, em seu livro *Balzac e o sono dos patifes* (2012), também destaca, entre outras coisas, o *Illusions perdues* como sendo um *roman à clef*, apontando que “há, na obra de Balzac (...) quatro escritores importantes: Camille Maupin, Daniel d’Arthez, Canalis e Nathan” (SOUZA, 2012, p. 30), destacando que “Maupin é um personagem *à clef*, no qual o autor retrata sua amiga Georges Sand” (2012, p. 30.), afirmação essa que reforça a alusão já presente em supracitada citação de Santos. Ricardo Luiz de Souza afirma que “Daniel d’Arthez pode ser definido como um autorretrato idealizado do autor: como ele gostaria de ser e como ele gostaria de ser visto, ou seja, como um escritor inteiramente devotado ao seu ideal estético e sem levar em conta as exigências do mercado” (2012, p. 30). O protagonista de *Illusions perdues* é o personagem Lucien, um jovem letrado de uma cidade do interior da França que, após vir a Paris para tentar a sorte como poeta, acaba fracassando em suas tentativas de publicar seus livros. A partir daí Lucien recebe um convite de Daniel d’Arthez, um filósofo devotado à pureza da arte, para frequentar o “Cenáculo da Rua dos Quatro Ventos”, um círculo virtuoso de cavalheiros unidos por uma “amizade perfeita”, os quais se dedicam em suas reuniões ao culto das artes e da ciência. Lucien passa a frequentar o Cenáculo, mas após algum tempo, sequeiro por fama imediata, abandona seus companheiros e se lança no mundo espúrio e corrompido do jornalismo, fazendo sucesso rapidamente. Nesse sentido, embora fosse avesso à filiação a instituições literárias e houvesse criticado os

cenáculos românticos, manifestando como marca de sua personalidade um grande senso de independência, Balzac realizou na segunda parte de *Illusions perdues*, intitulada de *Un grand homme de province à Paris* (1839), um retrato dos Cenáculos, considerados como “a forma típica de sociabilidade literária no século XIX<sup>164</sup>” (GLINOER; LAISNEY, 2006, p. 19, tradução nossa), os quais irão se perpetuar intensamente e em grande número na França daquele período. Acerca dessa faceta, o artigo “Les *illusios* perdues, ou les romans cénaculaires” (2014), de Anthony Glinoyer e Vincent Laisney, realiza uma leitura de *Illusions perdues* a partir de suas características de *roman à clef*, dando especial destaque à representação do Cenáculo. De acordo com os autores:

Mantido no purgatório por uma década, o Cenáculo ressuscitou em 1839 com Balzac. Em *Ilusões perdidas*, ele assume um significado sem precedentes que o afasta de sua linhagem romântica: o grupo de Daniel d’Arthez, que tem (entre outros) um médico, cientista e filósofo, é a antítese do Cenáculo lírico de Joseph Delorme. A sua excepcional resistência – “vinte anos”, garante-nos Balzac – é devida, em conjunto à sua distância do poder, à eleição quase mágica dos seus membros, à fraternidade íntima e à solidariedade interna que o animam. No mundo corrupto da Comédia humana, onde tudo, até mesmo o pensamento, se tornou mercadoria, o Cenáculo é apresentado como a última ilha de pureza e integridade<sup>165</sup> (GLINOER; LAISNEY, 2014, p. 72, tradução nossa).

Embora os Cenáculos do século XIX estejam separados a cerca de dois séculos dos salões de Madeleine de Scudéry, não é difícil perceber algumas semelhanças entre ambos, visto que as duas situações parecem caracterizar igualmente a existência de uma *coterie*, marcada pelo autocentramento e pelo exclusivismo de seus membros. Nesse contexto povoado por um grande número de Cenáculos, em suas estratégias para se firmar no campo literário a partir das relações de pertencimento e de exclusão, os escritores “identificam-se pela colocação ‘de fora’, mas ao mesmo tempo ‘de dentro’ porque a autenticação para muitos, passa por um grupo, mas um grupo excêntrico: os jovens escritores são Hirsutes, Zutistes, Hydropathes, Chats-noiristes, Jemenfoutistes<sup>166</sup>” (FINN, 2014, p. 100, tradução nossa). É nesse contexto que surge Rachilde, uma escritora excêntrica, ligada ao decadentismo de *fin de*

<sup>164</sup> O texto em língua estrangeira é: “la forme typique de sociabilité littéraire au XIXe siècle”.

<sup>165</sup> O texto em língua estrangeira é: “Maintenu au purgatoire durant une décennie<sup>8</sup>, le cénacle ressuscite en 1839 avec Balzac. Dans *Illusions perdues*, il se charge d’une signification inédite qui le coupe de sa descendance romantique: le groupe de Daniel d’Arthez, qui compte (entre autres) un médecin, un scientifique et un philosophe, est aux antipodes du Cénacle lyrique de Joseph Delorme. Son endurance exceptionnelle – ‘vingt ans’, nous assure Balzac – est due conjointement à son éloignement du pouvoir, à l’élection quasi magique de ses membres, à la fraternité intime et à la solidarité interne qui l’animent<sup>9</sup>. Dans le monde corrompu de la Comédie humaine où tout, même la pensée, est devenue marchandise, le Cénacle est présenté comme le dernier îlot de pureté et d’intégrité”.

<sup>166</sup> O texto em língua estrangeira é: “On s’identifie par exemple en se plaçant ‘dehors’ mais en même temps ‘dedans’, car l’authentification, pour plusieurs, passe par un groupe, mais un groupe excentrique: les jeunes littérateurs sont Hirsutes, Zutistes, Hydropathes, Chats-noiristes, Jemenfoutistes”.

*siècle* francês, que se autodeclarava andrógina, utilizando roupas masculinas e questionando, tanto em sua vida quanto em sua obra, tabus acerca de comportamento, gênero e sexualidade, sendo tal faceta retratada tanto em seus próprios *romans à clef* quanto nos *romans à clef* de terceiros nos quais a autora acabou figurando como personagem. Seu romance mais famoso, *Monsieur Vénus* (1884), conta a história de uma aristocrata dominadora chamada Raoule Venerande, a qual “recusa casamento e filhos, se apaixona por um efeminado florista que ela instala em seus aposentos como uma ‘amante’. Ela domina o homem fisicamente e sexualmente, casa com ele, mas o faz assassinar quando ele mostra sinais de homossexualidade<sup>167</sup>” (FINN, 2014, p. 109, tradução nossa), causando grande escândalo à época devido à forte carga de erotismo presente no mesmo. Já o romance *La Marquise de Sade* (1887) apresenta “um episódio lésbico<sup>168</sup>” em que “o marido de Mary Barbe tem uma amante, a condessa de Liol, que é mais atraída por Mary do que por seu marido<sup>169</sup>” (FINN, 2014, p. 115, tradução nossa). Entretanto, “para uma mulher autora como Rachilde, títulos de obras como *Monsieur Vénus*, *La Marquise de Sade*, *Madame Adonis* e *Minette* a situam francamente ‘de fora’, mas eles a atrelam a uma tradição erótica, sádica e pornográfica<sup>170</sup>” (FINN, 2014, p. 100, tradução nossa), colocando-a “dentro” não só de uma tradição, mas também de um grupo. A própria autora organizava um salão inicialmente em seu apartamento, e depois no escritório da revista de vanguarda *Mercur de France*, todas as terças-feiras, reunindo inicialmente jovens escritores decadentistas, e mais adiante figuras de renome da contracultura de então, como Oscar Wilde, Toulouse-Lautrec e Gauguin. Nesse sentido, ganha importância a ideia de *coterie* enquanto coletivo de escritores, intelectuais e artistas, de modo que tal agremiação é, inclusive, retratada por Rachilde em alguns de seus *romans à clef*, conforme podemos constatar a partir da citação abaixo:

Em um romance (*Le Mordu*, 1889) que Rachilde havia considerado, na época, como uma despedida à vida boêmia, já que ela estava indo normalizar sua situação se casando, a lista está integrada na própria obra de ficção, porque encontramos juntos em uma noite literária personagens à clé cujas identidades são tão transparentes

<sup>167</sup> O texto em língua estrangeira é: “refuse le mariage et les enfants, s’entiche d’un fleuriste efféminé qu’elle installe dans ses meubles comme une ‘maîtresse’. Elle domine l’homme physiquement et sexuellement, l’épouse, mais le fait assassiner lorsqu’il montre des signes d’homosexualité”.

<sup>168</sup> O texto em língua estrangeira é: “um episódio lesbien”.

<sup>169</sup> O texto em língua estrangeira é: “le mari de Mary Barbe a une maîtresse, la comtesse de Liol, qui est plus attirée par Mary que par son époux”.

<sup>170</sup> O texto em língua estrangeira é: “Pour une femme auteure comme Rachilde, des titres d’oeuvres comme *Monsieur Vénus*, *La Marquise de Sade*, *Madame Adonis* et *Minette* la situent carrément ‘dehors’, mais ils la rattachent en même temps à une tradition érotique, sadique et pornographique”.

quanto podemos imaginar. Na maioria dos casos, Rachilde atribui ao nome fictício uma obra escrita por sua chave<sup>171</sup> (FINN, 2014, p. 102, tradução nossa).

No referido romance, “Jean de Moréo Sylvas lê um poema inteiro de Jean Moréas<sup>172</sup>” (FINN, 2014, p. 102, tradução nossa), seu correspondente real, e o mesmo vai sucedendo com todos os outros personagens, como Andrew Mérade (Laurent Tailhade), Jacques Doris (Jean Lorrain), Léon d’Acier (Leo d’Orfer), Lucien Trézik (Léo Trézenik), e Raoul Luzens (Rodolphe Darzens), até que se chegue ao “jovem protagonista Maurice Saulérian (dos quais Rachilde disse, aliás, que era um dos muitos travestis de si mesma)<sup>173</sup>” (FINN, 2014, p. 103, tradução nossa). Ao que parece, o *roman à clef* durante o século XIX esteve, assim como nos tempos de Scudéry, associado a agremiações literárias em forma de *coterie* (guardadas as diferenças e peculiaridades de cada contexto), a ponto de tais encontros nos salões serem retratados nos enredos de muitos desses romances. Seja no intuito de exaltar os grupos, firmando o autor como sendo “de dentro” e promovendo o elogio de seus pares; seja com intuito pejorativo, posicionando o autor como sendo “de fora” e denegrindo o pedantismo e o desvirtuamento de agremiações rivais, a *coterie* parece ocupar um lugar central na vida intelectual de artistas e literatos durante o século XIX.

A moda dos salões parisienses e muitas das ideias presentes nos círculos sociais e literários do final do século XIX, com destaque para a articulação de artistas e intelectuais em torno de uma *coterie*, parecem também ter deixado marcas que viriam a influenciar os círculos literários surgidos entre os movimentos modernistas no limiar do século XX, sobretudo se considerarmos a proximidade cronológica e a circulação de membros entre os dois contextos, estabelecendo fortes conexões entre os mesmos.

Em seu livro *O exílio do homem cordial* (2004), João Cezar de Castro Rocha analisa, no subtópico intitulado “o homem cordial e seus precursores: os vanguardistas europeus”, entre outras coisas, “a natureza cordial do circuito brasileiro de conferências” (ROCHA, 2004, p. 86) entre os nossos modernistas, que se organizavam a partir de uma “rede de relações pessoais” (ROCHA, 2004, p. 86), em contraste com o apelo comercial e midiático com que foram divulgadas as conferências de Filippo Tommaso Marinetti enquanto divulgava as ideias

<sup>171</sup> O texto em língua estrangeira é: “Dans un roman (Le Mordu, 1889) que Rachilde considérait, à l’époque, comme un adieu à la vie de bohème, car elle allait normaliser sa situation en se mariant, la liste est intégrée à l’oeuvre de fiction même, car on trouve réunis dans une soirée littéraire des personnages à clé dont les identités sont aussi transparentes qu’on puisse l’imaginer. Dans la plupart des cas, Rachilde accole au nom fictif une oeuvre écrite par sa clé.”

<sup>172</sup> O texto em língua estrangeira é: “Jean de Moréo Sylvas lit un poème entier de Jean Moréas”.

<sup>173</sup> O texto em língua estrangeira é: “jeune protagoniste Maurice de Saulérian (dont Rachilde a dit, d’ailleurs, qu’il était l’un des nombreux travestis d’ellemême)”.

do Futurismo em alguns países da América do Sul, passando este pelo Brasil em 1926. Os grupos modernistas se tornaram bastante autocentrados, demarcando um caráter de ruptura com os padrões estéticos vigentes, e passaram, com isso, a dispor de um público também bastante restrito, o qual muitas vezes se resumia a seus próprios pares. Nesse contexto, as relações de amizade ganham destaque, tanto para a organização das conferências quanto para o comparecimento enquanto plateia às mesmas. Mais do que um fenômeno exclusivamente restrito à América do Sul, a cordialidade de que fala Castro Rocha parece ser sentida também nas relações de personalidade em torno das quais se organizaram também muitos vanguardistas europeus. No contexto londrino do início do século XX, Castro Rocha observa que “a montagem das conferências de Ezra Pound apresentava notáveis semelhanças com o circuito cordial sul-americano” (ROCHA, 2004, p. 92), lembrando que o salão onde eram realizadas as suas conferências era cedido sem custos por um amigo de posses, “pois a lógica do favor determina suas relações. Nesse sistema, Pound estava obrigado a confiar nas relações pessoais e nas importantes conexões daí derivadas” (ROCHA, 2004, p. 93), tanto para a realização dos eventos quanto para garantir, através de tais relações, a presença de um diminuto e fiel público seletivo, o que findava também por afirmar “o caráter exclusivo e elitista do evento” (ROCHA, 2004, p. 93). De acordo com Castro Rocha:

O sistema poundiano, que também poderia ser denominado cordial, explicita um paradoxo em aparência inerente às vanguardas. Como pretendem romper com os padrões vigentes, terminam promovendo seu isolamento à norma contemporânea. No primeiro instante o isolamento é visto como prova do triunfo do caráter transgressor do movimento. Porém, logo a seguir, ele pode revelar-se asfixiante, pois, no limite, ameaça a continuidade da própria produção artística, dada a rarefação crescente do público. Em consequência, reaparece a estrutura do mecenato, através da figura do diletaute que decide financiar as aventuras de seus protegidos – tal foi o caso de Ezra Pound e James Joyce, entre tantos outros (ROCHA, 2004, p. 93).

Essa conjuntura bastante específica, que tendia “à criação de sistemas de autopromoção e à montagem de redes de contatos” (ROCHA, 2004, p. 95), que muitas vezes redundava no isolamento de tais grupos, testemunhou a ressurgência do mecenato, o qual teria seu apogeu com a criação dos museus de arte moderna, que redundariam, como afirma Castro Rocha, na “criação em escala internacional do ‘autopúblico’ referido por Antônio Candido” (ROCHA, 2004, p. 95). Esse contexto, marcado pela existência de grupos de vanguarda isolados, financiados por mecenas, cujas relações se estabeleciam a partir de redes de contato, “terminaram estimulando o afastamento do artista em relação à vida cotidiana, já que a valorização do aspecto metalinguístico favoreceu o autocentramento da produção poética”



(ROCHA, 2004, p. 98). Nesse sentido, não estaríamos aqui muito afastados da ideia da existência de uma *coterie* em torno da qual se articulariam tais artistas, o que também propiciaria a valorização ou o aproveitamento de conteúdos e materiais de caráter autobiográfico por estes quando da composição de suas obras, diluindo-se, dessa forma, os limites entre a arte e a vida. De acordo com Castro Rocha:

Na ausência de normas estéticas consideradas universais, a própria existência do artista pode converter-se em princípio formal e sua produção artística deve mesclar-se à vida. Eis a origem da relevância da performance na prática das vanguardas, pois, em princípio, ela promete a perfeita fusão entre obra e vida, entre vida e arte (ROCHA, 2004, p. 99).

Como podemos observar, o próprio autocentramento em diversos grupos modernistas propiciava a emergência de relações pessoais e formas de sociabilidade entre os artistas que guardavam fortes semelhanças com a ideia de *coterie*. Tais assertivas ganham ainda mais peso ao lançarmos o olhar sobre algumas ocorrências mais específicas, nas quais testemunhamos a emergência de uma verdadeira “poética da *coterie*”. Esse assunto é abordado por Melissa Boyde em seu já mencionado artigo “The Modernist roman à clef and Cultural Secrets, or I Know That You Know That I Know That You Know” (2009), no qual a autora trata dos círculos de escritores modernistas que se reuniam em Paris, analisando o uso do gênero *roman à clef* para ocultar seus “segredos culturais” e explorar temas tabus à época, como questões de gênero e sexualidade, com destaque para o lesboerotismo. Em suas assertivas, Boyde associa diretamente a experiência modernista de *coterie* à dos salões de Scudéry, no século XVII, como se pode observar abaixo:

A escritora e *salonnière* do século XVII Madeleine de Scudéry (1607-1701) é considerada como a inovadora do gênero criando-o para disfarçar do leitor geral as figuras públicas cujas ações e ideias políticas formaram a base de suas narrativas de ficção. Ao abordar o gênero, várias escritoras feministas modernistas, incluindo Djuna Barnes e Hope Mirrlees, refletiram e reinterpretaram esta era no início do século XX na cultura do salão de vanguarda de Paris. Desde o início, o salão se desenvolveu como ‘uma ferramenta de sobrevivência em um momento de adversidade’ (Kale 142), de modo que não é surpresa que os salões e as *coteries* da Paris modernista, como as de Gertrude Stein e Natalie Barney, floresceram em um clima onde as identidades lésbicas/queer eram cada vez mais secretas em discursos médicos e jurídicos dominantes. O *roman à clef* apelou para essas plateias que foram capazes de discernir nos textos informações que, para o leitor desconhecido permaneciam potencialmente obscuras ou ocultas<sup>174</sup> (BOYDE, 2009, p. 156, tradução nossa).

<sup>174</sup> O texto em língua estrangeira é: “Seventeenth century writer and salonnière Madeleine de Scudéry (1607–1701) is attributed as the innovator of the genre creating it to disguise from the general reader the public figures whose political actions and ideas formed the basis of her fictional narratives. In taking up the genre a number of modernist women writers, including Djuna Barnes and Hope Mirrlees, reflected and reinterpreted this era in the

Nesse contexto, o *roman à clef* parece ter sido utilizado como uma forma segura de se manter o controle sobre a identidade da autoria e a circulação de obras que seriam um tanto comprometedoras, tanto por seus conteúdos tabus à época, quanto por se tratarem de representações ficcionais de pessoas reais. Para Boyde, “O *roman à clef* é emblemático da escrita de *coterie* no controle do alcance de sua audiência e da forma como seus significados são potencialmente localizados e interpretados<sup>175</sup>” (2009, p. 156, tradução nossa). Nesse sentido, podemos pensar o *roman à clef* no contexto dos círculos modernistas de Paris como uma forma de resistência aos discursos médicos e jurídicos dominantes, afirmando identidades lésbicas/queer, mas ao mesmo tempo ocultando seu contexto de representação do real sob o disfarce de obra exclusivamente ficcional. Para Boyde:

Na era modernista, o *roman à clef* seria usado por escritores como Barnes e Mirrlees para trazer à luz os debates, ideias e produção cultural das *coteries* associadas com salões como o de Barney. A cultura do salão na era modernista poderia ter sido altamente privilegiada, mas também ofereceu um espaço para articular laços não-normativos, isto é, laços de parentesco que não eram paternos/heterossexuais mas (homo)sexualmente e esteticamente orientados. O *roman à clef* insinuou as realidades culturais ao mesmo tempo em que as negava através de sua construção como um texto fictício. Reivindicou autenticidade particular através do uso de um discurso subcultural codificado e ganhou circulação através de seu próprio segredo<sup>176</sup> (BOYDE, 2009, p. 157-158, tradução nossa).

O *roman à clef*, como forma de representação da realidade travestida de ficção, parece se adequar perfeitamente às necessidades de afirmação de identidade sexual e de gênero no contexto dos círculos modernistas do início do século XX. Se considerarmos que tais identidades eram não somente tratadas como doenças, promiscuidade ou indecência, mas que também eram passíveis de punição de acordo com algumas legislações da época, fica mais do que clara a necessidade de proteção das identidades, e a compreensão de que “o *roman à clef*

---

early twentieth century avant-garde salon culture of Paris. From early on the salon had developed into ‘a tool of survival in a time of adversity’ (Kale 142) so it is no surprise that salons and coterie in modernist Paris, such as those of Gertrude Stein and Natalie Barney, flourished in a climate where lesbian/queer identities were increasingly being rendered secret in dominant medical and legal discourses. The *roman à clef* appealed to these coterie audiences who were able to discern in the texts information which to the unknowing reader potentially remained obscure or hidden”.

<sup>175</sup> O texto em língua estrangeira é: “The *roman à clef* is emblematic of coterie writing in controlling both the scope of its audience and the way in which its meanings are potentially located and interpreted”.

<sup>176</sup> O texto em língua estrangeira é: “In the modernist era, the *roman à clef* would be used by writers like Barnes and Mirrlees to bring to light the debates, ideas and cultural production of the coterie associated with salons such as Barney’s. Salon culture in the modernist era might have been highly privileged but it also offered a space to articulate non-normative ties, that is, kinship bonds that were not paternal/heterosexual but (homo)sexually and aesthetically oriented. The *roman à clef* hinted at cultural realities while simultaneously disavowing them through its construction as a fictional text. It claimed particular authenticity through its use of a coded subcultural discourse and gained currency through its very secrecy”.

modernista era particularmente adequado como uma ferramenta para afirmar e explorar uma identidade culturalmente marginal<sup>177</sup>” (BOYDE, 2009, p. 158, tradução nossa). Naquele contexto, obras literárias poderiam ser usadas em peças de acusação, e há casos de processos que se tornaram famosos, como o já referido caso de Oscar Wilde: “o valor da verdade imbuído no realismo significava que excertos da ficção poderiam ser usados como evidência de corrupção moral de seu autor, como demonstrado no uso do *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde durante seu julgamento por total indecência<sup>178</sup>” (BOYDE, 2009, p. 158, tradução nossa). Dessa forma, mais do que o experimentalismo estético ou a atualização de uma tradição do gênero, o *roman à clef* modernista permitiu que se desse visibilidade e, ao mesmo tempo, que se guardasse o sigilo acerca da “sexualidade não-normativa que circula dentro dessa comunidade<sup>179</sup>” (BOYDE, 2009, p. 158, tradução nossa).

Em seu artigo, Boyde analisa dois *romans à clef* importantes para a compreensão do contexto dos círculos modernistas da Paris do início do século XX: *Madeleine: One of Love's Jansenists* (1919), de Hope Mirrlees, e *Ladies Almanack* (1928), de Djuna Barnes. O primeiro desses *romans à clef*, *Madeleine: One of Love's Jansenists*, estabelece uma conexão direta com o contexto dos salões literários do século XVII, sendo ambientado naquela época e trazendo Madeleine de Scudéry como uma de suas personagens. É interessante observar como a autora não só se apropria de toda uma tradição do gênero, como também atualiza a estratégia de disfarce consagrada por Scudéry ao retratar pessoas e situações contemporâneas em um contexto temporal distinto, visto que “o romance de Mirrlees não fala apenas sobre o desejo feminino na França do século XVII, mas também é um *roman à clef* sobre os salões literários modernistas que ela frequentava<sup>180</sup>” (BOYDE, 2009, p. 162, tradução nossa). Acerca do enredo disfarçado do *roman à clef* de *Madeleine: One of Love's Jansenists*, Melissa Boyde afirma que:

O cenário de Madeleine é a cultura de salão do século XVII de Paris, especificamente o salão de Catherine de Rambouillet, o *chambre bleue* e o salão de Scudéry, o *Samedi*. A personagem central, uma jovem chamada Madeleine Troqueville, é uma leitora ávida dos *romans à clef* de Scudéry e na parte de trás de uma livraria ‘onde ela estava a salvo de olhares e insolência, ela devorava todos os livros que a agradavam e modelavam o sabor do dia ... romances volumosos, como...

<sup>177</sup> O texto em língua estrangeira é: “the modernist *roman à clef* was particularly suitable as a tool to assert and explore an identity that was culturally marginal”.

<sup>178</sup> O texto em língua estrangeira é: “The truth value imbued in realism meant that excerpts from fiction could be used as evidence of moral corruption of its author, as demonstrated in the use of Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray* during his trial for gross indecency”.

<sup>179</sup> O texto em língua estrangeira é: “non-normative sexuality circulating within that community”.

<sup>180</sup> O texto em língua estrangeira é: “Not only does Mirrlees’s novel comment on female desire in seventeenthcentury France but it is also a *roman à clef* about the modernist literary salons which she frequented”.

aquela flor da modernidade, *O Grande Ciro* de Mademoiselle de Scudéry' (Madeleine 50). Madeleine fica obcecada com a ideia de conhecer Scudéry, embora isso não seja facilmente alcançado porque ela é uma forasteira, uma provinciana de Lyon cuja família não é rica. Mas seus sonhos de encontrar a Sappho contemporânea tudo consomem e ela eventualmente consegue torná-los realidade<sup>181</sup> (BOYDE, 2009, p. 161-162, tradução nossa).

De acordo com Boyde, o texto de Hope Mirrlees é o resultado de uma ampla pesquisa da autora acerca do *Précieux*, e devido ao fato de sua personagem principal ser uma ávida e consciente leitora dos *romans à clef* de Madeleine de Scudéry, seu romance “em muitos aspectos, é um texto metaficcional na sua exploração das principais convenções genéricas do *roman à clef* e na forma como mostra personagens tentando recriar em suas próprias vidas as *personae* e as situações nos *romans à clef* que leem<sup>182</sup>” (BOYDE, 2009, p. 161, tradução nossa). No romance de Mirrlees, adquirem substancial importância as representações e reflexões acerca das relações de autoafirmação feminina e de sexualidades não-normativas vivenciadas pelas mesmas, visto que a protagonista Madeleine Troqueville vivencia uma história de amor com Madeleine de Scudéry. Esse *roman à clef* finda por “trazer para o século XX as ideias e preocupações das mulheres na sociedade do *précieux* e sua representação do desejo lésbico em ambos os períodos<sup>183</sup>” (BOYDE, 2009, p. 162, tradução nossa), de modo que podemos perceber a eclosão da “fusão da arte e da vida pelos leitores do *roman à clef*<sup>184</sup>” (BOYDE, 2009, p. 162, tradução nossa), experiência essa tão almejada pelos ideários modernistas. O *roman à clef* de Mirrlees é um retrato de sua própria vida:

Na ausência de uma chave definitiva, a informação biográfica sugere que Madeleine Troqueville é Mirrlees em seu papel como aluna e admiradora de Jane Harrison que lecionou seus clássicos na Universidade de Cambridge nos anos de 1910-1913. Várias outras correspondências entre a personagem Madeleine e Mirrlees podem ser feitas. No romance Madeleine rejeita seu noivo Jacques por causa de seu amor por de Scudéry/Sappho. Da mesma forma, Mirrlees encerrou seu noivado e a resposta de Harrison de que ela estava ‘aliviada’ sugere sua conexão emocional (Peacock 111).

<sup>181</sup> O texto em língua estrangeira é: “The setting of Madeleine is the salon culture of seventeenth-century Paris, specifically Catherine de Rambouillet’s salon, the chambre bleue, and de Scudéry’s salon, the Samedi. The central character, a young woman named Madeleine Troqueville, is an avid reader of de Scudéry’s *romans à clef* and at the back of a bookshop ‘where she was safe from ogles and insolence, she would devour all the books that pleased and modelled the taste of the day... many-volumed romances, such as... that flower of modernity, Mademoiselle de Scudéry’s Grand Cyrus’ (Madeleine 50). Madeleine becomes obsessed by the idea of meeting de Scudéry although this is not easily achieved because she is an outsider, a provincial from Lyon whose family is not wealthy. But her dreams of meeting the modern day Sappho are all-consuming and she eventually succeeds in making them come true”.

<sup>182</sup> O texto em língua estrangeira é: “In many respects, it is a metafictional text in its exploration of the principal generic conventions of the *roman à clef* and in the way it shows characters trying to recreate in their own lives the *personae* and situations in the *à clef* romances they read”.

<sup>183</sup> O texto em língua estrangeira é: “bringing to the twentieth century the insights and concerns of women in the society of the *précieux*, and its representation of lesbian desire in both periods, it also makes an important contribution to an understanding of the function of the *roman à clef* as a genre”.

<sup>184</sup> O texto em língua estrangeira é: “the conflation of art and life by readers of the *roman à clef*”.

As duas mulheres finalmente viveram juntas dentro e fora de Cambridge e depois em Paris e Londres até a morte de Harrison em 1928. Como Madeleine, Mirrlees é uma provinciana (do norte da Inglaterra) e burguesa<sup>185</sup> (BOYDE, 2009, p. 164, tradução nossa).

O segundo romance abordado por Boyde, *Ladies Almanack* (1928), de Djuna Barnes, trata também de questões relativas ao amor lésbico, entretanto, trazendo uma forte carga de obscenidade, o que fez com que fosse escrito anonimamente e impresso secretamente, sendo vendido de porta a porta no distrito parisiense conhecido como Left Bank ou Rive Gauche, situado na margem esquerda do Sena (já bastante povoado por artistas por ser o mais barato para se morar), numa relação de clandestinidade que muito nos faz recordar os *libelles* do século XVIII, com o diferencial de que no contexto modernista era marcante a presença da *coterie*, e que sua condição de livro ilegal não derivava da tentativa de difamar pessoas de grande envergadura social, como ocorria no contexto da França pré-revolucionária, mas da própria natureza do conteúdo, o qual confrontava os tabus sexuais e comportamentais da época. Acerca dessa questão, Melissa Boyde afirma que:

O prefácio explica as condições da publicação e circulação do livro – anonimamente “escrito e ilustrado por *A Lady of Fashion*”, e distribuído à mão para residentes do Left Bank e no salão de Barney. A edição limitada e a publicação privada mostram uma compreensão das questões de censura na época: uma decisão foi tomada para produzir uma publicação *coterie*, um ponto reforçado pela escolha do gênero do *roman à clef*. Dado o seu conteúdo lésbico obsceno, *Ladies Almanack* nunca teria conseguido uma publicação convencional, como os romances de Scudéry tinham. No entanto, tornou-se “uma das peças mais conhecidas da literatura ‘coterie’ do período” (Benstock 249), alcançando uma notoriedade que se estendeu além de seus leitores, da mesma forma que os romances de Scudéry foram amplamente conhecidos e falados por causa de suas qualidades *à clef*<sup>186</sup> (BOYDE, 2009, p. 159, tradução nossa).

<sup>185</sup> O texto em língua estrangeira é: “In the absence of a definitive key, biographical information suggests that Madeleine Troqueville is Mirrlees in her role as student and admirer of Jane Harrison who taught her classics at Cambridge University during the years 1910–1913. Several other correspondences between the character Madeleine and Mirrlees can be made. In the novel Madeleine rejects her fiancé Jacques because of her love for de Scudéry/Sappho. Similarly Mirrlees ended her engagement and Harrison’s response that she was ‘relieved’ suggests their emotional connection (Peacock 111). The two women eventually lived together on and off in Cambridge and later in Paris and London until Harrison’s death in 1928. Like Madeleine, Mirrlees is a provincial (from the north of England) and bourgeois.”

<sup>186</sup> O texto em língua estrangeira é: “The foreword explains the conditions of the book’s publication and circulation – anonymously ‘written and illustrated *By A Lady of Fashion*’, and distributed by hand to residents of the Left Bank and at Barney’s salon. The limited edition and private publication shows an understanding of censorship issues at the time: a decision was made to produce a *coterie* publication, a point reinforced by the choice of the genre of the *roman à clef*. Given its bawdy lesbian content, *Ladies Almanack* would never have achieved mainstream publication, as de Scudéry’s novels had. It became, however, ‘one of the best-known pieces of ‘coterie’ literature of the period’ (Benstock 249), achieving a notoriety that extended beyond its readership in the same way that de Scudéry’s novels were widely known and talked about because of their *à clef* qualities”.

Limitado em sua circulação a um público bastante restrito, e compreendido em sua real profundidade por um grupo ainda menor de leitores privilegiados, os quais tinham a posse efetiva das chaves e conheciam a correspondência entre as pessoas reais e as personagens ficcionais presentes na obra, o romance de Barnes atualiza de forma bastante singular a ideia da *coterie* como um grupo autocentrado de membros privilegiados, permitindo também vislumbrar aspectos do modernismo enquanto movimento vanguardista pautado no experimentalismo estético, na fusão entre arte e vida, e na contestação de paradigmas artísticos e comportamentais, num contexto em que o *roman à clef* desempenha um papel fundamental enquanto gênero adequado aos intentos do grupo por sua qualidade limítrofe entre a realidade e a ficção. Dessa forma, o papel de liderança exercido por Natalie Barney à frente de seu salão é reproduzido no enredo do romance, assumindo contornos místicos a partir da personagem de Dame Evangeline, uma santa lésbica dispensadora de diversos milagres entre as demais participantes do salão. De acordo com Melissa Boyde:

O grupo de mulheres referido no *Ladies Almanack* frequentava o salão de Barney na Rua Jacob número 20. Elas eram principalmente escritoras e artistas, e muitas delas eram influentes no modernismo literário ou nos círculos sociais lésbicos em Paris. A chave para *Ladies Almanack* é encontrada nas anotações de margem que Barney fez em sua cópia, na qual ela assinala os equivalentes da vida real de vários personagens. Por exemplo, há Patience Scalpel (Mina Loy) que não entende a atração de mulheres por mulheres, Doll Furious (Dolly Wilde, sobrinha de Oscar Wilde) que, em meio a ‘risadas alegres’ (12) persegue a Señorita Fly-About, uma das que agitavam em Roma (Mimi Franchetti). Há as jornalistas Nip e Tuck (Janet Flanner e Solita Solana) e duas mulheres britânicas – Lady Buckand-Balk, que ‘portava um monóculo e acreditava em espíritos’ (Lady Una Troubridge) e Tilly-Tweed-In-Blood que ‘portava um Stetson [chapéu de cowboy] e acreditava no casamento’ (Radclyffe Hall) (19). No início, a personagem central Dame Evangeline Musset (baseada em Natalie Barney) é aclamada como uma santa. Como de Scudéry presidindo seus *Samedis* como Sapho, Dame Evangeline é uma ‘santa’ lésbica no centro de um grupo de devotas. Como todos os santos, ela realiza curas milagrosas<sup>187</sup> (BOYDE, 2009, p. 159, tradução nossa).

---

<sup>187</sup> O texto em língua estrangeira é: “The group of women referred to in *Ladies Almanack* all frequented Barney’s salon at 20 Rue Jacob. They were mostly writers and artists, and many of them were influential within literary modernism or within lesbian social circles in Paris. The key to *Ladies Almanack* is found in the margin annotations Barney made in her copy, in which she notes the real life counterparts of a number of the characters. For example, there is Patience Scalpel (Mina Loy) who does not understand women’s attraction to women, Doll Furious (Dolly Wilde, Oscar Wilde’s niece) who amid ‘merry laughter’ (12) pursues Señorita Fly-About, One of Buzzing Much to Rome (Mimi Franchetti). There are the journalists Nip and Tuck (Janet Flanner and Solita Solana) and two British women – Lady Buckand-Balk who ‘sported a monocle and believed in Spirits’ (Lady Una Troubridge) and Tilly-Tweed-In-Blood who ‘sported a Stetson, and believed in Marriage’ (Radclyffe Hall) (19).<sup>1</sup> Early on the central character Dame Evangeline Musset (based on Natalie Barney) is acclaimed as a saint. Like de Scudéry presiding over her *Samedis* as Sapho, Dame Evangeline is a lesbian ‘saint’ at the centre of a group of devotees. Like all saints she provides miraculous cures”.

Como uma mistura de sexóloga, legisladora e evangelista, Dame Evangeline dedica sua vida a uma “cruzada para salvar as mulheres através das práticas de sexo lésbico<sup>188</sup>” (BOYDE, 2009, p. 160, tradução nossa), numa inversão de perspectiva cheia de extravagância e extremismo, com o claro intuito de “ressaltar e fazer igualmente absurdos os discursos culturalmente dominantes naquela época que construíram o lesbianismo como um segredo cultural<sup>189</sup>” (BOYDE, 2009, p. 160, tradução nossa). Vestida como um homem, Dame Evangeline carrega ao peito uma “Grande Cruz Vermelha”, a qual utiliza para dar alívio às partes do corpo de suas devotas que estivessem afetadas por alguma mazela, e mesmo às suas partes íntimas, quando “inflamadas”, ela as alivia com a “Consolação que cada Mulher tem nas Pontas dos seus Dedos, ou no colmo de sua Língua<sup>190</sup>” (BARNES apud BOYDE, 2009, p. 160, tradução nossa). Para Boyde, “através do uso de convenções do *roman à clef*, neste caso, a sátira, o texto de Barnes revela e desmascara segredos culturais<sup>191</sup>” (BOYDE, 2009, p. 161, tradução nossa), tocando em temas delicados e questionando tabus de uma forma que talvez fosse impensável de se fazer de outra forma àquela época. Segundo acredita Melissa Boyde:

Ao fornecer uma chave para desvendar os segredos contidos no texto, de outra forma conhecido apenas por leitores do círculo, o gênero facilita o desbloqueio do conhecimento secreto, aponta para a discricção necessária e expõe o que é relegado culturalmente ao silêncio. Embora na virada do século XX o lesbianismo tenha entrado no discurso público como secreto, o uso do *roman à clef* pelas escritoras discutidas aqui mostra formas estratégicas em que esse sigilo foi contestado e negociado<sup>192</sup> (BOYDE, 2009, p. 166, tradução nossa).

Desse modo, é possível pensar na utilização do gênero *roman à clef* como uma estratégia de enfrentamento e de resistência frente a discursos repressivos e dominantes, denunciando situações de autoritarismo e cerceamento de liberdades, e expondo os detentores do poder e as instituições socialmente autorizadas a difundir seus discursos hegemônicos à sátira, ao enxovalho e ao descrédito perante a opinião pública. Além das escritoras supracitadas, atuaram nesse mesmo segmento de utilização do *roman à clef* para abordar

---

<sup>188</sup> O texto em língua estrangeira é: “crusade to save women through the practices of lesbian sex”.

<sup>189</sup> O texto em língua estrangeira é: “underscore and render equally absurd the culturally dominant discourses at that time which constructed lesbianism as a cultural secret”.

<sup>190</sup> O texto em língua estrangeira é: “Consolation every Woman has at her Finger Tips, or at the very hang of her Tongue”.

<sup>191</sup> O texto em língua estrangeira é: “through the use of roman à clef conventions, in this case satire, Barnes’s text uncovers and debunks cultural secrets”.

<sup>192</sup> O texto em língua estrangeira é: “By providing a key to unlock the secrets contained within the text, otherwise knowable only to a coterie readership, the genre facilitates the unlocking of secret knowledge, points to the discretion required and exposes what is culturally relegated to silence. Although at the turn of the twentieth century lesbianism entered public discourse as secret, the use of the roman à clef by the writers discussed here shows strategic ways in which that secrecy was contested and negotiated”.

questões de gênero e de sexualidades não-normativas mais duas escritoras, Renée Vivien e Hilda Doolittle, as quais se destacaram por romances cujos enredos se estruturam também em torno do lesboerotismo.

A escritora estadunidense Hilda Doolittle (1886-1961), nasceu na Pensilvânia, e fora amiga de Ezra Pound, de quem chegou a ficar noiva, num relacionamento desaprovado por seu pai, e desfeito pouco antes da ida de Pound para Londres, em 1908. Após esse período, Hilda viveu um romance com a estudante de belas artes Frances Josepha Gregg, morando em Nova York, no bairro boêmio de Greenwich Village durante o ano de 1910, e indo à Europa em companhia desta em 1911. Já em Londres, Hilda Doolittle adotou a assinatura H.D. por recomendação de Pound, com quem compôs, ao lado também do poeta Richard Aldington, o trio responsável pela difusão do Movimento Imagista. Observações interessantes sobre as relações de sociabilidade e literárias em torno de H.D. foram feitas por Lawrence Rainey em seu livro *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture* (1998), com destaque para o capítulo cinco, intitulado “Patronage and the poetics of Coterie: H.D. in the Modernist Canon”. H.D. constituiu durante muito tempo para o cânone modernista uma espécie de *outsider*, tendo sua obra redescoberta a partir da década de setenta e oitenta pelos movimentos gay e feminista, entre os quais acabou se tornando um ícone, pela forma como lidava com sua bissexualidade em suas obras, muitas das quais apresentam um forte caráter autobiográfico. A redescoberta tardia da obra de H. D. não era fruto de um mero acaso: em uma época de forte repressão quanto aos costumes, compreendendo o período de 1920 e 1930, os escritos mais polêmicos de H.D. provavelmente teriam dificuldades de publicação pelos meios convencionais. Ademais, algumas circunstâncias específicas em sua biografia também contribuíram para tal situação:

No final de 1918, conheceu Winnifred Ellerman, mais conhecida por seu pseudônimo Bryher, que era filha única e herdeira de um magnata dos transportes marítimos que era considerado o homem mais rico da Inglaterra. Em Bryher, H.D. encontrou primeiro uma amante, depois uma amiga. Mais importante, ela também encontrou um patrono vitalício de infinita generosidade. Paradoxalmente, essa recompensa pode ter tido seu preço. Seu efeito foi finalmente lançar H.D. no papel de uma poeta de coterie, cujos escritos circularam, como bombons num jantar, entre um cenáculo de amigos e parasitas na rica boemia<sup>193</sup> (RAINEY, 1998, p. 148, tradução nossa).

<sup>193</sup> O texto em língua estrangeira é: “in late 1918 she met Winifred Ellerman, more commonly known by her pen name Bryher, who was the only child and heir of a shipping magnate considered the wealthiest man in England. In Bryher, H.D. found first a lover, then a friend. More important she also found a lifelong patron of endless bounty. Paradoxically, such bounty may have had its price. For its effect was ultimately to cast H.D. in the role of a coterie poet, one whose writings circulated, like bonbons at a dinner party among a cénacle of friends and hangers-on in wealthy bohemia”.



Assim como outras escritoras modernistas do período, H.D. também fez uso do *roman à clef* para expressar artisticamente sua sexualidade não-normativa. Em um período de grande intolerância a identidades de gênero e sexualidades distintas dos padrões de *cisheteronormatividade*<sup>194</sup>, o *roman à clef*, como afirma Boyde, se tornou o gênero ideal para que principalmente as escritoras pudessem falar sobre suas vidas sem, entretanto, se expor, o que poderia trazer consequências negativas às mesmas, como condenações por obscenidade. No livro *The Unsociable Sociability of Women's Lifewriting* (2010), organizado por Anne Collet e Louise D'Arcens, há um capítulo intitulado “‘You for Whom I Wrote’: Renée Vivien, H.D. and the Roman à Clef”, de autoria de Melissa Boyde, no qual a autora dá continuidade à abordagem do *roman à clef* como veículo particularmente adequado de expressão para tratar de questões de gênero e de sexualidades não-normativas, a partir das obras das duas romancistas. Boyde aborda o uso do *roman à clef* por Hilda Doolittle no romance *Paint it Today*, escrito em 1921, mas publicado pela primeira vez, postumamente, somente em 1992. O romance conta a história de Midget, sua infância e juventude na Pensilvânia, o fim de seu noivado com Raymond e seu caso de amor com Josepha. As duas fogem juntas para a Europa, e lá acabam terminando o relacionamento. Josepha volta para a América e se casa. Midget também se casa com um inglês, Basil, que conhecera em Roma, mas o casamento não dura, e os dois se separam após a Primeira Guerra Mundial. Midget então conhece uma mulher chamada Althea, com quem se envolve. Infelizmente, a narrativa do romance, que teria continuidade justamente com o relacionamento entre Midget e Althea, ficou inacabada. As chaves do romance, segundo Boyde, seriam as seguintes:

A amante de H.D., Frances Josepha Gregg, é descrita como Josepha no romance; Ezra Pound, com quem H.D. foi brevemente envolvida na Pensilvânia, é Raymond; o escritor inglês Richard Aldington com quem ela se casou em 1913 é Basil; e a escritora Annie Winifred Ellerman, conhecida como Bryher, que ela conheceu em

---

<sup>194</sup> De acordo com Rafael De Tilio: “Segundo as teorias tradicionais sobre sexualidade e gênero haveria o sexo (machos ou fêmeas), a identidade de gênero (execução de papéis de homens e mulheres, decorrentes da biologia); quando a identidade de gênero está adequada ao (pressuposto pelo) sexo, denomina-se cisgeneridade, e quando não há adequação entre sexo e gênero denomina-se transgeneridade. Em relação à orientação sexual basicamente poderiam haver a cisheterossexualidade (por exemplo, homens nascidos e autoidentificados como homens que desejam sexualmente mulheres), cishomossexualidade (por exemplo, homens nascidos e autoidentificados como homens que desejam sexualmente homens), transheterossexualidade (por exemplo, homens nascidos homens mas autoidentificados como mulheres que desejem sexualmente homens) e transhomossexualidade (por exemplo, homens nascidos homens mas autoidentificados como mulheres que desejam sexualmente mulheres) – dentre outras infindas possibilidades. Como essas teorias tradicionais consideram o normal da sexualidade a adequação entre sexo, gênero e heterossexualidade, cisheterossexualidade é sinônimo de cisheteronormatividade, sendo as demais possibilidades transgêneras compreendidas como desvios e/ou doenças” (2018, p. 40).

1918 e com quem viveu ocasionalmente, em “grande reclusão” até 1946, é Althea<sup>195</sup> (BOYDE, 2010, p.157, tradução nossa).

Embora não seja o tema central de sua dissertação de mestrado intitulada *Becoming HERmione: An Exploration of the Process of Subjectivity in H.D.'s Her* (2010) defendida pela University of Bergen, a pesquisadora Ingrid Galtung também menciona a utilização do gênero *roman à clef* por H.D. em outro romance, intitulado *Her* (1981), mas que parece retomar o enredo de *Paint it Today* quase que completamente, como fica claro na citação abaixo:

[...] o romance *Her* (1981), um *roman à clef* muito velado que pertence ao ciclo de quatro novelas de *Madrigal*. Escrito em 1926-27, *Her* paraleliza as experiências de H.D. inicialmente após seu fracasso no Bryn Mawr College, em 1912. O texto gira em torno de Hermione, uma artista aspirante que, dividida entre as expectativas de sua respeitável família, seu noivado com George Lowndes (Ezra Pound) e seu desejo erótico e emocional por Fayne Rabb (Frances Josepha Gregg), luta para se definir. Através de sua representação do amor lésbico, *Her* incentiva uma interpretação feminista<sup>196</sup> (GALTUNG, 2010, p. 11, tradução nossa).

A representação do amor lésbico em forma de *roman à clef*, como veremos, esteve presente também na obra de Renée Vivien (1877-1909), pseudônimo da escritora britânica radicada em Paris, Pauline Tarn. A autora mudou-se ainda na infância para Paris, sendo educada como uma francesa. Seu caso de amor com Natalie Barney se tornaria famoso pelo “Safismo”, visto que ambas estudaram juntas o idioma grego e a poesia de Safo, com o intuito de recriar na ilha de Lesbos a mítica comunidade composta por mulheres dedicadas ao amor e à poesia que ali houvera. Renée Vivien morreu aos 32 anos, devido a uma mistura autodestrutiva de jejuns e alcoolismo. Seu romance, intitulado *Une femme m'apparut* (1904), que também é um *roman à clef*, “centra-se num grupo de mulheres em Paris na virada do século XX que, como os decadentes, promovem o credo do amor à beleza e à arte e expressam isso em suas obras através de alusões à história clássica e à mitologia<sup>197</sup>” (BOYDE, 2010, p. 162, tradução nossa). Assim como o *Ladies Almanack* (1928), de Djuna Barnes, o

<sup>195</sup> O texto em língua estrangeira é: “H.D.’s lover, Frances Josepha Gregg, is depicted as Josepha in the novel; Ezra Pound, to whom H.D. was briefly engaged in Pennsylvania, is Raymond; the English writer Richard Aldington whom she married in 1913 is Basil; and the writer Annie Winifred Ellerman, known as Bryher, who she met in 1918 and lived with on and off, in ‘great seclusion’ until 1946, is Althea”.

<sup>196</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] the novel *Her* (1981), a thinly veiled roman à clef that belongs to the four-novel *Madrigal* cycle. Written in 1926-27, *Her* parallels H.D.’s experiences initially following her failure at Bryn Mawr College in 1912. The text circles around Hermione, an aspiring female artist who, torn between the expectations of her respectable family, her engagement to George Lowndes (Ezra Pound) and her erotic and emotional desire for Fayne Rabb (Frances Josepha Gregg), struggles to define herself. Through its portrayal of lesbian love, *Her* encourages a feminist interpretation”.

<sup>197</sup> O texto em língua estrangeira é: “centres on a group of women in Paris at the turn of the twentieth century who, like the Decadents, promote the credo of a love of beauty and art and express this in their work through allusions to classical history and mythology”.

romance contém diversas alusões ao Safismo, nas quais o amor lésbico é parte de um culto com conotações místicas, conforme afirma Boyde:

Exemplificando a capacidade do roman à clef para ser ficção e auto / biografia, contém relatos velados da vida e dos amores de Vivien: o narrador sem nome em primeira pessoa é Vivien, sua amiga Violette Shilleto aparece como Ione e sua amante Natalie Barney é o personagem Vally (Barney, 1992a: 262). [...] Outro personagem principal é o andrógino San Giovanni, um místico e devoto do culto de Safo, que talvez represente não apenas Barney e Vivien, mas seu círculo de Paris, que reavivou o culto de Safo<sup>198</sup> (BOYDE, 2010, p. 162-163, tradução nossa).

A própria escritora e poeta norte-americana Gertrude Stein, que também foi uma importante *salonnière* no contexto dos círculos modernistas parisienses do início do século XX, recebendo importantes personalidades do meio artístico em sua residência no número 27 da *rue de Fleurus*, também fez uso do *roman à clef* como forma de expressão de sua sexualidade não normativa e de sua personalidade singular. Seu “gênio”, tanto no sentido criativo quanto no que se refere ao seu temperamento intempestivo, que a fizera romper com muitos de seus amigos (a exemplo de Picasso), era o fruto de uma personalidade notadamente autoconfiante, a qual é plasmada na personagem que lhe corresponde em *Q.E.D.* (1950). Como afirma Melissa Boyde:

Em seu roman à clef *Q.E.D.* (escrito em 1903, mas não publicado até 1950), uma das mais conhecidas *salonnières* modernistas, Gertrude Stein, refletiu sobre as complexidades de seus relacionamentos enquanto estudava na Johns Hopkins com duas mulheres, May Bookstaver e Mabel Haynes. *Q.E.D.* é ambientado em vários locais, na América e na Europa e a bordo de barcos a vapor entre os dois continentes. Enquanto a bordo do navio a personagem Adele, baseada em Stein, reflete em seu status “antissocial”, referindo-se aos outros passageiros como “todos certos de serem de algum tipo abjetamente familiar que se conhecia tão bem que não haveria necessidade de reconhecer sua existência” (Stein, 1971: 53). Caracteristicamente segura de si, Stein acha que sua personagem lésbica prefere a insociabilidade em vez de estar sujeita a ela. Seus únicos encontros sociais a bordo do navio são com o objeto feminino de seu desejo e ocorrem nos espaços públicos no convés<sup>199</sup> (BOYDE, 2010, p. 155-156, tradução nossa).

<sup>198</sup> O texto em língua estrangeira é: “Exemplifying the roman à clef’s capacity to be both fiction and auto/biography, it contains thinly veiled accounts of Vivien’s life and loves: the nameless first-person narrator is Vivien, her friend Violette Shilleto appears as Ione and her lover Natalie Barney is the character Vally (Barney, 1992a: 262). [...] Another principal character is the androgynous San Giovanni, a mystic and devotee of the cult of Sappho who perhaps represents not only Barney and Vivien but their Paris circle which revived the cult of Sappho. The idea of a composite portrait reinforces the roman à clef’s capacity to comprise both fiction and autobiography.”

<sup>199</sup> O texto em língua estrangeira é: “In her roman à clef *Q.E.D.* (written in 1903 but not published until 1950) one of the best known of all modernist salonnières, Gertrude Stein, reflected on the complexities of her relationships while a student at Johns Hopkins with two women, May Bookstaver and Mabel Haynes. *Q.E.D.* is set in a number of locations, in America and in Europe and on board steamboats between the two continents. While on board ship the character Adele, based on Stein, muses on her ‘unsocial’ status, referring to the other passengers as ‘all sure to be of some abjectly familiar type that one knew so well there would be no need of recognizing their existence’ (Stein, 1971: 53). Characteristically self-assured, Stein figures her lesbian character

Como podemos observar, o *roman à clef* foi largamente utilizado por autoras mulheres circunscritas aos movimentos modernistas do início do século XX, desempenhando um importante papel como catalizador e propagador dos discursos de afirmação de identidade e de sexualidades não normativas, com destaque para o lesboerotismo e a lesboafetividade, atendendo tanto às necessidades de exposição de ideias quanto às de preservação das identidades das escritoras que retratavam suas vidas em seus romances. Nesse sentido, entende-se o importante papel da *coterie* para essa vertente de *roman à clef*, funcionando como um refúgio ou espaço de resistência propício à emergência e à expressão de formas de sensibilidade e sociabilidade marginalizadas pelos discursos oficiais em seus intuitos normalizadores e repressores das diversidades.

Embora tenhamos centrado até então nossas observações acerca do gênero *roman à clef* prioritariamente no contexto francês, é evidente que o gênero não se restringia à França, e se sua popularidade entre os escritores desde o século XVII até os modernistas do século XX se deu por influência dos salões parisienses em que esses se reuniam, não tardaria para que as redes de relações pessoais entre os mesmos, bem como a difusão de suas publicações, disseminasse o gênero por outros países, a exemplo da Inglaterra. Nesse sentido, para além dos romances produzidos por autoras anglófonas radicadas em Paris já aludidos até aqui, trataremos doravante de mais alguns breves exemplos do *roman à clef* em língua inglesa produzidos além das fronteiras francesas. Um dos primeiros casos de escândalo de grandes proporções em torno de um *roman à clef* em língua inglesa foi provavelmente o que se deu envolvendo Mary Delarivière Manley, autora de *The New Atalantis* (1709), cujo título completo era *Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality, of Both Sexes: From the New Atlantis, an Island in the Mediterranean*, no qual a autora relaciona e denuncia a exploração de mulheres e o engano do público pelos políticos, fazendo uma sátira política na qual foram expostos membros proeminentes do partido Whig. De acordo com Boyde:

Devido à estreita relação entre personagens fictícios e identidades vivas, os romances escritos no gênero foram sujeitos a acusações de difamação. Uma das primeiras escritoras inglesas de usar o gênero, Delarivière (Mary) Manley, ‘uma autobiógrafa inveterada’, foi presa, junto com seu editor e impressor, depois que o *roman à clef Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality, of Both Sexes: From the New Atlantis, an Island in the Mediterranean* apareceu em 1709 (Manley, 1991: vi). As acusações de *scandalum magnatum* foram rejeitadas por causa dos nomes fictícios usados, do fato de que a chave foi publicada

---

as choosing unsociability rather than being subject to it. Her only social encounters on board ship are with the two women (Mabel and Helen) and occur in the public spaces on the deck”.

separadamente e da insistência de Manley de que os personagens e eventos eram fictícios (1991: xv)<sup>200</sup> (BOYDE, 2010, p. 153, tradução nossa).

É provável que o caso de Mary Delarivière Manley, de alguma forma, tenha gerado certa jurisprudência em torno da publicação de *romans à clef* em solo inglês, o que pode ter servido de estímulo a outros escritores seus compatriotas quanto à utilização do gênero para a composição de seus romances, sobretudo se considerarmos o grande sucesso e as sucessivas reimpressões de *The New Atalantis*. Ao mencionar o contexto inglês, Boyde explica que, “no século XIX e início do século XX, o gênero proliferou, muitas vezes contendo uma tendência satírica sobre figuras culturais ou políticos proeminentes e suas ideias, expostos no cenário de um fim de semana em uma casa de campo ou em um salão<sup>201</sup>” (2010, p. 153-154, tradução nossa). Boyde traça em seu texto um resumido, mas interessante panorama de obras e autores de língua inglesa que fizeram uso do *roman à clef*, como podemos observar abaixo:

No romance satírico de Thomas Love Peacock, *Nightmare Abbey* (1818), Samuel Taylor Coleridge é disfarçado como o personagem Mr Flosky; Lord Byron é o Sr. Cypress e Percy B. Shelley é Scythrop. *The New Republic: or, Culture, Faith, and Philosophy in an English Country House* (1877), de W.H. Mallock, é uma sátira baseada no círculo de estudiosos e escritores de Oxford que inclui um comentário sobre Walter Pater e o esteticismo. O popular *Dodo* (1893), de E.F. Benson, apresenta um personagem baseado em Margot Asquith, segunda esposa de Herbert Henry Asquith, que se tornou primeiro-ministro da Grã-Bretanha. A *salonnière* Lady Ottoline Morrell é retratada em diversos romances *à clef*, incluindo *Women in Love* (1920) de D. H. Lawrence, *Crome Yellow* (1921) de Aldous Huxley e *Triple Fugue* (1924) de Osbert Sitwell (Latham, 2009: 132). Outro *roman à clef* bem conhecido é *The Green Carnation* (1894), de Robert Hichens, uma sátira sobre Wilde e o esteticismo, publicada anonimamente<sup>202</sup> (BOYDE, 2010, p. 154, tradução nossa).

<sup>200</sup> O texto em língua estrangeira é: “Because of the close relationship between fictional characters and living identities, novels written in the genre have been open to charges of libel. One of the earliest English writers to use the genre, Delarivière (Mary) Manley, ‘an inveterate autobiographer’, was arrested, along with her publisher and printer, after the roman à clef *Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality, of Both Sexes: From the New Atlantis, an Island in the Mediterranean* appeared in 1709 (Manley, 1991: vi). The charges of scandalum magnatum were dismissed because of the fictitious names used, the fact that the key was published separately and Manley’s insistence that the characters and events were fictitious (1991: xv).”

<sup>201</sup> O texto em língua estrangeira é: “In the nineteenth and early twentieth centuries the genre proliferated, often containing a satirical slant on prominent cultural or political figures and their ideas and expounded in the setting of a weekend at a country house or in the salon”.

<sup>202</sup> O texto em língua estrangeira é: “In Thomas Love Peacock’s satirical novel *Nightmare Abbey* (1818) Samuel Taylor Coleridge is disguised as the character Mr Flosky, Lord Byron is Mr Cypress and Percy B. Shelley is Scythrop. W.H. Mallock’s *The New Republic: or, Culture, Faith, and Philosophy in an English Country House* (1877) is a satire based on the circle of Oxford scholars and writers which includes a commentary on Walter Pater and aestheticism. The popular *Dodo* (1893), by E.F. Benson, features a character based on Margot Asquith, second wife of Herbert Henry Asquith who became Prime Minister of Great Britain. *Salonnière* Lady Ottoline Morrell is portrayed in several romances *à clef*, including D.H. Lawrence’s *Women in Love* (1920), Aldous Huxley’s *Crome Yellow* (1921) and Osbert Sitwell’s *Triple Fugue* (1924) (Latham, 2009: 132). Another well-known roman à clef is Robert Hichens’s *The Green Carnation* (1894), a satire on Wilde and aestheticism, published anonymously”.

Como foi exposto anteriormente, muitas escritoras modernistas inglesas e norte-americanas, incluindo “Gertrude Stein, Djuna Barnes, Virginia Woolf, Hope Mirrlees, Renée Vivien e H.D., basearam-se nos antecedentes do roman à clef na cultura de salão de Paris do século XVII<sup>203</sup>” (BOYDE, 2010, p. 151, tradução nossa), para construir seus romances e defender seus pontos de vista, contestando ideologias dominantes e discursos sociais, culturais e políticos. Entretanto, muitas dessas mesmas escritoras, e também outros escritores, colocaram também o *roman à clef* a serviço de suas desforras em intrigas de natureza pessoal, utilizando o gênero para compor verdadeiras obras de vingança.

Em seu livro intitulado *Concebido com maldade: a literatura como vingança na vida e na obra de Virginia e Leonard Wolf, D.H. Lawrence, Djuna Barnes e Henry Miller* (1998), a pesquisadora estadunidense Louise DeSalvo faz um interessante apanhado de romances elaborados por seus autores como verdadeiros artefatos de vingança, e utilizados, em sua grande maioria, contra amigos, familiares, cônjuges, parceiros e demais pessoas com quem estes tinham convívio na esfera da intimidade. Embora DeSalvo não utilize a nomenclatura *roman à clef* para classificar tais obras, temos subsídios para compreender que os muitos casos apresentados pela autora constituem fortes exemplos de aplicação deste gênero, posto que em alguns desses romances o desejo de vingança dos autores por vezes mal disfarçava suas vítimas sob os pseudônimos das personagens ficcionais. O interesse de DeSalvo pelo tema da vingança foi uma decorrência de suas pesquisas em torno do incesto sofrido por Virginia Woolf, e do impacto desse acontecimento para a vida e para a obra da escritora. De acordo com DeSalvo:

Quando comecei a interessar-me pela vingança como motivação para fazer ficção, eu escrevia um livro sobre Virginia Woolf como sobrevivente de incesto. Com o passar dos anos, todas as vezes que me deparava com um caso de um escritor que fizera uma obra literária inspirado mais pelo desejo de vingança do que por motivações mais puras e delicadas, eu anotava ou recortava o artigo. Não admira que meus primeiros exemplos tenham vindo das cartas e diários de Virginia Woolf. Escritora sempre atenta a qualquer coisa que cheirasse a escândalo ou intriga pessoal, **Virginia escreveu versões brilhantes e incisivas para a descrição negativa de sua amiga Ottoline Morrell feita por D.H. Lawrence em *Mulheres apaixonadas*** (DESALVO, 1998, p. 15, grifo nosso).

Louise DeSalvo emite por vezes em sua escrita declarações que denunciam um certo pudor ou moralismo ingênuo, ou provavelmente uma “visão idealizada dos escritores” (p. 15), como a mesma admite ao relatar o choque que teve ao ouvir de um “famoso escritor

---

<sup>203</sup> O texto em língua estrangeira é: “Gertrude Stein, Djuna Barnes, Virginia Woolf, Hope Mirrlees, Renée Vivien and H.D., drew on the roman à clef’s antecedents in the seventeenth-century salon culture of Paris”.

americano” (p. 14), durante uma palestra, a confissão de que em uma cena de sexo de seu romance na qual “aviltava uma personagem feminina” (p. 14), estaria se vingando de uma mulher real com quem tivera um envolvimento. Por outro lado, o trabalho de DeSalvo tem justamente o grande mérito de investigar o impacto de fatores extraliterários, como vivências dolorosas e intrigas, para a vida dos escritores e para a elaboração de suas obras, em postura de claro enfrentamento à ideia de *falácia intencional* sobre a qual se assenta a concepção de romance como objeto estético autônomo. Tal forma de abordagem, a despeito da resistência que muitas vezes desperta em âmbito acadêmico, mostra-se bastante interessante e produtiva se aplicada como o devido rigor e cuidado ao estudo de obras que constituam exemplos de *romans à clef*.

DeSalvo estudou minuciosamente as cartas e diários de Virginia Woolf, de onde retirou os diversos relatos em que a autora de *Orlando* admite ter se vingado de pessoas reais através de suas personagens ficcionais, bem como demonstra interesse pela utilização da “ficção” como ferramenta de vingança por outros escritores, a exemplo da “descrição negativa de sua amiga Ottoline Morrell”, mencionada na citação acima. Além desse exemplo, em um relato bastante intimista dos efeitos da vingança literária registrado em seus escritos pessoais, Virginia Woolf “também contou que Hugh Walpole ficou sentado à beira da cama, um pé com meia e outro sem meia, lendo fascinado e horrorizado o cruel e malicioso retrato de si mesmo como Alroy Kear em *Cakes and Ale*, de Somerset Maugham” (DESALVO, 1998, p. 15). Muitas vezes a “desforra” a uma obra de vingança era paga na mesma moeda, gerando-se outra obra de vingança em resposta à primeira: “Walpole mais tarde vingou-se de Maugham em dois romances: *Capitain Nicholas* e *John Cornelius*” (1998, p. 15).

DeSalvo elenca uma extensa galeria de obras e escritores envolvidos em polêmicas em torno do uso da ficção como instrumento de vingança, muitos dos quais representam nomes bastante conhecidos do cânone, trazendo à tona intrigas íntimas, como casos de abandono, adultério e diversos outros tipos de abusos vingados à ponta da caneta ou a duros golpes das teclas da máquina de escrever. A galeria da vingança começa justamente por Virginia Woolf, de cuja obra DeSalvo foi uma destacada estudiosa. De acordo com DeSalvo:

A própria Virginia não estava acima da prática que observava com tanto prazer e empatia por suas vítimas. Em *Orlando*, disparou algumas rajadas contra Vita, sua ex-amante. Nessa falsa biografia, em que Vita/Orlando troca de sexo de homem para mulher, Virginia ataca a promiscuidade de Vita. Sofrendo por ser trocada por parceiras mais jovens e excitantes, manifesta sua raiva numa carta a Vita, descrevendo a conclusão do livro: “ORLANDO MORREU!!!”, anuncia. Depois: “você sentiu, às cinco para uma, na madrugada de sábado passado, uma espécie de torção no pescoço, como se o estivessem quebrando? Foi quando ele morreu”. Ao

que Vita respondeu: “Você me deixou aterrorizada com seus comentários... Bem, vou lhe dizer uma coisa: se... Orlando morreu, você jamais porá os olhos em mim de novo... Eu não serei fictícia” (DESALVO, 1998, p. 15-16).

Talvez seja estranho ou perturbador para alguns leitores perceber que muitos romances que haviam lido até então como sendo unicamente produtos de uma “ficção pura” podem também ser lidos como *romans à clef*, subvertendo-se a lógica da separação radical entre ficção e realidade, e estilizando a ideia sacralizada de romance compreendido exclusivamente como objeto estético autônomo. Em todo caso, vale ressaltar que a nossa proposta não visa invalidar ou desmerecer quaisquer possibilidades de leitura aplicadas anteriormente sobre os romances em questão, mas simplesmente agregar a elas mais uma possibilidade de leitura, a qual ficou por muito tempo relegada ao descrédito devido à hegemonia da ideia de falácia intencional, elevando a níveis extremos a separação entre ficção e realidade. Ao nos despirmos de tal rigidez conceitual, fatos que pareciam isolados ou circunscritos a grupos restritos vão demonstrando ser parte de um fenômeno bem mais amplo e complexo. É a conclusão a que Louise DeSalvo parece chegar:

Os exemplos que encontrei nos documentos de Virginia Woolf não me surpreenderam. A princípio, eu achava que os membros de seu grupo eram singularmente pervertidos, e que eu coletava material sobre um raro e interessante fenômeno, que poderia desafiar as ideias romantizadas sobre as motivações de um escritor na criação de uma obra de arte. Com o tempo, ficou claro que não se tratava de nenhum fenômeno singular praticado no grupo de Bloomsbury<sup>204</sup>. Era muito mais generalizado do que eu imaginava (DESALVO, 1998, p. 16).

Outra escritora de grande renome que se expressou artisticamente através de um *roman à clef* no qual trata, entre outras coisas, de sua relação com seu amante foi Simone de Beauvoir em *Os mandarins* (1954). No referido *roman à clef*, cujo enredo se desenrola em torno do papel dos intelectuais franceses no pós-Segunda Guerra, do feminismo e do existencialismo, Simone de Beauvoir retrata seu caso amoroso com o romancista norte-americano Nelson Algren, a quem prometera que “não usaria o caso amoroso deles como tema para sua arte” (DESALVO, 1998, p. 16). Embora o romance de Beauvoir não tenha sido escrito por vingança, o mesmo gerou bastante ressentimento em Algren, pois “quando ele leu o livro em inglês, ficou furioso” (DESALVO, 1998, p. 16). De acordo com Louise DeSalvo:

---

<sup>204</sup> De acordo com o *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, o *Bloomsbury group* seria uma *coterie* de escritores de que Virginia Woolf fazia parte, a qual se reunia no bairro universitário de Bloomsbury, em Londres. Participavam também do grupo a irmã de Virginia Woolf, Vanessa Bell, e os respectivos maridos de ambas, Leonard Woolf e Clive Bell, além de E. M. Forster, Lytton Strachey, John Maynard Keynes e Roger Fry (BALDICK, 2001, p. 28).



*Os mandarins*, de Simone de Beauvoir como *Orlando*, de Virginia Woolf, foi escrito quando o caso amoroso dela com Algren chegara ao fim, e eles não iam mais se ver. Ele queria um relacionamento mais estável do que ela poderia permitir, por causa do relacionamento com Jean-Paul Sartre. Algren concluiu que o caso deles “não estava indo a parte alguma, e que não a amava mais”. Ela escreveu sobre isso “quase literalmente, quase palavra por palavra”, ao descrever o relacionamento de Anne e Lewis (DESALVO, 1998, p. 16).

Abrindo um pequeno parêntese em retorno à França do século XIX, o relato de DeSalvo relembra uma escritora particularmente perversa no uso vingativo do *roman à clef*, George Sand (pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant), a qual retratou alguns de seus amantes em seus romances, expondo-os a grande humilhação. “Elizabeth Harlan, que trabalhava numa biografia de George Sand, falou-me da versão de Curtis Cate do retrato vingativo de Chopin feito por Sand, em seu romance *Lucrezia Floriani*. Nesse romance, Sand ataca o obsessivo ciúme do príncipe Karol (Chopin)” (DESALVO, 1998, p. 16). Sand descrevia em seu romance cada uma das situações de ciúme protagonizadas pelo príncipe Karol, destacando o seu caráter absurdo, visando a humilhação: “Um dia, Karol ficou com ciúmes do vigário que viera coletar o dinheiro. Outro, de um criado que, por ser muito paparicado..., respondeu-lhe com uma ousadia que pareceu-lhe absurda” (SAND apud DESALVO, 1998, p. 16). Mas os requintes de crueldade que caracterizavam os atos perpetrados por Sand transcendiam as páginas de seus romances, como assevera DeSalvo:

Não satisfeita em usar apenas a palavra escrita, Sand submetia Chopin a leituras públicas de sua obra em sua propriedade em Nohan (sic). O pintor Delacroix, um dos convidados, “assistia, perplexo, ao inexorável desenrolar daquela experiência de dissecação literária. Volvia os olhos de George Sand para Chopin, e vice-versa... ‘Carrasco e vítima’”. Sand voltou a fazer isso num período posterior de sua vida, quando escorchoou o seu ex-amante Alfred de Musset em *Lui et Elle* (DESALVO, 1998, p. 17).

Retornando aos escritores anglófonos que fizeram *romans à clef* vingativos contra pessoas próximas, o renomado escritor estadunidense Ernest Hemingway representa um caso no mínimo curioso, visto que o autor virou alvo do ódio imorredouro de vários de seus amigos, os quais constituíram suas vítimas literárias, sequiosos por uma oportunidade de desforra. De acordo com DeSalvo, “Hemingway distorceu Sherwood Anderson e outros amigos em *Torrentes da primavera*, motivado, em parte, pelo desejo de vingança por supostos despezos” (1998, p. 18). Essas “pequenas” vinganças literárias, tal como prendas perversas, colocaram por vezes a vida de Hemingway em risco, como explica DeSalvo:

Hemingway atacou brutalmente o amigo Harold Loeb no personagem Robert Cohn, de *O sol também se levanta*. A descrição enfureceu tanto Loeb, que alguns diziam que ele andava com uma arma carregada e pretendia matar o autor; após a publicação do romance, começaram a circular boatos em Montparnasse de que os amigos de Hemingway iam à desforra, escrevendo um romance chamado *Six Characters in Search of an Author – with a Gun Apiece* [Seis personagens em busca de um autor – cada um com um revólver] (DESALVO, 1998, p. 18).

Em *Concebido com maldade* (1998), Louise DeSalvo detém-se em termos de análise ao retrato feito por Leonard Woolf de sua esposa Virginia Woolf, em *The Wise Virgins* (1914); à maldosa representação de Ottoline Morrell feita por D. H. Lawrence, em *Mulheres apaixonadas* (1916); à descrição que Djuna Barnes fez de sua família em *The Antiphon* (1937 a 1958); e ao retrato de June Miller, feito por seu marido Henry Miller em *Crazy Cock*, “jamais publicado enquanto ele viveu” (DESALVO, 1998, p. 18). Além dos exemplos acima aludidos, bem como das obras que constituem seu principal objeto de análise, Louise DeSalvo apresenta panoramicamente uma extensa galeria de escritores que utilizaram o *roman à clef* como instrumento para se vingar de pessoas íntimas com quem tinham contas a ajustar, a qual reproduzimos abaixo:

Toda biografia e autobiografia que li enquanto trabalhava nesse projeto descrevia a ação da vingança como uma importante motivação na criação de obras literárias, e isso parece um fenômeno quase universal na vida dos escritores. Richard Aldington, H.G. Wells, Rebeca West, Anthoni West, Anaïs Nin, Violet Trefusis, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Roy Campbell, Christina Stead, Antônio White, Colley Cibber, Alexander Pope, Fiodor Dostoiévski, o primeiro-ministro que se tornou romancista Benjamin Disraeli, Henry Gautier Villars, Collete, John Cheever, Mary Cheever, Jean Rhys, H.H. Munro (“Saki”), Ford Madox Ford, Violet Hunt, Henry Fielding, Bernard DeVoto, Marcel Proust, Anne Sexton, Gustave Flaubert, Nathaniel Hawthorne – todos escreveram uma ou mais obras para vingar-se (DESALVO, 1998, p. 17).

Como a própria autora afirma, “a tentação de contar *todas* essas histórias é grande” (p. 18), entretanto, é provável que o trabalho de toda uma vida não fosse suficiente para abordar em profundidade um tão grande número de ocorrências. Louise DeSalvo parece ter consciência de tal fato, e mesmo acerca dos escritores-objeto de seu livro a autora justifica: “preferi concentrar-me em uma única obra de cada – não descrevo toda a obra de vingança de todo autor que estudei” (DESALVO, 1998, p. 18). Reconhecemos, igualmente a DeSalvo, as limitações impostas pelo recorte de nosso trabalho, o que justifica nosso percurso em forma de panorama resumido da trajetória do gênero *roman à clef*.

Contemporaneamente, sobretudo se considerarmos o mercado editorial francês, o *roman à clef* tem dado mostras de grande vitalidade, considerando a grande profusão de obras

que têm sido classificadas como sendo pertencentes ao gênero em circulação naquele país. É o que apontam os estudos da pesquisadora Mathilde Bombart, em seu já referido artigo intitulado “Romans à clés: une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux” (2014), no qual a mesma aborda a utilização do termo *roman à clef* pelos críticos literários de jornais para classificar alguns romances lançados na França nos últimos anos. De acordo com a autora, “atualmente a categoria de roman à clés é comumente usada nas críticas literárias dos jornais para qualificar a produção literária contemporânea<sup>205</sup>” (BOMBART, 2014, p. 3).

No referido artigo, Bombart fez um levantamento das publicações de jornais franceses catalogados no banco de dados *Europresse.com*, consultando também as notas da *Agence France-Presse*, além de conteúdos de sites de informação cultural como o *Evene.fr*, utilizando como palavra-chave o termo *roman à clef* (e também seus correlatos: *roman à clé*, e suas formas no plural: *roman à clefs* e *roman à clés*). A autora delimitou sua pesquisa no “período compreendido entre 1º de janeiro de 2002 e início de julho de 2012<sup>206</sup>”, levando em conta como objetos de seu estudo “os romances publicados no período considerado<sup>207</sup>” (BOMBART, 2014, p. 4), obtendo um número bastante expressivo de ocorrências do uso de tais termos pelos críticos de jornais para categorizar obras como pertencentes ao gênero *roman à clef* na literatura francesa contemporânea: “com 91 títulos em questão nos últimos 10 anos, a ideia de ‘roman à clés/efs’ está bastante viva hoje em dia e é comumente usada em críticas literárias nos jornais para falar sobre produção contemporânea<sup>208</sup>” (BOMBART, 2014, p. 5). Mathilde Bombart chama a atenção para o fato de que o qualificativo *roman à clef* é utilizado frequentemente pelos críticos literários dos jornais sem que haja a necessidade de fazer qualquer tipo de adendo ou explicação acerca da significação do conceito aos leitores, o que demonstra que os mesmos possivelmente estão habituados a ele e parecem ter clareza de seu significado, como podemos observar na citação abaixo:

Que usos são feitos da ideia de “roman à clés”? Seu modo de aparição nos artigos indica que é usado como uma expressão supostamente conhecida, que nunca é necessário definir ou explicar: “roman à clés/efs” é usado como uma categoria compartilhada entre os críticos e seus leitores, os primeiros usando termos como

<sup>205</sup> Texto em língua estrangeira é: “la catégorie de roman à clés est aujourd’hui couramment employée dans la critique littéraire des journaux pour qualifier la production littéraire contemporaine”.

<sup>206</sup> Texto em língua estrangeira é: “la période comprise entre le 1er janvier 2002 et début juillet 2012”.

<sup>207</sup> Texto em língua estrangeira é: “les romans parus dans la période considérée”.

<sup>208</sup> Texto em língua estrangeira é: “avec 91 titres concernés depuis 10 ans, l’idée de ‘roman à clés/efs’ est bien vivante aujourd’hui et couramment utilisée dans la critique littéraire des journaux pour parler de la production contemporaine”.

uma noção, permitindo-se explicar um certo funcionamento do trabalho comentado<sup>209</sup> (BOMBART, 2014, p. 6).

Mathilde Bombart cita entre as obras classificadas pelos críticos de jornais como sendo *romans à clef* romances que abarcam uma grande variedade de temas e recortes, subdivididos por ela em seis categorias: o retrato de um meio profissional específico, a exemplo do meio jornalístico ou da televisão; a política a nível local ou nacional; a vida pessoal do autor (família, amores, etc); o mundo dos negócios e das grandes empresas; a vida das celebridades e dos intelectuais franceses; além do passado histórico, retratando os grandes acontecimentos, como a Segunda Guerra Mundial (BOMBART, 2014). Dentre os exemplos citados por Bombart, destacamos um *roman à clef* que retrata os bastidores da política recente, “*Le Monarque, son fils, son fief*, de Marie-Célie Guillaume, publicado em junho de 2012 [...], e dedicado à denúncia das manobras do ex-presidente da República Francesa, Nicolas Sarkozy, no departamento que é sua fortaleza política, os Altos do Sena<sup>210</sup>” (BOMBART, 2014, p. 6). Retratando o meio das celebridades, Bombart menciona “*Rien de grave* (Stock, 2004), o romance de Justine Lévy, filha de Bernard-Henri Lévy e ex-companheira de Raphaël Enthoven, sobre os amores dele com uma modelo famosa, futura esposa do Presidente da República<sup>211</sup>” (BOMBART, 2014, p. 7).

Outro interessante exemplo envolvendo o uso do *roman à clef* na literatura francesa contemporânea, o qual desencadeou um escândalo com consequências desastrosas envolvendo agressões e processos judiciais, é o romance *Pays perdu* (2005), de Pierre Jourde. O autor teria feito um *roman à clef* em que retrata sob um viés pouco lisonjeiro pessoas de seu pequeno vilarejo natal, Lussaud, localizado no departamento de Cantal, na região de Auvergne-Rhône-Alpes, centro-leste da França. O escândalo envolvendo o lançamento do romance teria desencadeado uma grande revolta entre as pessoas nele retratadas, as quais se reconheceram em suas personagens e decidiram por desferrar sua indignação quando de uma visita do escritor ao vilarejo, expulsando o mesmo e seus filhos à base de pedradas. A polêmica em torno do livro ganhou grandes proporções, a ponto de ser noticiada nos principais jornais franceses, sendo levada aos tribunais, num processo que levou à condenação

<sup>209</sup> Texto em língua estrangeira é: “Quels usages sont-ils faits de l’idée de ‘roman à clés’? Son mode d’apparition dans les articles signale qu’elle est utilisée comme une expression supposée connue, qu’il n’est jamais besoin de définir ou d’expliquer”.

<sup>210</sup> Texto em língua estrangeira é: “*Le Monarque, son fils, son fief*, de Marie-Célie Guillaume, paru en juin 2012 [...], et consacré à une dénonciation des manoeuvres de l’ancien président de la République française, Nicolas Sarkozy, dans le département qui est son fief politique, les Hauts-de-Seine”

<sup>211</sup> Texto em língua estrangeira é: “*Rien de grave* (Stock, 2004), le roman de Justine Lévy, fille de Bernard-Henri Lévy et ancienne compagne de Raphaël Enthoven sur les amours de celui-ci avec une fameuse mannequin, future femme de président de la République”.

dos “personagens agressores”, conforme mencionado no artigo “La réalité habite la fiction” (2012), de Nicolas Journet:

A aventura do escritor Pierre Jourde mostra que o escudo da ficção é frágil: em 2005, ele escapou por pouco da lapidação por seus vizinhos da aldeia por tê-los descrito anonimamente sob uma luz desfavorável em um dos seus “romances” (*Pays perdu*). Mesmo que eles fossem os únicos a se reconhecerem, sua vingança era muito concreta: eles foram condenados, não o escritor. Como escreve O. Caïra: inteligentemente escrito, um roman à clé pode se tornar um crime perfeito<sup>212</sup> (JOURNET, 2012, p. 45, tradução nossa).

Paralelamente à grande difusão de obras classificadas pelos críticos literários dos jornais como sendo *romans à clef*, fica patente também a carga pejorativa que acompanha o gênero, sendo temerário para os autores ter uma de suas obras assim classificada. Embora o epíteto de *roman à clef* possa despertar a curiosidade do público leitor sobre um determinado romance e alavancar suas vendas, há o risco real de que isso possa trazer consequências judiciais para o autor, ao que se somam também as desvantagens em termos de valor literário atribuído à obra, devido à consideração do gênero como inferior pelos estatutos que regem as definições de ficção como objeto estético autônomo (assunto do qual já tratamos bastante neste trabalho). Isso explica o uso de expressões atenuantes por parte dos críticos literários dos jornais: ao utilizar o termo *roman à clef* “para qualificar uma obra, é raro que não seja acompanhado de precauções para mostrar que não se trata ‘apenas’ de um roman à clés, mas que o livro em questão também é uma ‘fábula’, um ‘suspense’, uma sátira, um retrato, uma autobiografia...<sup>213</sup>” (BOMBART, 2014, p. 11). Esse aspecto pejorativo, que remete a uma suposta inferioridade do gênero, relacionando-o a uma forma de literatura menor ou mesmo ultrapassada, apesar da forte incidência de romances pertencentes ao gênero na literatura francesa contemporânea, justifica nossa escolha de compreender o *roman à clef* sob o viés do anacronismo, de acordo com as conceituações de Saulo Roberto Neiva, às quais aludiremos no próximo capítulo. Desde já, porém, anunciamos sinteticamente a nossa hipótese: consideramos a retomada do *roman à clef* por Holanda Guimarães em meados do século XX uma forma de anacronismo em virtude da carga pejorativa que há muito já acompanhava o gênero. A despeito da grande profusão de obras pertencentes ao gênero mesmo nos dias de

<sup>212</sup> Texto em língua estrangeira é: “L’aventure de l’écrivain Pierre Jourde montre que le bouclier de la fiction est fragile: en 2005, il a échappé de peu à la lapidation par ses voisins de village pour les avoir anonymement décrits sous un jour peu favorable dans l’un de ses ‘romans’ (*Pays perdu*). Même s’ils étaient les seuls à se reconnaître, leur vengeance était, elle, bien concrète: ils furent condamnés, et non l’écrivain. Comme l’a écrit O. Caïra: intelligemment rédigé, un roman à clé peut devenir un crime parfait”.

<sup>213</sup> Texto em língua estrangeira é: “pour qualifier un ouvrage, il est rare qu’elle ne soit pas assortie de précautions permettant de montrer qu’il ne s’agit pas ‘que’ d’un roman à clés, mais que le livre en question est aussi une ‘fable’, un ‘polar’, une satire, un portrait, une autobiographie...”

hoje, a qual atesta tanto a sua vitalidade quanto o gosto do público leitor por fofocas e pela possibilidade de decifração de segredos ocultos de personalidades de grande renome do passado e da atualidade, o *roman à clef* segue como uma forma narrativa relegada aos subterrâneos daquilo que se convencionou chamar de “grande literatura”, sempre à sombra do romance ficcional, compreendido como sendo um objeto estético autônomo.

Um fato curioso acerca do gosto do público francês por *romans à clef* diz respeito à forma como o romance *Orlando*, de Virginia Woolf, figura nas livrarias francesas em sua edição de 2018, publicada pela editora *Folio Classique*, com tradução e edição feita por Jacques Aubert. Como já fora mencionado, Virginia Woolf construiu seu romance *Orlando* como um provável *roman à clef* vingativo contra sua amante Vita. A referida edição francesa apresenta diversas notas em que são aludidos aspectos biográficos da relação entre as duas amantes presentes na obra. Mas o detalhe mais curioso é a presença de um anúncio do lançamento de um filme britânico-irlandês intitulado *Vita & Virgínia* (2017), dirigido por Chanya Button (com estreia nos cinemas em 10 de julho de 2019), o qual é veiculado em anexo à parte externa das capas do romance *Orlando*, estabelecendo assim uma clara conexão entre a obra ficcional e o romance real vivido pela autora e por sua “personagem”, conforme podemos observar abaixo:

Figura 12 – Capa e contracapa de edição francesa do romance *Orlando* (2018)



Legenda: Note-se o anúncio do filme *Vita & Virgínia* (2017).

Fonte: WOOLF, 2018.

Como parece ficar claro, há aqui uma explícita escolha editorial que privilegia a leitura de *Orlando*, de Virginia Woolf, como um *roman à clef*, escolha essa à qual se articula uma inteligente campanha publicitária alusiva ao filme de Chanya Button, cujo subtítulo “a história de amor na origem do romance<sup>214</sup>” escancara de vez as relações entre realidade e ficção, oferecendo assim um verdadeiro banquete aos leitores ávidos por fofocas e pela possibilidade de decodificação dos segredos biográficos da autora e de sua amante/personagem. Essa impressão é reforçada pela leitura do texto presente na contracapa da referida edição de *Orlando*, o qual também enfatiza explicitamente a estreita relação entre a obra ficcional e o relacionamento amoroso entre Vita e Virginia, conforme podemos observar no segundo parágrafo da citação abaixo:

Virginia Woolf narra a vida de um herói cuja existência se estende desde meados do século XVI até os nossos dias, e que muda de sexo no meio do caminho. Primeiro poeta na Era Elizabetana, depois embaixador em Constantinopla, Orlando se tornou no século XVII uma cigana acostuada à sua condição de mulher, atravessou a Era Vitoriana e desembarcou na década de 1920, onde ainda era mulher e se tornou poeta de sucesso, Orlando está procurando o sentido do tempo. Lançado em 1928, este romance é marcado pela inovação formal de Virginia Woolf, por seu interesse na história de seu país, Inglaterra e, finalmente, por sua paixão por Vita Sackville-West, aristocrata, romancista, poeta, da qual Orlando é a transposição fantasiada. Combinando todos os gêneros literários – biografia, romance histórico, autobiografia –, esse romance extraordinário questiona, de maneira muito atual, a instabilidade das identidades<sup>215</sup> (s.p., 2018).

Tendo realizado até aqui esse breve percurso panorâmico em torno da emergência e da difusão do *roman à clef*, com destaque para suas ocorrências na França, temos a impressão de poder vislumbrar não só as principais características que unificam e singularizam o gênero através de diversos exemplos, mas de poder, da mesma forma, perceber nuances distintas do mesmo em cada época, de modo a vislumbrar a partir dessa brevíssima e deveras limitada cartografia, as diversas fases pelas quais passou o *roman à clef*. Dessa forma, salta aos olhos o caráter lúdico do gênero, que se estrutura em torno de uma leitura de decifração na qual o leitor, aceitando o jogo, atua como sujeito partícipe na descoberta dos sentidos ocultos na obra: a busca pelas “chaves”.

<sup>214</sup> Texto em língua estrangeira é: “L’histoire d’amour à l’origine du roman”.

<sup>215</sup> Texto em língua estrangeira é: “Virginia Woolf raconte la vie d’un héros dont l’existence s’étend du milieu du XVI siècle jusqu’à nos jours, et qui change de sexe à mi-parcours. D’abord poète à l’époque élisabéthaine, puis ambassadeur à Constantinople, Orlando devient au XVII siècle une bohémienne s’habituant à sa condition de femme, il traverse ainsi l’époque victorienne puis atterrit dans les années 1920 où, toujours femme et devenu poète à succès, Orlando est à la recherche du sens du temps. Paru en 1928, ce roman est marqué par l’innovation formelle de Virginia Woolf, son intérêt pour l’histoire de son pays, l’Angleterre, enfin sa passion pour Vita Sackville-West, aristocrate, romancière, poète, dont Orlando est la transposition fantasmée. Mêlant tous les genres littéraires - biographie, roman historique, auto biographie -, cet extraordinaire roman questionne, de manière très actuelle, l’instabilité des identités”.

Mas se invariavelmente poderíamos definir o *roman à clef* como um romance em que pessoas reais são retratadas através de personagens ficcionais disfarçadas por pseudônimos, há elementos que variam de acordo com a época: a presença ou a ausência de uma *coterie*, e o caráter mais ou menos satírico dos romances. Nesse sentido, destacamos que em cada época, o *roman à clef* será adaptado às circunstâncias inerentes a cada contexto social específico, de modo a atender às necessidades dos autores, os quais irão moldá-lo de acordo com as suas pretensões, anseios, realidades e escolhas: com os tons suaves da “brincadeira” entre amigos, com as tintas tóxicas da vingança, com o cromatismo ácido da sátira ou com as grossas pinceladas nas cores corrosivas do escândalo.

### 3.3. Relações literárias franco-brasileiras: o *roman à clef* no Brasil

No presente tópico buscaremos empreender um panorama acerca das complexas relações literárias e culturais entre Brasil e França, de modo a vislumbrar os possíveis caminhos feitos pelo *roman à clef* da Europa até nosso país. É importante frisar que não é nossa pretensão estabelecer marcos cronológicos rígidos quanto aos possíveis inícios da história do *roman à clef* em terras brasileiras, e muito menos demarcar rigidamente certos autores e obras como sendo os inauguradores do gênero em nosso país. Entretanto, buscaremos, a partir da abordagem de dados quantitativos, empreender um percurso expositivo que permita tornar nítida a importância do intenso diálogo literário e cultural entre Brasil e França desde a segunda metade do século XVIII e durante o decorrer do século XIX, enfatizando as principais obras de autores franceses que por aqui circularam em francês e em português, destacando-se os gêneros narrativos que maior similaridade tenham à natureza do *roman à clef* em termos de características e recursos literários – no tópico dedicado à noção de *contexto de emulação*, voltarei a tratar desse problema. Nesse sentido, daremos destaque à presença dos livros proibidos que por aqui circularam clandestinamente, como certas obras iluministas e libertinas, de modo a permitir vislumbrar a influência destas em nosso sistema literário, caracterizando-se assim a formação de um complexo arcabouço lítero-cultural de referências, as quais podem possivelmente ter possibilitado a difusão do *roman à clef* entre nossos escritores.

Em seguida, buscaremos nesse tópico empreender também uma breve cartografia do *roman à clef* no Brasil, abordando em caráter panorâmico as principais obras do gênero em



nosso país, de maneira a vislumbrar a penetração e a popularidade do mesmo entre nossos escritores no decorrer de nossa historiografia literária. Serão por nós abordados tanto os romances brasileiros que foram reconhecidamente tratados pela crítica como sendo *romans à clef*, como também as obras que, embora apresentem fortes indícios e características desse gênero romanesco, não foram ainda reconhecidas como exemplares de *roman à clef*, provavelmente devido ao desconhecimento que parece pairar sobre essa vertente narrativa na atualidade, fruto do alijamento sofrido por ela, e da carga pejorativa que devido a isso a acompanha atualmente – como já fora referido neste trabalho, de acordo com o pensamento de Sean Latham (2009). Tal panorama, embora não tenha o intuito de apresentar dados conclusivos acerca das obras que tenham de fato influenciado Raimundo Holanda Guimarães em sua escrita, permite vislumbrar o complexo de obras do gênero que podem possivelmente ter sido acessadas pelo autor quando da elaboração do seu *roman à clef*, o romance *Chibé* (1964).

### 3.3.1. A circulação de romances franceses no Brasil: séculos XVIII e XIX

As relações literárias e culturais entre Brasil e França datam ainda do período Colonial, caracterizadas pelo fluxo para o nosso país de pessoas e de impressos lícitos e ilícitos, pertencentes aos mais variados gêneros. Entretanto, como afirma o pesquisador Luiz Carlos Villalta em seu artigo intitulado “Bibliotecas privadas e práticas de leitura no Brasil Colonial” (1998), “não há estudos quantitativos sobre a posse de livros no Brasil no século XVI. As fontes existentes para o período não permitem a quantificação, mas possibilitam concluir que havia então poucos livros na Colônia” (1998, p. 4). Além disso, “no século XVII, a situação da posse de livros praticamente não se modificou em relação ao século anterior” (1998, p. 4). Devido a isso, iniciaremos o nosso percurso a partir do século XVIII, período para o qual há estudos mais consistentes acerca da circulação de livros no Brasil, bem como está mais caracterizada a disseminação de obras da literatura francesa em nosso país, algumas das quais eram obras proibidas de pensadores iluministas ou de autores libertinos que entravam ilegalmente no Brasil por meio do contrabando, burlando-se os órgãos e mecanismos de fiscalização. Sobre as transformações ocorridas na circulação de livros no Brasil, afirma Villalta que:

A partir do século XVIII, assistiu-se a uma mudança tanto na posse de livros como na composição das bibliotecas. Primeiro, tem-se a impressão de que a propriedade de livros, ainda que escassa, tornou-se mais disseminada que nos séculos anteriores. Além disso, em algumas livrarias, em particular nas pertencentes a pessoas que tiveram acesso a uma educação mais esmerada, abriu-se espaço para as ciências e os saberes profanos, sendo perceptíveis nos títulos das obras ecos da Ilustração. Mesmo assim, é importante frisar, as obras devocionais e, de resto, religiosas, no geral, continuaram a predominar (VILLALTA, 1998, p. 5).

Em seu artigo intitulado “Os livreiros, os ‘livros proibidos’ e as livrarias em Portugal sob o olhar do Antigo Regime (1753-1807)” (2009), Luiz Carlos Villalta trata, entre outros aspectos, de dados referentes ao contrabando de livros proibidos por livreiros, inicialmente de Paris a Lisboa, e de lá para as várias províncias que compunham o Brasil de então. Dentre os agentes envolvidos em tais atividades, o autor destaca o papel dos livreiros franceses radicados em Portugal, alguns dos quais expandiram seus negócios familiares também para o Brasil. O autor inicia seu percurso mencionando uma correspondência de denúncia feita por um suposto clérigo francês, por volta de 1778, a D. Maria I sobre a trajetória dos “livros defesos” de Paris a Lisboa, e de seu receio de que pudessem chegar às províncias no Brasil:

À soberana lusitana, ele afirmava que, pela instrução que tinha, ela saberia de uma conjuração de escritores que eram declaradamente contra o Evangelho, a Igreja Católica e todas as autoridades governamentais, os monarcas em particular. E, de forma contundente, afirmava que o Tejo, em Portugal, reino fundado por um nobre francês, assistia a uma invasão de uma nova espécie de sarracenos, constituída pelos livros dos irreligionários e contrários aos príncipes, que tomavam a capital e as províncias (VILLALTA, 2009, p. 224).

O suposto clérigo, preocupado com a “introdução clandestina de livros marcados pela blasfêmia e pela apostasia” (VILLALTA, 2009, p. 224) nos domínios de Portugal, destacava em seu acalorado discurso as obras ameaçadoras de Jean-Jacques Rousseau, “um dos chefes da filosofia anticristã, o mais perigoso de todos” (D’AUNIS apud VILLALTA, 2009, p. 224). Nesse sentido, fica patente que a preocupação do clérigo francês está relacionada ao ambiente de tensão que caracterizava o período pré-revolucionário francês, marcado, entre outras manifestações de despotismo, pela perseguição de escritores e destruição de obras consideradas ameaçadoras pelo Absolutismo devido ao seu teor crítico ao autoritarismo do rei, à moral e à Igreja. De acordo com Villalta:

D’Aunis, o delator francês, anunciava os perigos de sua entrada em Portugal. Ele alertava para o fato de que, ao entrarem no Reino, elas chegariam com certeza “ao Maranhão, ao Grão-Pará e ao Brasil”, tendo consequências funestas; detendo-se em Rousseau, ele ressaltava que D. Maria I poderia imaginar o quanto a introdução de

obras desse autor ameaçaria a submissão e a conservação dos estados ultramarinos (VILLALTA, 2009, p. 224).

As preocupações de D'Aunis se justificavam pela eclosão da Guerra de Independência dos Estados Unidos (1775 -1783), quando as Treze Colônias da América do Norte se rebelaram contra a Grã-Bretanha, vindo a se libertar dos domínios da Metrópole. Não se pode ignorar a influência de algumas obras iluministas não só para a difusão de ideias que embasaram a Revolução Americana, como também para o fermento revolucionário de muitos outros movimentos sediciosos, a exemplo da própria Inconfidência Mineira, como ficará claro mais adiante, o que confere ainda mais consistência às preocupações de D'Aunis. De acordo com Villalta:

A correspondência de Monsieur D'Aunis, enfim, denunciava a entrada de livros proibidos em Portugal, bem como anunciava os perigos de eles se espalharem pela América portuguesa e, sobretudo, fomentarem insurgências, como se deu entre os norte-americanos, reforçando a exemplaridade da ação destes últimos (VILLALTA, 2009, p. 225).

Villalta destaca como elemento fundamental para o contrabando de livros proibidos “a grande presença francesa no comércio de livros em Portugal”, posto que a “participação dos livreiros franceses no comércio de livros proibidos é tida, ademais, como expressiva” (VILLALTA, 2009, p. 226). De acordo com Villalta, “as lojas dos livreiros eram vistas como locais em que era possível ler livros proibidos, o mesmo se dando com as próprias casas dos livreiros” (p. 252). Muitas dessas lojas popularizaram-se como “espaço de leitura oral e discussão sobre livros proibidos” (p. 252), e muitas “casas de mercadores de livros franceses eram espaços de encontro e debate. Nelas, reuniam-se jacobinos, portugueses e estrangeiros” (p. 253).

No que diz respeito ao contrabando de livros, apesar do intenso controle exercido Intendência Geral de Polícia e mesmo pela Inquisição, os livreiros sempre encontravam formas de “driblar a fiscalização”, das mais simples às mais engenhosas. Uma das formas mais simples era “ocultar que se estivesse a transportar ou remeter livros”, posto que “os estrangeiros e portugueses que traziam livros não se identificavam à polícia, como mandava a lei, e colocavam-nos em pacotes” (VILLALTA, 2009, p. 229). A título de exemplo, cita-se o caso do mercador de livros Pedro José Reis, de Lisboa, o qual “aconselhou João Luiz Saião, cônego de Mariana, Minas Gerais, a não incluir, no rol a ser submetido ao tribunal sensório, o livro proibido que lhe vendera, ‘dando com isso a entender que não se deixava passar’ a dita

obra” (VILLALTA, 2009, p. 231). Dentre as mais engenhosas formas de ocultação de livros proibidos, as quais demandavam esforço redobrado da fiscalização, estava a prática adotada pelos livreiros de “importar livros em folha, deixando-os para encadernar em Portugal. (...). Por isso, pediam aos seus fornecedores no estrangeiro que lhes remetessem folhas de obras proibidas em meio às de livros permitidos” (VILLALTA, 2009, p. 230). Além desse estratagema, os livreiros costumavam burlar a censura com o auxílio do capitão ou de algum marujo dos navios em que a carga ilegal era transportada através do “uso de botes para retirar livros das embarcações” (p. 241) antes de serem apresentados à alfândega. Através de todos esses estratagemas, de acordo com Villalta:

...era possível a livreiros ardilosos, leitores ousados e marujos dados a ilicitudes fazerem passar livros proibidos pelas alfândegas, isto é, efetuar o contrabando. Isso foi o que sucedeu em São Luís, no Maranhão, espaço justamente para onde o Monsieur D'Aunis, correspondente francês da rainha, temia que se escoassem os “novos sarracenos”, os escritos “perigosos” de Rousseau e Voltaire (2009, p. 241).

Em seu artigo intitulado “Leituras libertinas em Portugal e no Brasil (c. 1746-1807)” (2014), Luiz Carlos Villalta se debruça sobre o “estudo dos livros, leituras e apropriações de textos, em Portugal e no Brasil, de meados do século XVIII aos inícios do XIX, com destaque para os que eram lidos segundo uma perspectiva libertina” ou seja, “contrariando os ensinamentos da Igreja católica e da Coroa portuguesa” (2014, p. 105). De acordo com o autor, no período em questão “a libertinagem comportava o uso da razão como crivo básico para o entendimento e a vivência do mundo. Disto poderia derivar a heresia, e/ou um desregramento moral, e/ou a contestação política” (2014, p. 105). Nesse sentido, Villalta prioriza menos os livros propriamente libertinos ou ilícitos em sua abordagem do que a apropriação e leitura libertina realizada por esses leitores, os quais poderiam aplicar o crivo da razão inclusive a obras lícitas e até mesmo sacras, como a própria Bíblia, delas fazendo “leituras heréticas e subversivas” (p. 105). Entretanto, não se descarta aqui a importante influência de obras iluministas e libertinas para o fomento a tais apropriações, visto que “nas apropriações destes, os livros permitidos frequentemente se conjugavam com ideias colhidas em obras proibidas e/ou, de resto, trazidas de antemão por via da oralidade” (VILLALTA, 2014, p. 105). Villalta atribui as leituras e apropriação heréticas e libertinas de textos lícitos ao Reformismo Português, o qual, inspirado no Iluminismo, visava “instaurar novas maneiras de pensar, guiando-se pela razão e pela experiência, sem, contudo, pôr em risco a ordem religiosa, moral, social e política” (VILLALTA, 2014, p. 106), numa postura um tanto paradoxal, sobre a qual nem sempre se fazia possível exercer o devido controle. O resultado

desse movimento contraditório foi, em alguns aspectos, a dessacralização e a afronta às autoridades constituídas pela igreja, o Estado e os “bons costumes”. De acordo com Villalta:

Esse processo de dessacralização provocou uma erosão da autoridade na família, no Estado, na Igreja e o desenvolvimento de um ceticismo que corroeu, pouco a pouco, a fé nos valores e hierarquias tradicionais, instituindo uma verdadeira crise de confiança. No mundo luso-brasileiro, tal processo desenvolveu, entre alguns, uma “mentalidade subterrânea”, iconoclasta e antirreligiosa, mentalidade cuja existência foi muito bem percebida por Anita Novinsky. Ou, como defende Stuart Schwartz em relação à fé e à autoridade da Igreja no mundo luso-brasileiro: em fins do século XVIII, floresciam a dissidência e a desobediência, havendo um questionamento cada vez maior sobre a Inquisição, sem que isto tivesse significado a morte da tradição ou da “superstição” (VILLALTA, 2014, p. 106).

A difusão dos tratados filosóficos e romances libertinos que adentravam ilegalmente no universo literário e cultural luso-brasileiro findou por deixar marcas não só nos procedimentos de leitura então cultivados pelos indivíduos inerentes a esse contexto, mas também na própria visão de mundo e postura dos mesmos diante da realidade. O cultivo da razão crítica semeara entre eles a dúvida, o questionamento e a capacidade de contestação de valores e discursos através de uma contra-argumentação que opunha a natureza aos processos retóricos de representação de que lançavam mão, sobretudo, os textos e ritos religiosos. Nesse sentido, é notória a semelhança entre tais procedimentos de leitura e elaboração retórica e as ideias propaladas pelos livros proibidos, de cariz iluminista e libertino. Acerca desse aspecto, Villalta assevera que:

Nos procedimentos de leitura, é preciso destacar os modos como os leitores lidaram com as representações, nem sempre explícitos. Percebe-se que, implicitamente, os leitores faziam uma distinção entre “representações” e “realidade”. Compreendiam que textos, quadros, cerimônias, dramas, comédias etc. eram representações e que, por conseguinte, seguiam determinadas convenções, que prescreviam o que seria ou não apropriado em consonância com a forma de cada uma dessas representações, as circunstâncias e os sujeitos envolvidos. Pareciam entender, assim, que preceitos retóricos e/ou poéticos orientavam a relação entre “representação” e “realidade”. Por essa razão, não poupavam esforços para denunciar essa regulação e seus efeitos como “farsas”, “mentiras”, “máscaras”, opondo-as frequentemente à “natureza”. (...). Outro caminho foi usar essas mesmas figuras retóricas, fazendo delas não um simples ornamento nos discursos, mas um argumento essencial, que lhes garantia força e inteligibilidade, como se processava em romances libertinos e tratados filosóficos de então (VILLALTA, 2014, p. 110).

Em seu já mencionado artigo “Bibliotecas privadas e práticas de leitura no Brasil Colonial” (1998), Villalta nota nas bibliotecas por ele estudadas “um crescimento de interesse pelas ciências físicas e naturais, evidenciado na presença, por exemplo, de obras de Isaac Newton, Bezout e Euclides Megareense” (p. 10), o qual deu-se parelho à “ampliação do leque

de escritores de belas letras e a existência de livros ilustrados, muitos deles proibidos pela censura portuguesa” (p. 10), dentre os quais se destacava Voltaire, “com as obras: História de Carlos XII, Henriade e O século de Luís XIV, seguindo-se Antônio Genovesi e Luís Antônio Verney” (p. 10). Destacava-se também, entre os outros autores ilustrados já citados, “William Robertson, Teodoro de Almeida, Condilac, Montesquieu e Mably” (p. 10). Assim como fora mencionado no caso de Portugal, no Brasil também as práticas de leitura de livros proibidos não se restringiam à leitura silenciosa, mas contavam também com o recurso da oralidade, o que contribuiu para a disseminação das ideias contidas em tais livros mesmo entre as massas não alfabetizadas. A esse respeito, Villalta afirma que:

A leitura privada e silenciosa, feita em bibliotecas de escolas, conventos ou residências, convivia com a leitura oral, desenvolvida no recôndito dos lares; e, ainda, com a leitura oral pública, realizada principalmente nas igrejas, sociedades literárias e salas de aula. A leitura oral, pública e privada, proliferou na medida em que reinava o analfabetismo. A oralidade e a publicidade da leitura, embora comuns entre os letrados, representavam sobretudo uma alternativa para os analfabetos ou para os que entendiam apenas o português (VILLALTA, 1998, p. 12).

Se no início do século XVIII havia o predomínio das “obras devocionais e, de resto, religiosas” (1998, p. 5), como já mencionado, sendo as mesmas o objeto de leituras públicas e debates por excelência, com o crescimento do interesse pelos livros proibidos passaram estes a ocupar o centro das discussões, mesmo em ambientes em que outrora aquelas tinham seu lugar cativo. Nas Minas Gerais, do espaço privado e familiar, tais leituras afluíram também para o ambiente público, onde a leitura oral de obras proibidas, com destaque para os textos iluministas, fomentou debates acalorados em torno da discussão de suas ideias e também acerca da situação política e econômica local. Foi nesse contexto que os ideais iluministas, aplicados à conjuntura político-econômica da época, constituíram o fermento necessário à eclosão do movimento sedicioso popularmente conhecido como Inconfidência Mineira. De acordo com Villalta:

Em Ouro Preto, nos idos de 1722, várias pessoas reuniam-se com Diogo Henrique para ouvir ler o livro *Eva e Ave*, de Antônio de Souza de Macedo, e falar sobre as vidas dos santos. Décadas mais tarde, os Inconfidentes Mineiros transformavam espaços privados e, no caso do Tiradentes, também locais públicos, em palcos de empréstimos e permuta de publicações, leitura e reparos de poesias, traduções de trechos de obras e, sobretudo, acaloradas discussões em torno de livros e da situação da capitania de Minas Gerais. O epicentro de toda esta atividade literário-política foi a residência do tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, em Vila Rica, estendendo-se para as casas de Cláudio Manuel da Costa, Domingos Vieira, Tomás Antônio Gonzaga e João Rodrigues de Macedo. Nos conventículos, os conjurados discorriam sobre a situação da capitania, mirando-se nas Treze Colônias Inglesas da América do Norte, cuja independência chegaram a conhecer principalmente através

de escritos publicados em francês, em particular a obra do abade Raynal. Esta obra e outros livros auxiliavam-nos a refletir sobre a situação das Gerais, a orquestrar a sedição e a definir os horizontes da ordem pós-revolucionária. O Tiradentes rompeu a privacidade das tertúlias, levando a inquietação a muitos lares, contagiando os caminhos e os bordéis (1998, p. 13-14).

Em termos de leitura e difusão das obras iluministas e de romances libertinos, tais práticas não se restringiram a Minas Gerais, mas disseminaram-se pelo Brasil, pois “também em Pernambuco, Paraná, Bahia, Maranhão, Sergipe e Rio de Janeiro, liam-se e debatiam-se obras que contestavam os dogmas do catolicismo e as normas eclesiásticas, pondo-se em dúvida até mesmo passagens da Bíblia” (VILLALTA, 1998, p. 14). De modo similar ao que ocorrera em Minas Gerais, tal difusão das ideias contidas nos livros proibidos fomentou o aparecimento de outros focos de movimentos sediciosos, dentre os quais se destaca a Inconfidência Baiana. É o que nos afirma Luiz Carlos Villalta:

Anos mais tarde, alguns escritos de origem francesa – “L’Orateur des États-Généraux pour 1789”, a “Séance du 11 pluviôse: discours de Boissy d’Anglas” e o “Aviso de Petesburgo” – municiaram diretamente o movimento sedicioso conhecido como Inconfidência Baiana, que teve como alvos o absolutismo monárquico, o vínculo colonial, a igreja católica e as desigualdades sociais assentadas nas diferenças de raça e cor. A oralidade constituiu o suporte básico para a difusão de tais idéias, sendo complementada pela circulação de manuscritos, que faziam o papel de “jornal”, nesta sociedade sem imprensa. Assim, por um lado, traduções manuscritas dos escritos franceses mencionados difundiram-se entre quase todos os participantes do movimento. Idéias destes textos foram reproduzidas em panfletos sediciosos, também eles manuscritos, que circularam em Salvador em 12 de agosto de 1798. Carmelitas traduziram livros proibidos franceses (VILLALTA, 1998, p. 15-16).

Essa intensa difusão de obras proibidas de origem francesa é de grande interesse para o nosso estudo, visto que muitas das estratégias discursivas presentes em diversos tratados filosóficos iluministas e em romances libertinos estavam presentes também em obras do gênero *roman à clef*, sobretudo se considerarmos os romances de forte viés satírico circunscritos ao período pré-revolucionário francês, como o *Les Bohémiens*, do Marquês de Pelleport, um de nossos objetos de estudo. Razão crítica, anticlericalismo, contestação e ridicularização da autoridade do Estado através da sátira, o uso irrestrito do sarcasmo, da ironia e do erotismo são alguns dos recursos e características compartilhados entre tais obras e muitos dos *romans à clef* satíricos do período pré-revolucionário.

Como já fora mencionado anteriormente, os *romans à clef* satíricos produzidos durante o período pré-revolucionário eram enquadrados sob a alcunha de *libelles*, assim como textos de diversos outros gêneros que também eram utilizados para atacar a honra de membros da nobreza francesa, tais como a crônica, a poesia, a reportagem, a história, a correspondência e

a biografia (DARNTON, 2012, p. 320). Ao que parece, essa tendência à escrita de *libelles* encontrou também ressonância em terras brasileiras, se assim considerarmos as *Cartas Chilenas*, de autoria atribuída ao poeta inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, que circularam em Vila Rica em forma de manuscritos pouco antes da Inconfidência Mineira, em 1789, sendo as mesmas utilizadas para satirizar os desmandos do governador da capitania de Minas Gerais, Luís da Cunha Menezes. Apesar de as *Cartas Chilenas* não constituírem propriamente um romance, mas sim uma narrativa epistolar escrita em versos decassílabos brancos, é notório o seu caráter de *libelle*, devido ao seu alto teor satírico adotado contra uma pessoa de grande notoriedade, bem como sua natureza de narrativa *à clef*, visto que se utiliza de personagens ficcionais para fazer referência a pessoas e situações reais. De acordo com Paulo Roberto Pereira:

Pode-se ainda falar de outro texto poético emblemático de Gonzaga, as *Cartas Chilenas*, uma das grandes sátiras políticas da Literatura Brasileira, no período colonial. Esse poema envereda por uma senda aberta por Gregório de Matos no século XVII, em que os poderosos de plantão não estavam livres da crítica ferina sobre os costumes da nascente sociedade brasileira. Aproveitando-se do modelo de Montesquieu nas *Lettres Persanes*, a ação das *Cartas* é transportada para o Chile, que simboliza Minas Gerais. Gonzaga, na pele de Critilo, narra a Doroteu as aventuras do governador Luiz (sic) da Cunha Menezes, crismado de Fanfarrão Minésio. Essa sátira é a crítica mais violenta já feita contra uma autoridade colonial no Brasil, a demonstrar a tomada de consciência política das elites mineiras (PEREIRA, p. 121, 2007).

As “*Lettres persannes* (sic) (o romance proibido mais citado na documentação inquisitorial), de Montesquieu” (VILLALTA, 2009, p. 232), referida como modelo em que se inspirou Gonzaga para compor suas *Cartas Chilenas*, constituem um conjunto de “textos literários escritos em forma de Cartas, correspondências trocadas entre dois personagens principais, Usbek e Rica, persas, e suas esposas, escravos, amigos, conselheiros” (MARONI; OLIVEIRA, 2015, p. 85), as quais “demonstram as impressões dos persas em relação à França, especificamente Paris” (2015, p. 85). Em suas *Lettres Persanes* (1721), Montesquieu “evidencia suas impressões sobre a França do século XVIII, criticando a sociedade, os costumes, as instituições políticas, sendo um dos primeiros a criticar o poder ou o abuso de poder da Igreja e do Estado” (2015, p. 85), utilizando-se, para isso, do olhar “ingênuo” dos supostos viajantes persas ante as diferenças culturais da realidade com a qual se depararam durante a sua viagem a Paris.

Nas *Cartas Chilenas*, ao invés de empreender uma sátira ampla à sociedade de sua época, como faz Montesquieu, Gonzaga adota como alvo específico de seu escárnio o governador Luís da Cunha Menezes, o qual mal tem sua identidade real disfarçada sob o



pseudônimo, dada a clara similaridade entre Meneses e Minésio, o que dá ainda mais ênfase à natureza *à clef* das *Cartas* e ao seu caráter satírico, objetivando atingir a honra deste que representava, de modo arbitrário e tirânico, os interesses e a mão opressora da Metrópole na capitania das Minas Gerais: “A tônica das cartas recai nos desmandos e arbitrariedades do antagonista. Inábil, corrupto, tirano, vingativo, enfim, ao chefe do governo nada é poupado na pena de Critilo” (LIMA; NASCIMENTO, 2015, p. 298). O narrador então anônimo, no prólogo, simula ter recebido “em certo porto do Brasil”, manuscritos das mãos de um “cavalheiro instruído nas humanas letras”, o qual viajava em “um galeão, que vinha das Américas espanholas”, dentre os quais encontrou as *Cartas Chilenas*, as quais decidiu traduzir para o português “pelo benefício que resulta ao público, de se verem satirizadas as insolências deste chefe, para emenda dos mais, que seguem tão vergonhosas pisadas” (GONZAGA, 2013, p. 10), em clara referência a Cunha Menezes.

A característica *à clef* das *Cartas Chilenas* é sugerida ainda pelo narrador no fim do prólogo, sendo expressa na advertência feita ao leitor, a quem o mesmo recomenda: “Lê, diverte-te e não queiras fazer juízos temerários sobre a pessoa de Fanfarrão. Há muitos fanfarrões no mundo, e talvez que tu sejas também um deles” (GONZAGA, 2013, p. 11). O narrador, em tom satírico, parece “lançar indiretas”, através de uma fina ironia, ao seu algoz, denotando prevê-lo como um de seus possíveis leitores, e as remata em tom afrontoso com uma expressão latina extraída de Horácio, reproduzida ao final do prólogo: “*Quid rides? mutato nomine, de te fabula narratur...* (Horat. Sat. I, versos 69 e 70)” (GONZAGA, 2013, p. 11). Na tradução dos versos horacianos, temos a impressão de encontrar a mesma fórmula que tão bem caracteriza o *roman à clef* enquanto gênero: “Por que ris? A história fala de ti, mas com outro nome...” (GONZAGA, 2013, p. 12).

Retomando a discussão acerca da circulação de impressos entre a Europa e o Brasil, destacamos os estudos da professora Márcia Abreu em seu artigo “Circulação de livros entre Europa e América” (2007), o qual quantifica em números a intensificação do comércio livreiro entre o Velho Continente e o Novo Mundo, dando-nos a dimensão dos hábitos e preferências de leitura do público brasileiro durante o período entre 1769 a 1822. É importante frisar que a professora elabora seu levantamento com base nos dados da Real Mesa Censória, órgão que fiscalizava a circulação de impressos para o Brasil, de modo que, se considerarmos também os livros proibidos que entravam clandestinamente – e, portanto, sem qualquer registro em nosso país –, esses números serão expressivamente maiores. Segundo Márcia Abreu:

Nesse período, registram-se em torno de 700 pedidos de autorização para envio de livros para o Rio de Janeiro, outros 700 para a Bahia, 700 para Pernambuco, 350 para o Maranhão, e mais 200 para o Pará. Em cinquenta e poucos anos, por mais de 2.600 vezes, pessoas manifestaram interesse em remeter livros para o Brasil. No total, 18.903 obras são mencionadas nos pedidos de licença, referindo-se, sobretudo, a obras religiosas e de cunho profissional, comportamento que se observa também na América Espanhola, onde sobressaem os enviados de livros religiosos. O número acima não corresponde ao total de exemplares enviados, pois a censura não controlava o comércio e sim a circulação de ideias, razão pela qual não era necessário especificar a quantidade de exemplares de cada título para o qual se solicitava autorização. Portanto, a quantidade de exemplares remetidos era certamente muito superior ao número de títulos referidos nos pedidos de licença (ABREU, 2007, p. 165).

A intensa difusão de livros ocorrida desde meados do século XVIII e através de todo o século XIX, como já mencionado, abrangia uma miríade de gêneros, que ia de “obras religiosas e de cunho profissional” (ABREU, 2007, p. 165) ao “interesse pelas ciências físicas e naturais” (VILLALTA, 1998, p. 10), passando aos “escritores de belas letras e a existência de livros ilustrados, muitos deles proibidos pela censura portuguesa” (VILLALTA, 1998, p. 10). Entretanto, aos poucos fora se tornando perceptível a predileção por um gênero em particular: o romance. É o que defendem Márcia Abreu, Sandra Vasconcelos, Luiz Carlos Villalta e Nelson Schapochnik em seu artigo “Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX” (2005). De acordo com os autores:

Todos conhecem a história da ascensão do romance na Europa e sabem que o gênero, ao longo dos séculos XVIII e XIX, foi ocupando as penas de escritores e críticos, conquistando leitores, assim como foi ganhando espaço em tipografias, editoras e livrarias. O que talvez seja menos conhecido é o fato de que, assim como ocorreu na Europa, também no Brasil o romance foi progressivamente ocupando lugar de destaque na produção editorial, no comércio livreiro e nas leituras literárias a partir de meados do século XVIII (ABREU et al., 2005, p. 1).

Os autores destacam que, “quase simultaneamente a seu surgimento na Inglaterra e na França, o romance espalhou-se pela Europa, chegando a Portugal, e às terras brasileiras onde, já no final do século XVIII, tornou-se o gênero preferido dos que aqui viviam” (ABREU et al., 2005, p. 12). Em seus estudos, os autores puderam identificar dentre os romances em circulação no Brasil desde meados do século XVIII, que a “presença de livros franceses era forte no Brasil”, tomando por base “os pedidos de autorização para entrada de livros no Rio de Janeiro submetidos aos organismos de censura instalados em Portugal e no Rio de Janeiro entre meados do século XVIII e início do XIX” (ABREU et al., 2005, p. 15), quantitativo esse que certamente, como já mencionamos, era muito superior, visto que “ainda que a Coroa portuguesa criasse obstáculos na difusão dos escritos, temendo a divulgação de idéias ‘perigosas’, os que aqui viviam encontravam formas inventivas de contato com os livros e

modos alternativos de ter acesso a eles” (ABREU et al., 2005, p. 18). Entretanto, as formas de obtenção legal de livros, antes sujeitas à censura exercida pelos órgão de fiscalização da Metrópole que limitava a circulação de impressos entre Europa e Brasil durante a segunda metade do século XVIII, foram consideravelmente ampliadas a partir do início do século XIX, com a transferência da corte para o Rio de Janeiro, no ano de 1808, quando tornou-se possível “adquirir livros impressos no Brasil pela Impressão Régia, ou importá-los de outras localidades além de Portugal, uma vez obtida autorização da Mesa do Desembargo do Paço – instituição sediada no Rio de Janeiro com atribuições similares à lusitana” (ABREU et al., 2005, p. 15-16).

As mudanças ocasionadas pela transferência da corte possibilitaram também a expansão das livrarias, sobretudo no Rio de Janeiro, dentre as quais se destacavam “livrarias francesas que, concentrando-se a partir da década de 1820 na Rua do Ouvidor, centro da vida elegante da cidade, garantiam a venda e aluguel de romances, cuja leitura passou, aos poucos, a fazer parte do código de boas maneiras e das conversas elegantes” (ABREU et al., 2005, p. 20). Além do aumento das importações e da impressão local de livros como incremento ao comércio livreiro, no decorrer do século XIX foram surgindo no Brasil outros espaços e formas de acesso aos livros, os gabinetes de leitura, os quais colaboraram, entre outros gêneros, para “a ampla difusão da leitura de romances” (ABREU et al., 2005, p. 18). De acordo com os autores supracitados:

Nas primeiras décadas dos oitocentos, fundaram-se vários gabinetes de leitura, concebidos à maneira dos ingleses e franceses, isto é, enquanto empreendimentos comerciais responsáveis por colocar em circulação, a módico preço, livros de interesse geral. Os gabinetes – localizados no Rio de Janeiro na Rua do Ouvidor (Mongie, Dujardin, Mme Breton, Mme Edet, Casa do Livro Azul), na Rua da Alfândega (Cremière), na Rua do Cano (Martin) e na Rua da Quitanda (Gabinete Francez) – ofereciam uma alternativa de acesso ao livro para aqueles que não dispunham de dinheiro para adquiri-los (ABREU et al., 2005, p. 19).

A ampliação da difusão dos livros – ou de seu conteúdo em outros suportes, como no caso dos folhetins, publicados nos jornais –, possibilitou um maior acesso aos romances, bem como diversificou as práticas de leitura, uma vez que “os gabinetes, clubes, associações, bibliotecas, jornais e livrarias ampliaram as possibilidades de acesso aos livros, somando-se às já antigas práticas da leitura em voz alta nos salões e serões domésticos” (ABREU et al., 2005, p. 20). É nesse ambiente marcado pela difusão da leitura que os romances assumiram a primazia junto ao público brasileiro, dentre os quais o romance francês ocupou nitidamente uma posição proeminente durante século XIX. É o que afirma Andréa Müller, em seu artigo

“A ficção francesa e a consolidação do romance no Brasil” (2011), no qual a autora aborda, a partir de dados quantitativos, a circulação de romances estrangeiros no Brasil, com destaque para os franceses. De acordo com Müller:

Se até meados do século a produção romanesca nacional ainda engatinhava, o mesmo não se dava com a leitura: desde fins do século XVIII, narrativas ficcionais estrangeiras, traduzidas ou não, circulavam por aqui, consumidas por um público crescente. No decorrer do século XIX, a presença do gênero romanesco em terras brasileiras foi-se intensificando progressiva e significativamente. Uma grande parte da ficção estrangeira que circulou no país – em volumes comercializados pelas livrarias e lojas de artigos variados ou em folhetins na imprensa – era de origem francesa. Em meados do século, os romances franceses predominavam nos anúncios que os livreiros cariocas estampavam nos jornais, destacavam-se nos rodapés desses mesmos jornais e ganhavam adaptações no teatro. Se, por um lado, a prosa romanesca francesa serviu de inspiração e estímulo aos primeiros romancistas brasileiros, por outro, também foi vista como concorrente de uma literatura nacional em processo de formação e afirmação. No momento em que uma grande parte dos homens de letras brasileiros esforçava-se para valorizar a produção literária nacional, o romance francês circulava intensamente no Brasil, sobrepondo-se até mesmo à ficção portuguesa (MÜLLER, 2011, p. 63).

A circulação de literatura estrangeira em terras brasileiras, com destaque para a francesa, iniciada “muito antes que os primeiros romances brasileiros fossem compostos” (MÜLLER, 2011, p. 63), teve grande impacto no que se refere à influência sobre a cultura leitora e também, como se pode supor, sobre a emergente produção ficcional nacional. Com a chegada da família real portuguesa, em 1808, e a decorrente instalação da Impressão Régia, o apreço pela literatura francesa mostra-se evidente, visto que “a presença de títulos franceses também é significativa entre os primeiros romances impressos no Brasil”, pois de “onze títulos publicados pela Impressão Régia, pelo menos cinco são traduções de textos franceses” (MÜLLER, 2011, p. 64).

No decorrer da primeira metade do século XIX, a forte presença da literatura francesa pode ser sentida nos jornais, pela expressiva dominância dos anúncios de livros de ficção francesa em comparação com os de livros provenientes de outras literaturas. Em pesquisa realizada acerca da “publicidade de romances nos jornais fluminenses de 1808 a 1844”, constatou-se ser “bastante acentuada a presença da ficção francesa: 56% das obras anunciadas durante 17 anos ou mais eram de origem francesa” (MÜLLER, 2011, p. 65). No que se refere à frequência com que determinadas obras, aludidas na pesquisa como “romances duradouros”, eram anunciadas nos jornais de maior circulação no Rio de Janeiro, também a literatura francesa fazia sentir a sua primazia, posto que “80% dos títulos de prosa ficcional mais frequentemente divulgados na Gazeta do Rio de Janeiro de 1808 a 1822 eram de origem francesa”, situação também percebida no Jornal do Commercio, no qual “dez dos onze

romances mais anunciados entre 1827 e 1835 eram franceses. No mesmo jornal, entre os dez romances com mais anúncios no período de 1836 a 1844, pelo menos sete eram franceses” (MÜLLER, 2011, p. 65). Tal primazia fazia-se sentir também na tradução e publicação de folhetins franceses pelos jornais brasileiros, como nos esclarece Andréa Müller:

A prosa ficcional francesa, majoritária desde fins do século XVIII, tornou-se praticamente onipresente. Folhetins de sucesso na França foram traduzidos com rapidez espantosa, a fim de figurarem nos rodapés dos jornais brasileiros. Romances folhetinescos e narrativas mais tradicionais ofereciam-se ao leitor nos anúncios estampados nos periódicos, que divulgavam tanto as últimas novidades quanto as velhas histórias já conhecidas e consagradas, como Paulo e Virgínia. Os romances de grande êxito logo ganhavam adaptações para o palco, repetindo no teatro a repercussão do folhetim ou livro (MÜLLER, 2011, p. 66).

A intensa demanda por traduções de romances franceses em meados do século XIX possibilitou a consolidação da atividade de tradutor, pois “já havia por aqui tradutores que se dedicavam profissionalmente à atividade, geralmente contratados pelos jornais para traduzir folhetins” (MÜLLER, 2011, p. 67). Longe de se restringirem aos autores que hoje compõem o cânone da literatura universal, a tradução e publicação de folhetins fomentada pelos jornais abrangia uma grande variedade de autores, muitos deles considerados “autores menores” e pouco estimados pela crítica, os quais findaram por desaparecer na voragem do tempo. Considerar o grande sucesso de que gozavam tais autores menores junto ao público leitor, disputando em espaço e popularidade com os hoje considerados grandes mestres da literatura ocidental, embora possa soar desinteressante para alguns, pode trazer importantes contributos para a compreensão dos gostos e hábitos de leitura cultivados durante o século XIX: “ignorá-los corresponderia a ignorar as preferências e modos de ler de todo um período” (MÜLLER, 2011, p. 68). Nesse sentido, Müller afirma que:

Entre esses autores franceses cujos romances eram tão frequentes na imprensa brasileira de meados do século XIX, pouquíssimos são conhecidos atualmente. Com exceção de Balzac e Dumas, certamente nenhum deles é familiar ao público de hoje. Estavam, porém, entre os nomes mais célebres da literatura do período. Nem todos eram apreciados pela crítica, que, tanto aqui quanto, principalmente, na França, fazia objeções aos romancistas populares, autores de folhetins. Mas estavam entre os escritores mais lidos do século XIX em praticamente todo o mundo ocidental (MÜLLER, 2011, p. 67).

A compreensão de que “os romances estrangeiros, marcadamente franceses, colaboraram para ampliar o público leitor brasileiro, contribuindo para a consolidação do gênero romanesco no país” (MÜLLER, 2011, p. 69), pode nos dar a dimensão do ambiente literário que se formou desde o século XVIII e atravessou o XIX, visto que muitas destas

obras “podem ter contribuído também para a formação do imaginário e do repertório de muitos romancistas locais, que certamente sabiam que o modelo das narrativas estrangeiras, sobretudo francesas, tinha grande aceitação junto aos leitores” (p. 69), deixando certamente marcas profundas em nossa cultura literária. Nesse sentido, para melhor apreciação da complexidade das relações entre escritores, obras e leitores, considerando o impacto das publicações francesas nesse ambiente, é necessário ter em conta a ampla diversidade de escritos que por aqui circularam, pois “tanto os romancistas que se tornaram canônicos quanto os que praticavam uma literatura de massa e hoje são considerados menores podem ter deixado marcas na produção ficcional brasileira” (MÜLLER, 2011, p. 69).

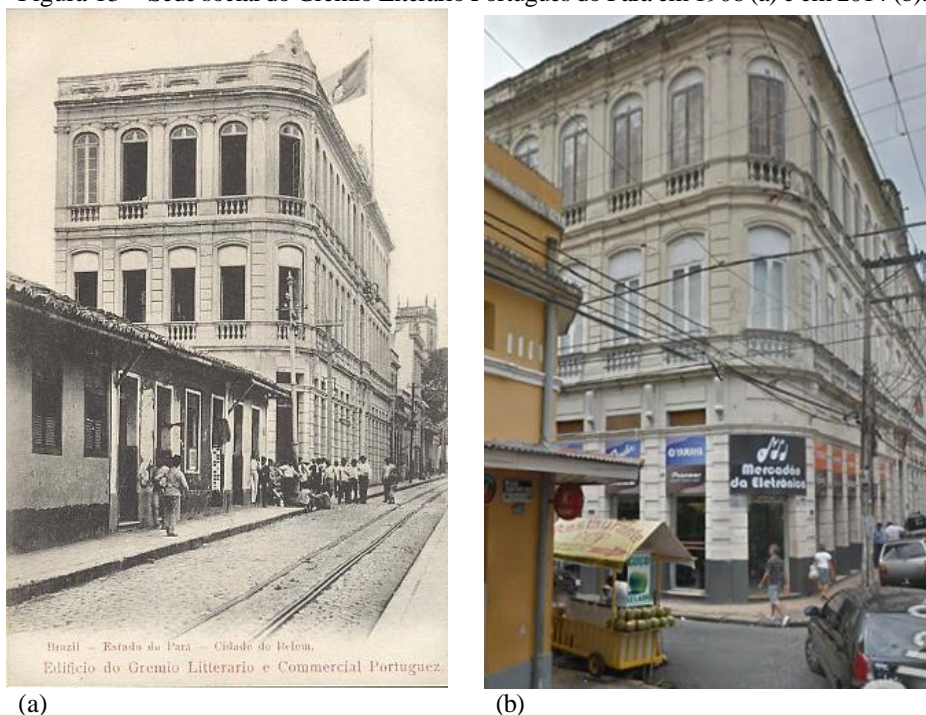
A grande enxurrada de obras de literatura francesa que inundou as terras brasileiras, sobretudo durante o século XIX, se fez sentir também de forma expressiva no Norte do país, de acordo com os estudos da professora Valéria Augusti, presentes em seu artigo “Coleções editoriais de baixo custo e traduções de romances franceses no acervo do Grêmio Literário Português do Pará” (2013). Segundo Augusti, a grande difusão de livros franceses no Brasil foi impulsionada pelas altas tiragens de edições de baixo custo francesas – a qual “colocou a França à frente da Alemanha e da Inglaterra, com tiragens superiores a 100 mil exemplares” (p. 23), posição mantida até o início do século XX pela ação de livreiros estrangeiros radicados em Portugal, os quais “passaram a abastecer bibliotecas reais e conventuais e a satisfazer a curiosidade dos leitores com uma variedade significativa de obras, incluindo aquelas proibidas pela censura portuguesa (p. 25); e por “uma miríade de tradutores anônimos” radicados em nosso país, a qual “se dedicou a escrever ‘versões’ de originais franceses” (p. 28). Esse engenhoso mecanismo de disseminação de livros findaria por abastecer tanto as bibliotecas particulares quanto os gabinetes de leitura, que a preços módicos constituíam uma excelente opção de acesso leitores sem recursos suficientes para comprar os livros. De acordo com a autora:

O Brasil do século XIX foi mercado consumidor de coleções editoriais de origem europeia, caracterizadas pelo baixo custo de seus exemplares. Esse tipo de empreendimento editorial, que visava a baratear o livro, tornando-o acessível ao leitor menos abastado financeiramente, também foi importante para a constituição dos acervos de gabinetes de leitura brasileiros, como o do Grêmio Literário Português do Pará, fundado em 1867. No acervo desse gabinete há quantidade significativa de romances franceses, traduzidos ou não, que fazem parte dessas coleções (AUGUSTI, 2013, p. 21).

O prestigioso “Grêmio Literário Português do Pará, gabinete de leitura fundado em 1867 pela colônia portuguesa residente na capital dessa província” (AUGUSTI, 2013, p. 29),

situou-se, a partir de 1868 no Largo da Independência, atual praça D. Pedro II, sendo transferido para sua sede própria em 1906, situada à Rua Senador Manoel Barata, nº 483, no bairro do Comércio, centro comercial e social de Belém, onde funciona até hoje.

Figura 13 – Sede social do Grêmio Literário Português do Pará em 1906 (a) e em 2014 (b).



Fonte: BELÉM ANTIGA, 2014<sup>216</sup>.

Figura 14 – Biblioteca Fran Paxeco, do Grêmio Literário Português, no prédio histórico da Rua Manoel Barata, no centro de Belém



Fonte: VIDIGAL, 2019<sup>217</sup>.

<sup>216</sup> Disponível em: < <http://belemantiga.blogspot.com/2014/10/antes-e-depois-os-110-anos-do-gremio.html> > Acesso em 20 de agosto de 2019.

<sup>217</sup> Disponível em: < <https://www.oliberal.com/cultura/programacao-de-cursos-e-palestras-comemora-os-152-anos-da-biblioteca-do-gremio-portugues-1.188782> > Acesso em 20 de set de 2019.

O expressivo acervo de literatura francesa presente no Grêmio Literário Português do Pará é composto tanto de publicações em francês, quanto por traduções e/ou versões destas para o português, sendo estas últimas “aproximadamente 70% dos exemplares de prosa de ficção francesa publicada no século XIX e disponível no acervo da instituição” (AUGUSTI, 2013, p. 30). Em tal acervo, figuravam entre os autores nomes como os de “Julio Verne, Frédéric Soulié, Alexandre Dumas Fils, Paul Féval, Lamartine, Camille Debans, G. de La Landelle, entre outros” (AUGUSTI, 2013, p. 31), traduzidos por Pinheiro Chagas, além de “Eugène Sue, Xavier de Montépin, Ponson du Terrail e Alexandre Dumas” (p. 31), vertidos ao português pelas mãos de João Luis Rodrigues. No acervo francês do Grêmio Literário Português do Pará, ao lado de obras de autores canônicos, figuram também as de “autores menores”, os quais eram sucesso de público, a despeito do desprezo angariado entre seus patrícios mais letrados. Para Augusti:

Parece-nos que parcela significativa da prosa de ficção francesa que circulou no gabinete de leitura paraense do século XIX, assim como em outros gabinetes de leitura espalhados pelo Brasil oitocentista, gozava de pouco prestígio entre as elites letradas de seu próprio país de origem. Não por acaso, autores como Paul de Kock, a despeito do enorme sucesso de que gozava no mercado editorial francês e estrangeiro, recebiam de seus conterrâneos letrados epítetos pouco lisonjeiros, como o de “escritor das criadas graves” (AUGUSTI, 2013, p. 34).

Acerca de outra importante parcela dessa produção literária não-canônica que pode, com efeito, também ter deixado marcas em nosso sistema literário, comercializada muitas vezes de forma subterrânea em nosso país, trata o professor Leonardo Mendes, em seu instigante artigo “Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX” (2017). Mendes aborda o grande sucesso de público desfrutado pelo “livro pornográfico”, que gradativamente foi passando de “um hábito caro e secreto, quase sempre reservado às elites”, a um regalo mais amplamente difundido, podendo-se notar já ao final do século XIX “uma crescente visibilidade da literatura pornográfica” (MENDES, 2017, p. 173), tendo a mesma garantido espaço cativo no mercado livreiro de então. Nesse segmento literário, como veremos mais adiante, a literatura francesa, entre outras, também deixou a marca de sua presença.

Mendes inicia o seu percurso definindo os “livros pornográficos” como “impressos que eram classificados como literatura licenciosa por livreiros e leitores do passado, mesmo que não tivessem sido escritos e publicados para esse fim” (2017, p. 173). O autor explica que a palavra “pornografia”, que no século XVIII fazia referência a “histórias de prostitutas”, só adquiriria a sua significação contemporânea em meados do século XIX,



“passando a designar impressos com representações explícitas de órgãos e práticas sexuais criadas para causar sensações físicas nos leitores” (2017, p. 173). De acordo com Leonardo Mendes:

É quando começamos a ver escritores produzindo especialmente para essa faixa do mercado livreiro. Antes disso, como ocorria no romance libertino do século XVIII, o sexo era uma forma secundária de crítica à Igreja e ao Estado. Embora escrevessem livros obscenos, os escritores libertinos viam sua obra como comentário político e social. Isso não impedia, entretanto, que os livros fossem vendidos e lidos como histórias com nudez e sexo (MENDES, 2017, p. 174).

Há registros de tais “Livros (ou Leitura) para Homens” (2017, p. 175) em romances do Oitocentos, como em *Inocência* (1872), do Visconde de Taunay (1843-1899), no qual “o tio de Cirino de Campos tinha em casa um baú onde guardava os romances de Sade e outras produções libertinas” (MENDES, 2017, p. 174), ilustrando assim tanto o hábito de ler tais obras quanto a clandestinidade do ato: “Mantidos longe das vistas, os livros pornográficos eram trancados à chave em gavetas ou amalocados em baús secretos nas casas de família” (MENDES, 2017, p. 174). Em contraste a esse “segredo” sobre a posse do livro erótico em ambiente familiar, os livreiros anunciavam suas coleções de livros da “Biblioteca Reservada”, “Biblioteca Picante”, “Biblioteca do Solteirão” ou “Livros Pândegos” (2017, p. 174), apregoando os “livros pornográficos” como sendo desencadeadores de “uma experiência de leitura que ‘afugentava os desgostos, desenvolvia os nervos e ativava a vontade’. Os livros eram bons para a saúde, pois abriam o apetite e ajudavam a ‘desenferrujar no tempo frio’” (MENDES, 2017, p. 175), chegando ao ponto de recomendar ao leitor que “reforçasse ‘os botões das calças’ antes da leitura” (MENDES, 2017, p. 175). Nesse mercado em expansão, o professor Leonardo Mendes destaca algumas vertentes dentro do segmento de “livros pornográficos”, como veremos abaixo:

Além de impressos pornográficos anônimos, uma autêntica coleção licenciosa abrigava pelo menos quatro tipos de livro: 1. Romances libertinos franceses e ingleses (séc. XVIII); 2. Pornografia anticlerical portuguesa e francesa (séc. XVIII e XIX); 3. Romances naturalistas portugueses, franceses e brasileiros contemporâneos; e 4. Uma ficção pornográfica contemporânea portuguesa e brasileira. Como os romances libertinos, os romances naturalistas não haviam sido escritos para “ativar a vontade” do leitor. A pornografia anticlerical pressupunha, é claro, vigorosa crítica à Igreja. Dos quatro tipos, portanto, somente a ficção pornográfica contemporânea havia sido escrita para causar sensações físicas nos leitores. Com exceção dos naturalistas, os livros pertencentes aos outros tipos mencionados podiam ser publicados com o nome do autor e o local de impressão falsos. O romance libertino, a pornografia contemporânea e a pornografia anticlerical eram mais clandestinos do que a ficção naturalista, mas eram todos “romances de fogo”, na descrição da Livraria Cruz Coutinho (MENDES, 2017, p. 176).

Dentre os tipos de livros pornográficos mencionados por Mendes, chamam-nos principalmente a atenção os tipos “1. Romances libertinos franceses e ingleses (séc. XVIII)” e “2. Pornografia anticlerical portuguesa e francesa (séc. XVIII e XIX)” posto que apresentam características em comum com o romance *Les bohémiens* (1790), do Marquês de Pelleport, as quais estão também presentes em certa medida no romance *Chibé* (1964), de Raimundo Holanda Guimarães, como pretendemos demonstrar mais adiante nesse trabalho. De acordo com Mendes, “Livros libertinos dos séculos XVII e XVIII formaram o primeiro *corpus* pornográfico moderno, mesmo que fossem, na origem, ‘livros filosóficos’, engajados em elaborados debates intelectuais”, de maneira que “a teatralização, o travestismo, o jogo, a aventura e a intriga eram mais importantes do que o sexo” (MENDES, 2017, p. 177). De forma semelhante, como já mencionado acima, “A pornografia anticlerical pressupunha, é claro, vigorosa crítica à Igreja” (p. 176), atendendo, portanto, a uma finalidade que ia muito além do interesse em fornecer literatura pornográfica para saciar leitores ávidos por cenas de sexo. Entretanto, todos esses “romances de fogo” circularam no Brasil dos séculos XVIII e XIX, tendo possivelmente contribuído também para a formação do complexo de referências aos quais puderam recorrer os nossos escritores no processo criação de suas obras, em uma literatura ainda tateante na construção dos caminhos de sua formação.

A exposição dos dados relativos à intensa circulação de literatura francesa no Brasil dos séculos XVIII e XIX, com destaque para os romances franceses canônicos ou não, nos colocam diante de alguns questionamentos, aqui expostos como provocação às nossas reflexões: poderiam ser alguns desses romances franceses que circularam no Brasil, escritos por “autores menores” ou mesmo por autores consagrados, exemplares do gênero *roman à clef*? Haveria a possibilidade de que algumas das possíveis polêmicas envolvendo *romans à clef* franceses pudessem também ter acompanhado tais obras e chegado ao Brasil em forma de fofocas literárias, denunciando as artimanhas e o engenho que caracterizam o gênero? Poderia o autor Raimundo Holanda Guimarães ter tido acesso a tais obras (e às fofocas que possivelmente as acompanhavam), através do acervo do Grêmio Literário Português ou de outros acervos disponíveis em Belém? Mesmo diante da carência de dados palpáveis que possam dar respostas cabais a tais indagações, pretendemos demonstrar sua pertinência através de rastros sutis por nós reunidos durante a realização de nossa pesquisa, conferindo assim maior substância às mesmas no subtópico seguinte, no qual procederemos à realização de uma breve cartografia do *roman à clef* no Brasil.

### 3.3.2. O roman à clef no Brasil: um breve panorama

Como fora exposto no tópico anterior, os séculos XVIII e XIX no Brasil foram marcados por uma intensa circulação de literatura francesa, a qual foi impulsionada, sobretudo a partir do século XIX, pela emergência de importantes mecanismos de difusão da leitura, tais como os gabinetes de leitura, os clubes e associações, as bibliotecas, os jornais em que se publicavam os folhetins, e as livrarias; mecanismos esses que ampliaram sobremaneira possibilidades de acesso aos livros. Ademais, somam-se a estes alguns aspectos relacionados à conjuntura econômica do mercado livreiro, tais como a comercialização das coleções editoriais de baixo custo, e a crescente demanda por traduções de romances franceses, atestando o gosto e a procura do público leitor pela prosa romanesca francesa. Essa notável difusão da literatura francesa serviu de modelo e estímulo para a produção literária de nossos romancistas quando das primeiras manifestações em prol da consolidação da prosa romanesca ficcional. Nesse sentido, ganha importância a faceta de nossos primeiros romancistas como leitores atentos da tradição literária europeia, com destaque para a francesa, da qual os mesmos se apropriaram de múltiplas formas para dar feição aos primeiros romances nacionais. Acerca disso, fala-nos Andréa Müller:

No Brasil oitocentista, não foram raros os escritores que mencionaram romances franceses entre suas leituras de juventude. José de Alencar, em *Como e porque sou romancista*, confessa sua dificuldade em ler Balzac na língua original, ao mesmo tempo em que revela sua afeição por Dumas, Vigny, Chateaubriand e Hugo, assim como sua admiração pelo romance francês (MÜLLER, 2011, p. 70).

O jovem José de Alencar, como muitos de nossos escritores oitocentistas, bebeu nas fontes da literatura francesa, com destaque para a prosa romanesca, lançando mão dos recursos de leitura disponíveis e bastante populares à época, a exemplo dos já referidos gabinetes de leitura, sobretudo quando de seu retorno ao Rio de Janeiro após a conclusão de seus estudos na Faculdade de Direito, em São Paulo. Conforme depoimento do autor presente em *Como e por que sou romancista* (1893), Alencar afirma: “com as minhas bem poucas sobras, tomei uma assinatura em um gabinete de leitura que então havia à Rua da Alfandega, e que possuía copiosa coleção das melhores novelas e romances até então saídos dos prelos franceses e belgas” (ALENCAR, 1893, p. 38). A experiência do jovem José de Alencar como

leitor contumaz de romances franceses certamente deixou marcas indeléveis em sua própria produção ficcional, como reconhece o próprio autor:

Gastei oito dias com a *Grenadière*; porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo.

A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. O molde do romance, qual m'o havia revelado por mera casualidade aquele arrojo de criança a tecer uma novela com os fios de uma ventura real, fui encontrá-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar (ALENCAR, 1893, p. 30).

É interessante observar que, dentre as obras mencionadas por Alencar em suas memórias da juventude como tendo feito parte do seu repertório de leituras, contam-se tanto os romances dos “grandes mestres” da literatura francesa, a exemplo de Balzac, Chateaubriand e Victor Hugo, quanto as obras de autores considerados “menores”, mas que gozavam de grande apreço junto ao público leitor da época. É o que fica patente na menção do próprio autor a algumas dessas obras em suas memórias da juventude:

Foi essa leitura continua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção?

Não me animo a resolver esta questão psicológica, mas creio que ninguém contestará a influência das primeiras impressões. [...]

**Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros de que já não me recordo.**

**Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor** (ALENCAR, 1893, p. 21-22, grifo nosso).

Como fica claro a partir da leitura do excerto acima, “José de Alencar bebeu na fonte dos romances menores, desconsiderados pela crítica do seu e do nosso tempo, mas capazes de emocionar as mulheres da família e de nutrir a imaginação do escritor” (ABREU et al., 2005, p. 21-22). Em suas memórias da juventude, Alencar dá um destaque especial à leitura das obras de Honoré de Balzac, relatando algumas dificuldades enfrentadas diante do estilo e da linguagem daquele escritor, como fica evidente na citação abaixo:

[...] mal começada a leitura, desistia ante a dificuldade.

Tinha eu feito exame de francês à minha chegada em S. Paulo e obtivera aprovação plena, traduzindo uns trechos do *Telêmaco* e da *Henriqueida*; mas, ou soubesse eu de oitava a versão que repeti, ou o francês de Balzac não se parecesse nada com o de Fénelon e Voltaire; o caso é que não conseguia compreender um período de qualquer dos romances da coleção (ALENCAR, 1893, p. 29).

Retomando algumas reflexões anteriores, perguntaríamos: seriam alguns desses romances franceses que circularam no Brasil, escritos por “autores menores” ou mesmo por autores consagrados, exemplares de *roman à clef*? Haveria a possibilidade de que algumas das possíveis polêmicas envolvendo *romans à clef* franceses pudessem também ter acompanhado tais romances e chegado ao Brasil em forma de fofocas literárias? Teriam nossos primeiros romancistas tomado conhecimento do gênero e de seus expedientes? Responder a essas questões demandaria um levantamento amplo e minucioso, o qual escaparia aos limites desta pesquisa. Entretanto, como já foi exposto anteriormente, ao menos acerca de Balzac, sabemos que sua pena ferina, na segunda parte de *Ilusions Perdues*, molhou sua ponta nas tintas satíricas do gênero *roman à clef* para retratar pessoas reais, a exemplo de George Sand e Jules Sandeau, sendo usada algumas vezes também no intuito de desferir suas cutiladas, a exemplo das já referidas críticas feitas a jornalistas de seu tempo, como o crítico de arte Gustave Planche e o cronista Eugène Guinot.

O romancista José de Alencar, como já fora mencionado, colheu muito de sua formação literária de obras francesas, dentre as quais se destacam as de Honoré de Balzac. Teria ele tomado conhecimento das referências a pessoas reais feitas pelo autor na segunda parte de suas *Ilusions Perdues*? O fato é que em pelo menos um de seus romances Alencar teria feito uso do *roman à clef* – tendo, inclusive, disso se defendido já no prólogo do mesmo –, segundo sugere Alcmeno Bastos, em seu livro intitulado *Alencar, o combatente das letras* (2014), no qual o mesmo levanta a questão, no capítulo III, em um tópico intitulado “*Guerra dos Mascates* (1870): uma simples crônica dos tempos coloniais ou um vingativo *roman à clef*?”, em que traz à tona mais essa faceta presente na obra de um dos primeiros e mais conhecidos romancistas da nossa literatura. Nesse sentido, *Guerra dos Mascates* pode ser, também, um dos nossos primeiros *romans à clef*. Alcmeno Bastos esclarece que no texto que serve de prólogo ao romance, intitulado de “ADVERTÊNCIA – INDISPENSÁVEL CONTRA ENREDEIROS E MALDIZENTES” (ALENCAR, 1871, p. V), o qual vem assinado por S\*, de Sênio, pseudônimo do autor, dá “sem querer” algumas pistas ao leitor acerca das possíveis relações entre realidade e ficção presentes no texto, visto que:

[...] é satisfatória amostra da preocupação de Alencar com a repercussão de seus escritos. Nela S. previne-se contra a hipótese de alguém achar que a “crônica” aludisse a fatos e pessoas do presente, como se fora um *roman à clef*, embora a ação se passasse no século anterior. Na Nota à Primeira Parte, datada de 17 de maio de 1873, protesta contra o “leitor malicioso” que queira “divertir-se experimentando carapuças”: o livro, diz Alencar, é “o mais inocente de quantos já foram postos em

letra de forma, desde que se inventou esse gênio do bem e do mal chamado imprensa” (BASTOS, 2014, p. 78).

Como é de se supor, é possível que a advertência de Alencar em seu prólogo, longe de prevenir a ação dos “enredeiros e maldizentes”, tenha tido o efeito contrário, e que justamente “tivesse chamado a atenção para algo que, quem sabe, talvez passasse despercebido” (BASTOS, 2014, p. 79). Essa impressão se confirma pelo texto em tom defensivo feito por Alencar no início do segundo tomo de *Guerra dos Mascates*, como assevera Alcmeno Bastos:

Na verdade, a “Advertência” como que confirma o propósito negado. Tanto que as previsões de Alencar se confirmaram. Entre os contemporâneos de Alencar não terão faltado os “enredeiros e maldizentes”, gente que visse em *Guerra dos Mascates* a intenção da sátira aos poderosos de momento, pois Alencar se defende de tais acusações na “Advertência” que abre a segunda parte da crônica, já agora num tom de quem lida com o fato consumado: “Quando há cerca de um ano veio a lume o primeiro tomo desta crônica, houve muito quem teimasse em ver personagens contemporâneos disfarçados nessas figuras do século passado” (BASTOS, 2014, p. 79).

Embora José de Alencar tenha tentado argumentar em defesa da ficcionalidade de seu romance na introdução à segunda parte de *Guerra dos Mascates*, afirmando que o mesmo constituiria um romance histórico, a opinião de que o autor havia feito, na verdade, um *roman à clef* com a clara intenção de atingir os seus contemporâneos, findou por se impor. Ao que parece, Alencar teria se utilizado dos mesmos expedientes consagrados por Madeleine de Scudéry, ambientando o seu *roman à clef* no passado, mais exatamente no século anterior, disfarçando-o em um episódio histórico de amplo conhecimento. Entretanto, a nitidez das referências a pessoas de seu tempo (perceptíveis ao menos aos seus contemporâneos), fez com que críticos como Araripe Júnior refutassem os argumentos do autor quanto ao caráter de romance histórico de *Guerra dos Mascates*, conforme a citação reproduzida abaixo:

Os intuítos são manifestos, e a tarântula das alusões sufoca inteiramente aquele sentimento das belezas coloniais, que resplende nas páginas das encantadas *Minas de Prata*. Não lhe serviram os expedientes de La Bruyère. A *Guerra dos Mascates* é, pois, o menos histórico de quantos romances escreveu o autor de *O guarani* (ARARIPE JÚNIOR apud BASTOS, 2014, p. 80).

Araripe Júnior concebia, portanto, o *Guerra dos Mascates* de Alencar como sendo um *roman à clef* maledicente, e muito embora o crítico não utilize nominalmente o termo, claro está de que é exatamente disto que trata, visto que o mesmo “sintetizara a questão nestes termos: ‘Em todo caso, prevalece a preocupação maligna do presente. Há ali retratos cuja semelhança é mais que muito irrecusável’” (BASTOS, 2014, p. 79). Entre os que viram no

romance de Alencar um *roman à clef* satírico, conta-se também outro comentador das obras do autor, “Afrânio Peixoto, para quem ‘José de Alencar **vingou-se**, inocentemente [?], **com as suas armas**, escrevendo um romance histórico, **à clef**” (BASTOS, 2014, p. 79, grifos nossos). Diferentemente de Araripe Júnior, Afrânio Peixoto não só empregou a expressão “à clef” literalmente em sua forma francesa, como também, mais adiante, demonstrou ele próprio na prática o seu conhecimento e domínio dos expedientes e recursos do gênero ao escrever seu romance *A Esfinge* (1911), como veremos mais adiante, no decorrer deste tópico.

Ainda no século XIX, o escritor, político, professor e imortal da Academia Brasileira, Coelho Neto (1864-1934), foi outro de nossos literatos que lançou mão do *roman à clef* para a elaboração de algumas de suas obras. Maranhense de nascimento, Coelho Neto veio com seus pais para o Rio de Janeiro aos seis anos de idade, respirando desde muito cedo os ares da cidade cujo retrato tão frequentemente figurará em suas obras. Em sua trajetória de formação, passou pelo colégio Pedro II, pela faculdade de Medicina (curso que abandonou), e pelas faculdades de Direito de São Paulo e do Recife, sem, entretanto, chegar a se formar, devido ao espírito aguerrido que logo o envolveu nas lutas abolicionistas, o que fez com que entrasse em choque com alguns de seus professores. Após retornar ao Rio de Janeiro, fez parte da geração de jovens intelectuais que contava com nomes como Olavo Bilac, Luís Murat, Paula Nei e Guimarães Passos, cuja história constitui o foco principal de seus romances “*A Conquista e Fogo-fátuo*, onde se encena o cotidiano do grupo de intelectuais que constituiu o chamado grupo boêmio carioca” (NUNES; MENDES, 2008, p. 87). De acordo com Elton Nunes e Leonardo Mendes, “os romances se configuram como *roman à clef*, pois procuram tematizar experiências ‘verdadeiras’ que aconteceram no Rio de Janeiro naquela época” (2008, p. 87), retratando a boemia carioca da qual faz parte o escritor, juntamente com outros jovens que viriam a constituir grandes nomes da literatura brasileira do início do século XX. Em seu artigo intitulado “O Rio de Janeiro no fim do século XIX: modernidade, boemia e o imaginário republicano no romance de Coelho Neto” (2008), Elton Nunes e Leonardo Mendes fazem uma interessante comparação entre o retrato da boemia carioca feito nesses dois romances de Coelho Neto, e a forma como Henri Murger retrata a boemia parisiense de meados do século XIX em *Cenas da vida boêmia*, afirmando que “muitas das características boêmias do romance de Murger encontram-se presentes nos romances *A conquista e Fogo-fátuo* (NUNES; MENDES, 2008, p. 85).

Tratando inicialmente de “*A Conquista*, um *roman à clef* publicado em 1899” (FARIA, 2001, p. 167), Luciana Murari afirma que esse romance “tem sido definido como um documento das crenças, comportamentos e ideais que caracterizaram os intelectuais boêmios

engajados nas causas do abolicionismo e da propaganda republicana, no Rio de Janeiro da década de 1880” (2011, p. 28). De acordo com Murari, devido ao seu viés documental, o romance tem sido acessado contemporaneamente mais pelo “retrato de uma geração” oferecido pelo mesmo do que por suas qualidades literárias, posto que através dele “seria possível flagrar, no cotidiano da vida intelectual da capital cultural do país, alguns dos mais importantes intelectuais da época: Olavo Bilac, Aluísio e Artur Azevedo, José do Patrocínio, Luís Murat, Pardal Mallet, Paula Ney (sic)” (MURARI, 2011, p. 28). O desejo de documentar os feitos dessa geração de escritores fez com que Coelho Neto, ao redigir seu *roman à clef*, mantivesse nítidas similaridades entre alguns dos nomes das pessoas retratadas e os de suas personagens correspondentes, chegando mesmo a manter alguns nomes verdadeiros, como fica claro na citação de Lucia Murari:

Em *A conquista*, este caráter híbrido do relato memorialístico é evidenciado pelo uso de pseudônimos para referenciar as personagens do grupo dos boêmios, muitos deles, entretanto, facilmente reconhecíveis. A estes se mesclam personagens cujos nomes reais são mantidos, como é o caso de José do Patrocínio, e de personagens incidentais, como Quintino Bocaiúva. A narrativa em terceira pessoa confere ao texto um enganoso e superficial distanciamento, pois o romance de fato está centralizado na figura de Anselmo Ribas, *persona* literária de Coelho Neto, já apresentada anteriormente no livro *A capital federal*, de 1893 (MURARI, 2011, p. 28).

Ao contrário do que havia feito José de Alencar em *Guerra dos Mascates*, Coelho Neto fez um *roman à clef* de *coterie*, onde procede ao retrato de si e de seus pares, “intelectuais vindo (sic) de diversas regiões, especialmente do nordeste (sic). Todos com um ideal: viver da escrita, de sua própria produção literária” (NUNES; MENDES, 2008, p. 88). Desse modo, a polêmica que tão comumente acompanha a publicação de um romance do gênero em seu viés mais satírico parece não ter lugar em torno de *A Conquista*. Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, faz menção ao caráter documental do romance, e procede à correspondência entre alguns dos principais nomes retratados no romance e os pseudônimos utilizados para suas respectivas personagens, oferecendo uma chave para esse *roman à clef* do final do século XIX:

Em 1899, Coelho Neto escreve mais um romance-documento, desta vez fortemente autobiográfico: *A Conquista*. A memória da sua juventude boêmia, que coincidiu com as lutas finais da Abolição e da República, acha-se presente em muitíssimos passos da sua obra, mas domina soberana dois de seus romances: *A Conquista* e *Fogo-Fátuo*. Avultam as figuras de Patrocínio, Paula Ney (Neiva), Pardal Mallet (Pardal), Guimarães Passos (Fortúnio), Aluísio Azevedo (Ruy Vaz), Olavo Bilac (Otávio Bivar), Muniz Barreto (Montezuma), além do próprio autor (Anselmo),



envoltos em uma aura de *panache* que, no entanto, não chega a ofuscar o verossímil da reminiscência (BOSI, 1997, p. 226).

Em sua explanação acerca de *A Conquista*, Alfredo Bosi aponta para sua relação com o romance *Fogo-Fátuo* (1929), o qual constituiria uma espécie de continuação da obra anterior. Escrito trinta anos depois de *A Conquista*, em *Fogo-Fátuo* o autor novamente retrata em forma de *roman à clef* a mesma geração de poetas e intelectuais presentes naquele romance, mantendo-os inclusive sob os mesmos pseudônimos. Acerca de *Fogo-Fátuo*, Elton Nunes e Leonardo Mendes ressaltam que o mesmo “é uma espécie de homenagem de Coelho Neto ao seu amigo de boemia Paula Nei (no romance Paulo Neiva)” (NUNES; MENDES, 2008, p. 89), protagonista do romance, cuja morte coincide também com a dissolução do grupo e com o desencanto por suas conquistas terem tomado rumos diferentes dos que haviam almejado. Devido a esse aspecto, de acordo com Nunes e Mendes, “em *Fogo-fátuo*, o tom nostálgico é mais presente”, de forma que o sentimento de fracasso dos ideais do grupo confere ao romance “um tom mais desiludido” (2008, p. 86) em comparação ao clima aguerrido e idealista dominante no romance *A Conquista*.

Como se pôde observar até aqui, o *roman à clef* se fez presente na literatura brasileira a partir de meados do século XIX, dando o tom do *Guerra dos Mascates*, de Alencar, atravessou do fim do XIX, com *A Conquista*, e chegando ao XX com *Fogo-Fátuo*, quase como uma continuação da aura *fin de siècle* que caracteriza essas duas obras de Coelho Neto. Houve também nesse mesmo recorte histórico a publicação de *romans à clef* hoje totalmente esquecidos pela crítica, submersos pelas vagas do tempo, e acerca dos quais pouca informação pode ser encontrada atualmente. É o caso de *A todo transe!...* (1902), um *roman à clef* de temática política da Primeira República, de autoria do romancista Emanuel Guimarães, acerca do qual pudemos encontrar apenas escassas informações, como o fato de Monteiro Lobato ter escrito sobre ele um breve texto crítico<sup>218</sup>.

Há, contudo, características contextuais específicas que marcam as obras pertencentes ao gênero *roman à clef* surgidas no período circunscrito ao início do século XX em nossas letras, as quais desempenham um papel importante para as pretensões desta tese, sobretudo pelo material de recepção crítica que esse período fornece. A esse recorte, convencionalmente chamado de pré-modernismo por boa parte de nossas historiografias literárias, estão circunscritas algumas obras emblemáticas do gênero, bem como significativas reações de público e crítica às mesmas, as quais oscilavam entre o aplauso e o desprezo, envoltas em

---

<sup>218</sup> LOBATO, Monteiro. *Literatura do Minarete*. São Paulo: Globo, 2008.

motivações em sua maior parte extraliterárias, inerentes às particularidades do meio intelectual e literário de então. Dessa forma, iniciaremos nosso percurso tratando da trajetória de um dos mais inquietos escritores da literatura brasileira do início do século XX, o escritor e jornalista Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), e de seu romance de estreia, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1909).

Negro, pobre, filho de uma professora e de um tipógrafo, Lima Barreto tornou-se órfão de mãe aos seis anos de idade, teve sua educação formal garantida somente graças a ter sido apadrinhado pelo Visconde de Ouro Preto, amigo de seu pai, o que o permitiu estudar no Colégio Pedro II. Ingressou no curso de Engenharia na Escola Politécnica em 1897, mas não o pôde concluir devido às sucessivas internações de seu pai, que havia enlouquecido, o que o obrigou a se dedicar ao sustento dos irmãos a partir de 1902. A sua condição de negro, pobre e vítima de discriminação marcariam profundamente a vida do autor. Lima Barreto se candidatou três vezes à Academia Brasileira de Letras, sem, entretanto, lograr sucesso. Além disso, problemas como depressão e crises nervosas o levariam a sucessivas internações em um hospício, e problemas com o alcoolismo tornariam a já tão sofrida trajetória de Lima Barreto também relativamente curta. O autor morreu em 1922, vítima de um colapso cardíaco, aos 41 anos de idade.

Lima Barreto publicou seu romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* em 1909, o qual, segundo Amaral (2016), “faz uma crítica ao universo jornalístico do Rio de Janeiro da época ao acompanhar a trajetória de Isaiás Caminha” (p. 1224). De acordo com Francisco Assis Barbosa (1975), em sua famosa biografia *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*, os modelos reais utilizados pelo autor quando da criação desse *roman à clef* seriam pessoas conhecidas da redação do jornal *Correio da Manhã* (nomeado no romance de *O Globo*), além do próprio dono do jornal. O intuito satírico e o desejo de causar polêmica com a publicação de *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* eram patentes nas intenções de Lima Barreto, fatos esses evidenciados em carta enviada pelo autor ao seu amigo Esmaragdo de Freitas, em que o componente *à clef* da obra se deixa antever, em tom confessional, como podemos observar no excerto abaixo:

O meu fim foi fazer ver que um rapaz nas condições do Isaiás, com todas as disposições, pode falhar, não em virtude de suas qualidades intrínsecas, mas, batido, esmagado, prensado pelo preconceito com o seu cortejo, que é, creio, cousa fora dele... Se lá pus certas figuras e o jornal, foi para escandalizar e provocar atenção para a minha brochura (BARRETO apud BARBOSA, 1975, p. 164).

Após receber muitas negativas de editores para a publicação de seu romance no Brasil, Lima Barreto findou por publicar o *Recordações do escrivão Isaías Caminha* às expensas de um editor português, tendo para isso de abrir mão de seus direitos autorais. Entretanto, ao autor mais interessava a oportunidade de ter seu livro publicado, e “estrear com barulho, ser discutido, analisado, criticado, atacado, numa palavra ser notado, ser alguém” (BARBOSA, 1975, p. 164). A carga satírica expressa em forma de *roman à clef* tinha um objetivo e um alvo bastante definidos: “desfechar um ataque furioso aos donos da política, aos mandarins da literatura e do jornalismo, a todos os que, em suma, representavam, na sua visão de revoltado contra a vida, uma barreira intransponível” (BARBOSA, 1975, p. 168). Dentre os literatos vitimados pela sátira feita por Lima Barreto em seu romance, estava o jornalista e cronista João do Rio, o qual aparece “cruelmente caricaturado (‘mescla de suíno e de símio’)” (BARBOSA, 1975, p. 168), ao lado de uma grande galeria de personalidades conhecidas da época, as quais evocavam todo o pedantismo e mediocridade do meio jornalístico e literário de então. De acordo com Barbosa, as chaves desse *roman à clef* satírico permaneceram por muito tempo circulando somente oralmente, à boca pequena, nas rodas de jornalistas e escritores, posto que ninguém tinha a coragem para expô-las por escrito, até que Antônio Noronha Santos, utilizando-se do pseudônimo de B. Quadros, o fez em um artigo publicado na revista *Vida Nova*, sendo seguido na audaciosa empreitada por Gondin da Fonseca, o qual, ao redigir a sua biografia de Santos Dumont, dedicou um capítulo à descrição da vida carioca, lançando mão também da publicação de sua versão das chaves do *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Dessa forma, temos para o *roman à clef* de Lima Barreto duas chaves que se popularizaram nos meios literários da época, como explica Barbosa:

A sátira era cruel e atingia, em cheio, o quartel-general do mais poderoso jornal da época. Segundo B. Quadros, a chave do romance é a seguinte: Plínio de Andrade ou Plínio Gravatá – Lima Barreto; Ricardo Loberant – Edmundo Bittencourt; Aires d’Ávila – Leão Veloso (Gil Vidal); Leporace – Vicente Pirajibe; Lobo, o gramático – Cândido Lago; Floc – João Itiberê da Cunha (Jic); Veiga Filho – Coelho Neto; Raul Gusmão – João do Rio; Michaelowsky ou Gregorovich Rostolopp – Mário Cataruzza; Pranzini, o gerente – o Fogliani, do *Fon-Fon*; Florêncio – Figueiredo Pimentel; Senador Carvalho – Marechal Pires Ferreira; Dr. Franco de Andrade – Afrânio Peixoto; Losque – Gastão Bousquet; Deodoro Ramalho – Floriano de Lemos; Rolim – Chico Souto; Agostinho Marques – Pedro Ferreira Serrado; Dr. Demóstenes Brandão – o juiz Cícero Seabra (irmão de J. J. Seabra); Laje da Silva – Pascoal Segreto; O Globo – Correio da Manhã; Casa da Valentina – a Valéry ou a Richard, duas das mais célebres “pensões” do tempo.

E, agora, a chave divulgada por Gondin da Fonseca: Ricardo Loberant – Edmundo Bittencourt; Ivan Gregorovitch Rostolopp – Mário Cataruzza; Pacheco Rabelo (Aires d’Ávila) – Leão Veloso (Gil Vidal); Veiga Filho – Coelho Neto; Gramático Lobo – Cândido Lago; Floc – Jic, pseudônimo de João Itiberê da Cunha; Leporace – Vicente Pirajibe; Adelermo Caxias – Viriato Correia; Oliveira – Costa Rego; Losque – Gastão Bousquet; Raul Gusmão – João do Rio; Laje da Silva – Pascoal Segreto;

Casa da Valentina – pensão da Tina Tatti, célebre *rendez-vous* do Russell (BARBOSA, 1975, p. 174-175).

Apesar das variações verificáveis nos nomes atribuídos para algumas das personagens nas chaves feitas pelos dois autores apresentados, há que se reconhecer uma dominante coerência entre ambas, o que confere consistência às mesmas. Além do mais, há nomes cuja correspondência com seus modelos reais é inconteste, até porque Lima Barreto deixou aos leitores algumas pistas tão claras que chegam mesmo a revelar a identidade real de algumas das personagens. É o caso da personagem “Frederico Lourenço do Couto – o Floc das crônicas literárias – que outro não era, na vida real, que João Itiberê da Cunha – o Jic, do *Correio da Manhã*” (BARBOSA, 1975, p. 176). Na cena correspondente ao suicídio da personagem Floc, uma das mais intensas do romance, o chefe da oficina de impressão volta à redação, e se dirige a ele como “– Seu Cunha!” (BARRETO, 1909, p. 285).

A reação dos jornais ante à publicação do *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, como uma represália à petulância do mulato que ousava lançar lama à reputação dos mandatários das letras e aos seus ilustres cronistas, foi inicialmente a de fazer completo silêncio em relação à obra e seu autor, como se ambos não existissem, de modo que o romance inicial de Lima Barreto parecia estar confinado a um limbo de frieza e indiferença, apartado de todos os meios possíveis de divulgação literária àquela época. Acerca disso, afirma Barbosa:

Nada mais natural, portanto, que o grande jornal se fechasse em copas, olímpicamente, sem tomar conhecimento sequer da existência do *Isaías Caminha* e do seu criador. O espírito de *coterie* fez o resto. Os demais jornais também receberam de pé atrás o livro inconveniente e atrevido, onde tantas figuras ilustres e respeitáveis – algumas delas, diga-se de passagem, falsamente ilustres e falsamente respeitáveis – eram retratadas ao vivo, quase sem nenhum disfarce (BARBOSA, 1975, p. 174).

O livro foi recebido de forma hostil à época de sua primeira publicação, fato esse que em muito teria prejudicado o início da carreira literária de Lima Barreto, negando-lhe o acesso aos meios literários que, muitas vezes, eram facilitados a outros escritores mais grados e menos talentosos, por meio das relações pessoais, para não dizer conchavos e apadrinhamentos. Sobre a fria e indiferente recepção dada ao *Recordações do escrivão Isaías Caminha* por parte da imprensa e da crítica literária da época, afirma Barbosa que “seria mais uma decepção a acrescentar às muitas outras que o escritor vinha sofrendo desde a adolescência. Sem amigos na direção de jornais de prestígio, poucas foram as notas que apareceram registrando o aparecimento do livro” (BARBOSA, 1975, p. 173).

Não demoraria para que surgissem os primeiros textos críticos escritos pelos comentadores literários da época, condenando o romance de Lima Barreto como sendo o produto de um tipo inferior de literatura pautado na cópia indiscriminada do real, e mais, como uma obra de ódio, fruto de um intuito de vingança, repleta de personalismo e destinada unicamente à tentativa de alcançar notoriedade por meio do escândalo, acusação essa que sutilmente nos recorda a postura condenatória das autoridades ante aos libelos difamatórios durante o século XVIII francês. É importante ressaltar que, dentre os argumentos apresentados pelos críticos para desqualificar o romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, estava a classificação do mesmo como sendo um *roman à clef*. A sessão de catilinárias críticas insurgidas contra o romance de Lima Barreto fora iniciada por Medeiros e Albuquerque, cujo texto, publicado no jornal *A Notícia*, em 15 de dezembro de 1909, fora assinado com seu pseudônimo, J. dos Santos, e já faz uso do termo *roman à clef* para (des)classificar o romance, conforme a citação de Francisco Assis Barbosa reproduzida abaixo:

O primeiro crítico a tratar do *Isaías Caminha* foi Medeiros e Albuquerque. Reconhecendo, embora, as qualidades do romancista – “começa pelo fim, aparece como um escritor feito” –, lamenta “as alusões pessoais”, a “descrição de pessoas conhecidas, pintadas de um modo deprimente”, para condenar incisivamente o livro, que classifica como sendo “**um mau romance e um mau panfleto**”. “**Mau romance**” – explica – “**porque é da arte inferior dos romans à clef. Mau panfleto, porque não tem a coragem do ataque direto, com os nomes claramente postos e vai até a insinuações a pessoas, que mesmo os panfletários mais virulentos deveriam respeitar**” (BARBOSA, 1975, p. 176-177, grifo nosso).

Novamente, o tom acusatório adotado pelo crítico nos faz lembrar vagamente o clima de perseguição das autoridades aristocráticas aos libelistas do século XVIII francês (guardadas as devidas proporções), os quais deixavam nítidas pistas à decifração dos leitores acerca das importantes personalidades a quem visavam como alvos de seus libelos difamatórios. Em tempos mais amenos do que os do Absolutismo francês, transformou-se a repressão em reproche, mas persistiram os mesmos laivos aristocráticos de um desprezo de classe, desencadeados pela petulância do mulato pobre ao debochar dos grandes e notáveis homens de letras da elite intelectual tupiniquim. Em reação quase que imediata ao texto de Medeiros e Albuquerque, Lima Barreto remeteu uma carta ao crítico no mesmo dia em que fora publicada a edição de *A Notícia* na qual figura a referida crítica. Ao apresentar a sua defesa, o autor parece confirmar a natureza de *roman à clef* atribuída a seu romance pelo reconhecimento da possibilidade de que o leitor reconheça pessoas viventes entre os

personagens do mesmo, conforme a citação feita por Francisco Assis Barbosa e reproduzida abaixo:

Estou certo de que as pessoas que não me conhecem só poderão ter a impressão que o senhor teve. Há, entretanto, alguma coisa que a justifique, dentro mesmo dos motivos literários. Se a revolta foi além dos limites, ela tem contudo motivos sérios e poderosos. **Na questão dos personagens há (ouso pensar) uma simples questão de momento. Caso o livro consiga viver, dentro de curto prazo ninguém mais se lembrará de apontar tal ou qual pessoa conhecida como sendo tal ou qual personagem. Concordo que há frases aqui e ali, e mesmo certas referências, que em muito o prejudicam.** Ainda questão de momento... Não direi que estou arrependido de tê-las escrito, mas estou disposto a cortá-las em outras edições (BARRETO apud BARBOSA, 1975, p. 177, grifo nosso).

A citação de Lima Barreto nos faz lembrar da importância desempenhada pela recepção para que o *roman à clef* possa ser lido enquanto tal, aspecto este bastante aludido por Sean Latham (2009) e Mathilde Bombart (2014). Ou seja, o autor, em outros termos, argumenta que a possibilidade de reconhecimento das pessoas reais retratadas em seu romance está restrita à sua geração, de modo que, diante da impossibilidade de identificação das mesmas por outros e novos leitores, o *Recordações do escrivão Isaías Caminha* naturalmente deixaria de ser lido como um *roman à clef*. Entretanto, não podemos perder de vista que o argumento do autor serve unicamente para o reconhecimento espontâneo, feito pelo leitor comum e imerso no mesmo contexto a que seu romance está circunscrito, de modo que a recepção crítica, por outro lado, findaria por promover uma recontextualização do romance como *roman à clef*, dialogando, assim, com o caráter lúdico do gênero em seu jogo de esconder-mostrando, atualizando-se indefinidamente através do tempo pelas lentes desses leitores especializados.

Outro crítico a tecer suas considerações acerca do romance foi Alcides Maia, o qual se atribuía um suposto conselho dado ao autor de que o Isaías Caminha fosse um funcionário de um jornal, e não um garçom de um café, como supostamente haveria planejado de início Lima Barreto, ao idealizar seu romance. Em texto publicado no *Diário de Notícias* em 16 de dezembro de 1909, assinado com a inicial A., Alcides Maia retoma a retórica do personalismo e o intuito vingativo como sendo os principais defeitos da obra, conforme a citação de Francisco Assis Barbosa:

Com palavras amáveis, sem dúvida sinceras, traduzindo a sua real estima pelo escritor, Alcides põe a nu o principal defeito do livro – a sua nota pessoal, que o reduz quase a um “álbum de fotografias”. Não era um romance, mas uma “verdadeira crônica íntima de vingança, diário atormentado de reminiscências más,

de surpresas, de ódios”. E mais adiante: “o volume, vez por outra, dá a penosa impressão de um desabafo, mais próprio das secções livres que do prelo literário”. Em suma, para Alcides Maia, Lima Barreto não atingira o ideal artístico colimado, justamente porque não tivera força para sopitar o ódio de que se achava possuído contra o meio onde havia formado a sua personalidade (BARBOSA, 1975, p. 177-178).

Além dos textos críticos citados, outro texto que ganha importância na avaliação do *Recordações do escrivão Isaías Caminha* é aquele enviado em carta a Lima Barreto por José Veríssimo, em 05 de março de 1910, no qual o crítico experiente emite suas impressões acerca do romance de Lima Barreto, e aconselha o escritor iniciante a partir da mesma concepção da “grande arte” na qual a referência pessoal não teria lugar. Após uma introdução bastante polida e respeitosa, Veríssimo toca também no viés personalista da obra, e embora não utilize o termo *roman à clef*, permite vislumbrar em seu texto certo ar de desprezo às práticas de leitura que evidentemente caracterizam o gênero. Entre suas considerações, é possível perceber a mesma concepção de arte literária pautada na separação rígida entre ficção e realidade, erigida como critério para definir o valor da “arte” literária como fruto exclusivo da idealização, conforme a citação abaixo:

Há nele, porém, um defeito grave, julgo-o ao menos, e para o qual chamo a sua atenção, o seu excessivo personalismo. É pessoalíssimo, e, o que é pior, sente-se demais que o é. Perdoe-me o pedantismo, mas a arte, a arte que o senhor tem capacidade para fazer, é representação, é síntese, e, mesmo realista, idealização. Não há um só fato literário que me desminta. A cópia, a reprodução, mais ou menos exata, mais ou menos caricatural, mas que se não chega a fazer a síntese de tipos, situações, estados d’alma, **a fotografia literária da vida, pode agradar à malícia dos contemporâneos que põem um nome sobre cada pseudônimo**, mas, escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras (VERÍSSIMO apud BARBOSA, 1975, p. 179-180, grifo nosso).

Tanto nas alusões de Veríssimo à “malícia dos contemporâneos que põem um nome sobre cada pseudônimo”; quanto nas críticas de Medeiros e Albuquerque, que alude à “arte inferior dos *romans à clef*”; bem como na defesa do romance feita por Lima Barreto, cuja contra-argumentação de que a possibilidade de reconhecimento de pessoas reais nas personagens seria “questão de momento”, e que, para além disso, há “motivos sérios e poderosos” a nortear a obra, “dentro mesmo dos motivos literários”; é possível entrever a carga pejorativa atribuída ao gênero *roman à clef*, já naquele momento considerado como sendo um tipo inferior de literatura, devido à sua relação direta com aspectos da realidade extraliterária. A mágoa provocada em Lima Barreto pelo anátema que representava a classificação de seu romance como sendo um *roman à clef*, ao que parece, deveu-se mais propriamente à exagerada ênfase dada a esse aspecto da obra, obscurecendo-se assim as suas

demais qualidades, como parece deixar claro Barbosa: “de todas as restrições da crítica ao seu livro de estreia, a que mais o magoou foi precisamente a de considerarem o *Isaías Caminha* **só e unicamente um romance à clef**, pertencente, por isso mesmo, a um gênero inferior de literatura” (1975, p. 181, grifo nosso). A justa indignação de Lima Barreto com a leitura reducionista de seu romance parece corroborar nosso pensamento, várias vezes exposto no decorrer deste trabalho, de que a leitura de uma obra como sendo um *roman à clef* não inviabiliza ou exclui outras possibilidades de leitura para a mesma. Ainda no mesmo pensamento, remata Francisco Assis Barbosa:

Revoltava-se contra semelhante juízo, que reputava injusto. Um romance à clef pode, afinal de contas, ser um bom romance. Além do mais, o *Isaías Caminha* não seria, para ele, um simples “álbum de fotografias”, mas a história de um adolescente pobre em conflito com a sociedade que o esmagava ao peso das suas limitações. O mais era puramente circunstancial (1975, p. 181).

Há, contudo, o curioso caso em que uma obra classificada como sendo *roman à clef* não só recebeu um tratamento deveras mais condescendente do que o conferido ao *Isaías Caminha* pela crítica literária do mesmo período, como também teve suas qualidades enaltecidas justamente por sua faceta à clef. Trata-se do romance de estreia de Afrânio Peixoto, intitulado de *A Esfinge* (1911). Médico, político, professor, crítico literário, romancista, ensaísta e historiador, Júlio Afrânio Peixoto (1876-1947) nasceu em Lençóis-MA, mas passou boa parte de sua infância em Canavieiras-BA (cidade essa em que ambientou alguns de seus romances), formando-se em medicina em Salvador e emigrando para o Rio de Janeiro em 1902. Seu romance mais conhecido, *A Esfinge*, publicado em 1911, foi recebido com grande entusiasmo pelo público e pela crítica, representando um grande sucesso de vendas para o período. Tal sucesso junto ao público se deveu, entre outros aspectos inerentes à obra, ao fato de o romance *A Esfinge* ter sido reconhecido como um exemplar do gênero *roman à clef* pelos leitores, conforme atestam vários críticos, a exemplo de Laurence Hallewell em sua obra *O livro no Brasil: sua história* (2005):

*A Esfinge* foi publicada às expensas de F. Alves com divisão dos lucros (partes iguais para o editor e para o autor) tão logo regressaram ao Rio de Janeiro, no ano seguinte. Uma segunda edição fez-se necessária em um mês e, finalmente, perto de onze mil exemplares foram vendidos em cinco edições da Alves, as duas últimas em 1919 e em 1923. Foram feitas também duas edições em espanhol: em Buenos Aires, em 1912, e em Barcelona (Maucci), em 1920. Entre todos, foi o romance brasileiro de maior vendagem desde *Canaã*, oito anos antes. Seu atrativo está, em grande parte, no fato de retratar a sociedade carioca contemporânea. *Canaã* tratava da vida do campo; Machado de Assis e Lima Barreto haviam retratado a pequena burguesia urbana: Aluísio Azevedo havia até escrito um romance proletário (*O Cortiço*). Em *A*



*Esfinge*, porém, encontrava-se o elegante mundo da alta sociedade: políticos, diplomatas e salões aristocráticos. O tema do romance, uma análise um tanto superficial da psicologia feminina como algo fundamentalmente inescrutável – daí seu título – tornou-o particularmente atraente para o público feminino, além da atração adicional de ser um *roman à clef* (HALLEWELL, 2005, p. 287).

No romance *A Esfinge*, escrito por Afrânio Peixoto supostamente em três meses, durante sua viagem ao Egito (daí a inspiração para o nome do mesmo), o autor faz uma descrição da psicologia das mulheres que circulavam nos elitizados meios frequentados pela alta sociedade carioca, considerando que “a esfinge moderna é uma mulher bela, educada, refinada, enigmática, afeita aos jogos da sedução, com o objetivo de caçar um marido” (MARTINS, 2004, p. 219). Nesse sentido, o autor desenvolve sua análise do universo enigmático feminino através da “personagem Lúcia, paixão do escultor Paulo, homem jovem e sensível, educado, avesso ao mundo frívolo da sociedade carioca, onde Lúcia circulava com desenvoltura e sucesso” (MARTINS, 2004, p. 219). O próprio autor figuraria no romance como “o sábio médico Dr. Lisboa, alter ego de Peixoto” (MARTINS, 2004, p. 219), atuando como um conselheiro de Paulo em seus reveses diante do enigmático universo feminino. A psicologia feminina representa no romance *A Esfinge* o principal centro de interesse da obra, estruturada sobre uma trama um tanto pueril, que opõe o universo masculino e o feminino, colocando em destaque a frivolidade da alta sociedade carioca de então, como se pode depreender a partir das assertivas de Eucléia Gonçalves Santos, na citação abaixo:

A mulher era um elemento extremamente poderoso para Peixoto e ele pretendeu demonstrar isso em seus romances. Na primeira obra literária, “A Esfinge”, Peixoto descreveu a história do artista Paulo de Andrade, aparentemente um típico representante da elite carioca. Um jovem formado na Escola Politécnica que decidiu pela carreira artística, tornando-se escultor. Em busca de aperfeiçoar suas técnicas e conquistar a sociedade carioca, o jovem empreendeu uma viagem pela Europa, particularmente visitando os países da antiguidade clássica. Retornando ao Brasil e inserindo-se nas sociabilidades da elite carioca o jovem começou a frequentar as recepções, as reuniões, os cafés, as apresentações no Teatro Municipal e apaixonou-se por Lúcia, sua prima e “a moça mais linda do Rio de Janeiro”. A trama se desenvolve em torno desta paixão e dos conchavos realizados por aquele grupo no mundo público, que implicava na esfera privada. Desta maneira, Lúcia foi prometida a um pretendente que apresentava maiores possibilidades de lhe garantir uma vida glamorosa. Sem titubear, Lucia trocou “o amor verdadeiro prometido pelo primo, por uma pasta de ministro” prometido pelo outro pretendente, um “político profissional”.

A trama proporciona tanto uma denúncia ao mundo público, representado pelo Vicente da Câmara, desafeto do Paulo de Andrade, quanto um retrato das futilidades daquele mundo social carioca. O consolo de Paulo de Andrade foi voltar para a cidade sertaneja em que nascera, a fim de curar a alma do desprezo de Lúcia. A vida pacata e simples do sertão deveria ser um remédio para as feridas produzidas pela civilização (SANTOS, 2017, p. 246).

Como já fora comentado, diferentemente do tratamento dado ao *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o romance *A Esfinge* fora imediatamente bem acolhido pela crítica, gozando o autor de grande prestígio entre a elite letrada da época. Antes de *A Esfinge*, Peixoto havia publicado no campo literário apenas o drama *Rosa mística* (1900), o qual fora mais adiante renegado pelo próprio autor devido ao descontentamento com sua qualidade. O que explicaria então tamanha diferença no tratamento dado a esses dois notórios *romans à clef* por parte da crítica? A resposta pode estar na posição ocupada por Afrânio Peixoto naquele contexto social e literário. Há rumores de que a publicação de *A Esfinge* tenha sido feita unicamente para justificar sua eleição à Academia Brasileira de Letras, realizada em 7 de maio de 1910, à cadeira de número 7, antes ocupada por Euclides da Cunha. Tais rumores se confirmam no texto alusivo à sua biografia presente no site da Academia Brasileira de Letras, no qual, ao que parece, a eleição do mais novo confrade daquela agremiação precedia o reconhecido mérito literário do autor, conforme a seguinte citação: “o romance foi uma implicação a que o autor foi levado em decorrência de sua eleição para a Academia Brasileira de Letras, para a qual fora eleito à revelia, quando se achava no Egito, em sua segunda viagem ao exterior<sup>219</sup>” (A.B.L., s.d., s.p.).

A diferença de tratamento dispensado pela crítica e pela intelectualidade letrada da época aos *romans à clef* *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *A Esfinge*, bem como a seus respectivos autores, salta aos olhos, e instiga à reflexão. Teriam sido o *status* social ou mesmo o preconceito racial os motivadores para um tratamento tão diferenciado entre os dois romances? Francisco Assis Barbosa reproduz as impressões de Lima Barreto, o qual atribui a esses aspectos o insucesso inicial de seu romance, considerando a classificação de seu *Isaías Caminha* como um *roman à clef* apenas um pretexto para sua exclusão, em flagrante contraste com a glorificação do também *roman à clef* *A Esfinge*, bem como de seu autor, conforme podemos observar na citação abaixo:

A condição de mulato, Lima Barreto atribuiria sem dúvida a má vontade para com o seu livro de estreia. No seu entendimento, a restrição ao romance *à clef* não passava de simples pretexto, encobrindo o verdadeiro objetivo do revide. Tendo o complexo da cor como ponto de partida, o escritor começava a traçar paralelos entre o “seu” caso e o dos “outros”. *A Esfinge*, de Afrânio Peixoto, por exemplo, era também um romance *à clef*, retratando a vida mundana do Rio de Janeiro e de Petrópolis. Publicado em 1911, dois anos após o aparecimento do *Isaías Caminha*, a crítica foi unânime em elogiá-lo. Ninguém se lembrou de falar nos romances *à clef* como um gênero inferior de literatura. E por quê? –indagaria consigo mesmo. Simplesmente

---

<sup>219</sup> Disponível em: < <http://www.academia.org.br/academicos/afranio-peixoto/biografia>>. Acesso em: 12 dez 2019.

porque Afrânio Peixoto pertencia ao grupo dos donos da inteligência e da cultura. E ele, Lima Barreto, não passava de um “roto”.

Dentro da lógica do desprezado, a comparação é perfeita. O autor vitorioso era de fato a antítese do confrade humilde, que morava nos subúrbios e exercia modestíssima função na Secretaria da Guerra. Afrânio Peixoto, ao contrário, muito moço ainda, participava das grandes instituições do país, das academias e das faculdades, como um pequeno sábio. E, além do mais, era branco (BARBOSA, 1975, p. 182-183).

Sem desconsiderar as implicações decorrentes da posição social de excluído ocupada por Lima Barreto, bem como os preconceitos de cor que permeavam (e ainda permeiam) a sociedade brasileira, em flagrante contraste com a posição privilegiada ocupada pelo médico e acadêmico branco Afrânio Peixoto, gostaríamos de agregar à discussão uma reflexão que põe em foco aspectos intrínsecos à natureza dos dois *romans à clef* em questão, bem como às “personalidades alvos” por eles retratados. Primeiramente, caberia perguntar: teria sido *A Esfinge* uma espécie de *roman à clef* ao estilo *coterie*, tomando a alta sociedade carioca como uma grande casta, para a qual o romance de Peixoto cumpriria a função de uma diversão de salão, à moda dos romances consagrados por Madeleine de Scudéry no século XVII? É inegável que, em se tratando do autor que afirmava que “a literatura é como o sorriso da sociedade” (PEIXOTO, 1940, p. 5) não poderíamos esperar uma sátira virulenta que atingisse em cheio seus pares. Apesar de não termos tomado conhecimento durante nossa pesquisa de nenhuma chave para o romance que tenha sobrevivido, o que exclui a possibilidade de identificação contemporânea das pessoas retratadas em seu *roman à clef*, há que se considerar a grande distância que separa o retrato psicológico de uma mulher que abandona o “grande amor” movida pelo interesse em meio aos conchavos e frivolidades da política e da alta sociedade carioca, de uma sátira habilmente preparada para atingir os maiores nomes das letras e do jornalismo da época, como é o caso do *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Este último pode claramente, por suas características, ser entendido como um *roman à clef* satírico, cuja intenção virulenta mal disfarçava os nomes dos desafetos que o autor tão avidamente desejava atingir, dentre os quais se encontrava também Afrânio Peixoto. Se o romance *A Esfinge* funcionava provavelmente como uma espécie de diversão entre amigos, em que seus pares da alta sociedade carioca se deleitariam em se reconhecendo uns aos outros em suas páginas, apimentadas pelas pequenas intrigas de uma frívola burguesia, tais críticas (seriam críticas?) certamente não ultrapassariam os limites da sua casta. Já o romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, impregnado por uma violenta crítica aos meios jornalístico e literário da época, visava à denúncia e, por que não, afetava um desejo de transformação da realidade cruel que tão agressivamente atacava, e da qual o autor

era mais uma vítima, o que mais o aproximaria em intenções dos *romans à clef* satíricos do século XVIII, os quais, como vimos, eram utilizados para detratar altas personalidades da nobreza da época. Tal impressão se reforça sob o comentário de Barbosa acerca da posição dominante ocupada pelas personalidades retratadas por Barreto em seu romance, conforme a citação abaixo:

Os senhores da literatura, os que vestem casaca e frequentam a Livraria Garnier, jamais lhe perdoarão a ousadia da violenta arremetida, as diatribes ferinas que dirigira a certos príncipes do jornalismo e das letras, as caricaturas cruéis que ainda hoje cobrem de ridículo medalhões cheios de empáfia, os mais importantes medalhões da época (BARBOSA, 1975, p. 182).

Essa mesma postura aguerrida de Lima Barreto, segundo a qual a literatura pode ser também utilizada como um meio de denúncia e de transformação social, sem que para isso perca suas qualidades artísticas, fica evidenciada na defesa posteriormente feita pelo autor acerca do valor literário do gênero *roman à clef* como sendo uma forma literária aproximada ao que contemporaneamente chamaríamos de literatura engajada ou de resistência, como fica patente na citação de Francisco Assis Barbosa: “anos mais tarde, Lima Barreto volta ao assunto, para fazer a defesa dos romances *à clef*. Para ele, o gênero não implicaria em nenhuma inferioridade literária, mas numa forma de literatura militante” (BARBOSA, 1975, p. 183).

Em comentário a um *roman à clef* hoje praticamente desconhecido, *O Homem sem Máscara*, de Vinício da Veiga (um romance publicado originalmente em alemão em Berlim, e posteriormente traduzido pelo próprio autor para o português<sup>220</sup>), considerado por Barbosa como um romance medíocre, Lima Barreto retoma suas considerações acerca do gênero, oportunidade em que diferencia um bom *roman à clef* de um mero “panfleto”, demonstrando uma apurada compreensão acerca da natureza e dos recursos inerentes ao gênero, conforme a citação abaixo:

A força dos romances dessa natureza – dirá, nessa oportunidade, a propósito dos romances *à clef* – reside em que as relações do personagem com o modelo não devem ser encontradas no nome, mas na descrição do tipo, feita pelo romancista de um só golpe, numa frase. Dessa forma, para os que conhecem o modelo, a charge é artística, fica clara, é expressiva e fornece-lhes um maldoso regalo; para os que não o conhecem, recebem o personagem como uma ficção qualquer de um romance qualquer e a obra, em si, nada sofre. Com o recurso, porém, de simples pseudônimos transparentes, o trabalho perde o seu *quid* artístico, passa a ser um panfleto comum e

<sup>220</sup> Informação disponível no jornal *A Batalha* (p. 2). Rio de Janeiro, 14 de maio de 1939. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=175102&pagfis=17041&url=http://memoria.bn.br/docreader#>> Acesso em: 2 jan 2020.

os personagens, sem vida autônoma e sem alma, simples títeres ou fantoches (BARRETO apud BARBOSA, 175, p. 184)

De qualquer forma, de acordo com Barbosa, por muito tempo ainda “o *Isaías Caminha* marcará a obra de Lima Barreto como um gilvaz a testa de um esgrimista do século XVII. Há de ser sempre o autor de um romance de escândalo” (BARBOSA, 175, p. 184). Essa visão limitadora, posto que unívoca, acerca da obra de Lima Barreto como sendo um romance de escândalo, bem como a avaliação do gênero *roman à clef* como índice de baixo valor literário, ao que parece, perduraram mesmo entre alguns críticos cronologicamente mais próximos a nós, como se pode auferir da citação do historiador da literatura brasileira Alfredo Bosi reproduzida a seguir:

Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, há uma nota autobiográfica ilhada e exasperada nos primeiros capítulos; mas tende a diluir-se à medida que o romance progride, objetivando-se e abraçando descrições de tipos vários: o político, o jornalista, o burocrata carioca do começo do século. De crônica sentimental da adolescência **a obra passa a roman à clef, com todas as limitações do gênero** (BOSI, 1997, p. 360, grifo nosso).

É certo que contemporaneamente numerosos estudos já têm sido dedicados à leitura do *Recordações do escrivão Isaías Caminha* por prismas distintos daqueles apontados por Bosi (que parece ecoar ainda seus primeiros críticos), os quais não caberia citar aqui, dada a sua extensão. Da mesma forma, os estudos acerca do gênero *roman à clef*, mesmo que ainda timidamente, já começam a promover uma reavaliação de seu valor literário, a partir de perspectivas teóricas menos ortodoxas, como pudemos testemunhar a partir dos estudos do já mencionado pesquisador norte-americano Sean Latham e da especialista francesa Mathilde Bombart, entre outros. Ademais, soma-se a esses esforços a grande difusão de estudos contemporâneos acerca de outros gêneros literários limítrofes entre ficção e realidade, a exemplo do romance autobiográfico e a autoficção, o que tem despertado um novo interesse pelo estudo do *roman à clef* a partir de um novo olhar sobre o gênero. Mas, por ora, retornemos ao nosso breve panorama do gênero na literatura brasileira.

Jornalista, professor, advogado e romancista, o modernista mineiro da primeira hora Cyro dos Anjos foi mais um escritor que lançou mão do *roman à clef* para a elaboração de algumas de suas obras. Lançado em 1937, *O Amanuense Belmiro* é um *roman à clef* narrado em primeira pessoa, estruturado em torno das desventuras de Belmiro Borba, um funcionário público de 38 anos, amanuense da Sessão de Fomento Animal do Ministério da Agricultura, na Belo Horizonte dos anos 20 e 30. Sua vida transcorre tediosa, até que no carnaval de 1935,

o pacato amanuense decide acompanhar um desfile na avenida Afonso Pena e, inebriado após cheirar lança-perfume, encanta-se com a beleza de uma jovem por ele nominada de Arabela, moça bonita e de boa família, por quem passa a nutrir uma paixão platônica. O romance tem seu desfecho com o casamento da musa do amanuense com um médico radiologista, e com a partida do casal para passar sua lua de mel na Europa. O romance gira em torno do universo íntimo e existencial de Belmiro, cuja vida desinteressante e enfadonha contrasta com os devaneios, aspirações e inquietações do protagonista. Além de Belmiro, figuram ainda no romance a “desejável” Jandira, o anarquista Redelvim, o filósofo Santiago, o colega de repartição Glicério, o piadista Florêncio, bem como alguns personagens familiares do protagonista.

O romance contém fortes índices autobiográficos, de modo que a personagem de Belmiro Borba representaria o próprio Cyro dos Anjos (o qual também fora amanuense), assim como também nele estão representados diversos familiares e amigos do autor. Tais índices, segundo Túlio Magno de Oliveira Resende, permitem, entre outras possibilidades de leitura, “que o ficcional seja tratado como elemento constitutivo do biográfico, caso que daria abertura para leituras que envolvem *autoficções* ou propostas como as de um ‘roman à clef’ ou mesmo pseudônimos e heterônimos” (2016, p. 48), diversidade essa de possibilidades de leitura consonante à postura crítica defendida nesta tese.

Sobre a feição autobiográfica do romance, em *A Recepção crítica de O Amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937)* (2005), Ana Paula Franco Nobile também enfatiza que, “por ser um livro escrito em primeira pessoa e em forma de diário, uma questão suscitada pelos críticos, desde o início, prendeu-se ao gênero: trata-se de um romance ou de uma autobiografia?” (NOBILE, 2005, p. 32). Os indícios do caráter autobiográfico e da escrita *à clef* se avolumam. Em um relato de Ary Théo, amigo do autor, a convicção de que Cyro e Belmiro são um só é patente: “Trabalhamos juntos na mesma repartição, a Secretaria das Finanças. [...] Ele é Belmiro Borba, autor daquelas crônicas das moças em flor. Cyro deixou de ser amanuense mas engendrou Belmiro, que ele intimou a continuar exercendo a pachorra burocrática” (THÉO apud NOBILE, 2005, p. 32). Tal interpretação também ganhou defensores entre críticos e jornalistas, como afirma Nobile:

Já Etienne Filho (1937) acredita saber quem são as pessoas reais nas quais se baseou o autor e as relaciona com os personagens de ficção: “Cyro dos Anjos fez um romance do real, é verdade. Mas, para nós, que conhecemos os possíveis personagens reais e os identificamos com os personagens de ficção”. Num artigo intitulado “Cyropédia”, Jair Silva também parece não ter dúvidas quanto ao romance de Cyro dos Anjos ser efetivamente uma autobiografia. Para ele, a prova maior está

na transcrição de um trecho do “Poema de sete faces”, do seu amigo pessoal Carlos Drummond de Andrade (2005, p. 34).

Em artigo publicado na *Folha da Manhã* em 1944, o crítico Antonio Candido, ressalta as fortes relações entre as personagens ficcionais presentes no romance de Cyro dos Anjos e as pessoas reais a eles correspondentes, destacando-se as similaridades entre os ramos familiares do autor e os de seu protagonista. Para tal correspondência, “o crítico valeu-se de um livro publicado também em 1944, intitulado *Histórias da Família Versiani*, de Ruy Veloso Versiani dos Anjos” (NOBILE, 2005, p. 35), parente de Cyro Versiani dos Anjos, nome completo do romancista mineiro. De acordo com Candido:

[...] uma corrente irreversível se estabelece entre as informações do sr. Ruy dos Anjos e o romance admirável do sr. Cyro dos Anjos. Entre o coronel Antonio Pereira dos Anjos e o coronel Belarmino Borba, entre Maias e Cata-Pretas e Versianis. Figuras vivas, transpostas para o romance, formam-lhe o pano de fundo (CANDIDO apud NOBILE, 2005, p. 36).

Ao que tudo indica, o livro histórico-biográfico de Ruy Veloso Versiani dos Anjos, destinado à preservação da memória de sua família às novas gerações, passou a exercer de forma inusitada a função de chave involuntária para o *roman à clef* de Cyro dos Anjos, ao menos no que diz respeito às personagens correspondentes aos familiares do autor. Diferentemente do que ocorre na recepção de uma chave convencional de um *roman à clef*, a descoberta das pessoas reais através do livro de Ruy Versiani se dá pela narração de acontecimentos reais os quais também haviam sido narrados por Cyro dos Anjos em seu *O amanuense Belmiro*. Ou seja, é pela identidade entre as ações dos antepassados reais da família Versiani e as das personagens “ficcionais” de Cyro dos Anjos que a natureza *à clef* da obra se revela, possibilitando tal reconhecimento mesmo a alguém que não conhecia as pessoas retratadas no romance, posto que situado geograficamente fora do contexto em que as mesmas circulavam, como é o caso de Antonio Candido, morador de São Paulo. Uma nota curiosa: no romance *Mil rosas roubadas* (2014), de Silviano Santiago, outro *roman à clef* do qual também falaremos mais adiante, há uma rápida menção a uma personagem *à clef* presente em *O amanuense Belmiro*, a qual pertence também à família Versiani, de Cyro dos Anjos. Reproduzimos abaixo o referido trecho:

Os dois nos encontramos no Colégio Marconi quando ele já era regido pela batuta esclarecida do professor Artur Versiani Veloso, especialista na filosofia de Kant. A família do nosso diretor era originária de Montes Claros, de onde também vieram outros intelectuais mineiros, como o romancista Cyro dos Anjos e o antropólogo Darcy Ribeiro. No romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, *roman à*

*clef*, como dizem os franceses, o professor Veloso aparece como personagem com o nome de Silviano (SANTIAGO, 2014, p. 107).

Mas esse não seria o único romance em que Cyro dos Anjos faria uso do gênero *roman à clef*. Em seu *Dicionário de Termos Literários* (2004), no já referido verbete *roman à clef*, Massaud Moisés menciona, entre outros “Ciro dos Anjos (Montanha, 1956)” (p. 400), como sendo um exemplar do gênero. O romance *Montanha*, de Cyro dos Anjos, foi ambientado na década de 1950 e narra as lutas políticas e as articulações em torno do poder em um país fictício chamado Montanha (Brasil), onde circulam rumores acerca de um possível golpe. Acerca disso, afirma Maria Angélica Melendi:

[...] a complexa narrativa da obra – um *roman à clef*, onde múltiplas histórias entrelaçam-se no cenário das intrigas políticas do último governo Vargas. Alianças partidárias, acordos políticos, ações subversivas, casamentos de conveniência, amores clandestinos são, às vezes, o foco da narrativa, às vezes o pano-de-fundo sobre o qual paira a ameaça de uma insurreição militar iminente (MELENDI, 2006, p. 16).

Ao que parece, se no primeiro romance Cyro dos Anjos fez um *roman à clef* de feições autobiográficas, no qual as relações entre as personagens ficcionais e as pessoas reais seriam perceptíveis somente a nível local, em *Montanha*, o autor lança mão de material empírico cujas relações com o contexto político-social do país seriam perceptíveis em um nível mais geral pelo público leitor, dado o amplo conhecimento dos fatos e indivíduos reais retratados, posto se tratar de um período ainda muito recente da história política nacional. Essa mesma percepção fez com que Aurélio Buarque de Holanda, em seu “Discurso de recepção ao Acadêmico Cyro dos Anjos”, proferido em 21 de outubro de 1969, em meio ao tom elogioso que geralmente marca esse tipo de cerimônia, não deixasse de destacar o romance *Montanha* como sendo um *roman à clef*, não escondendo certo desprezo por essa faceta presente no romance de Cyro dos Anjos:

A parte política de *Montanha* peca por se tratar de romance *à clef*, onde pessoas e fatos estão, a despeito de todos os disfarces, muito próximos e presentes à memória do leitor, de jeito que o livro mal se pode firmar na posição independente de obra artística, prevalecendo o contingente da vida real ao duradouro, desejavelmente eterno, da vida da criação. Todo um jogo de simulações – no tempo, no espaço geográfico, na toponímia –, foi insuficiente para que deixasse a obra de confundir-se com os modelos captados no real, e até de a eles se sobpor. Em suma: a realidade estrangulou a ficção (HOLANDA, 1969, s.p.).

Como fica evidente, novamente nos deparamos com a concepção que considera o gênero *roman à clef* como sendo um tipo de arte inferior, contrapondo-se o mesmo à ideia de



romance ficcional como objeto estético autônomo, cujo valor é inversamente proporcional ao grau de seu vínculo com a realidade factual. Além de Aurélio Buarque de Holanda, outros críticos consideram a característica de *roman à clef* presente nas obras de Cyro dos Anjos como uma mácula que inferioriza sua produção ficcional. É o caso de Ledo Ivo, que no *Suplemento Literário* “O clube dos bons leitores”, do jornal *O Estado de São Paulo*, em edição de 21 de novembro de 1956, retorna ao tema, como podemos observar a seguir: “Com sua coleção de personagens à clef, transplantados da convivência com o autor para a mordaz ou piedosa esfera de seus romances, Cyro dos Anjos estaria longe de representar os planos mais majestosos da criação romanesca” (1956, s.p.). Como se pode notar, a concepção de *roman à clef* como gênero inferior de literatura havia se espalhado por entre as concepções de diversos críticos no decorrer do século XX. Mas se a crítica tem manifestado um grande desdém por romances escritos sob a égide do *roman à clef*, o mesmo não pode ser dito do público leitor, posto que alguns romances circunscritos a esse gênero se tornaram verdadeiros *best-sellers* em nossa literatura.

É bem verdade que nem sempre essa faceta à *clef* de tais romances vem à tona simultaneamente à publicação dos mesmos, e que, em alguns casos os retratos de pessoas reais presentes na obra se restringem aos limites de uma cidade pequena (como é o caso do já mencionado *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos), de modo que o conhecimento das chaves permanece até certo ponto restrito àquela localidade, e o reconhecimento mais amplo do dado romance como sendo um *roman à clef* se dá somente após algum tempo decorrido de sua aparição (como se deu com Antonio Candido em relação ao *O Amanuense Belmiro* a partir da leitura da biografia da família Versiani). Dessa forma, há na literatura brasileira diversas ocorrências de romances de grande sucesso cuja faceta de *roman à clef* não têm recebido suficiente atenção por parte da crítica. Um caso bastante interessante para ilustrar nossa afirmação gira em torno da publicação de *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior* (1958), de Jorge Amado, obra essa que será de suma importância para a estruturação da contribuição teórica desta tese a respeito do *contexto de emulação*, como veremos no próximo capítulo.

O romance *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*, de Jorge Amado, também pode ser considerado um *roman à clef*. Publicado em 1958, o romance é visto por muitos críticos como sendo um divisor de águas na produção ficcional amadiana<sup>221</sup>, a partir do qual o autor abandonaria o viés mais explícito de uma literatura militante e voltada

---

<sup>221</sup> A esse respeito, consultar LOWE, Elizabeth Schломann. The “new” Jorge Amado. In: *Luso-Brazilian Review*, Vol. 6, Nº. 2 (Dezembro 1969). Madison: University of Wisconsin Press: 1969.

para a denúncia das desigualdades sociais para assumir uma nova roupagem, partindo do uso do humor, da ironia e do sarcasmo para representar uma sociedade multifacetada, em que o prisma coletivo das classes sociais dá lugar à representação das complexidades que caracterizam o universo individual das personagens<sup>222</sup>. Muito embora diversos aspectos desse romance tenham ganhado notoriedade, a exemplo da carnavalização, do uso desmedido da ironia, da paródia de outros gêneros literários, do sarcasmo, da caricatura, do retrato ousado de personagens femininas que gozam de liberdade (ou que anseiam por ela) em um período de grande repressão machista e patriarcal<sup>223</sup>, sua faceta como sendo um *roman à clef* parece não ter sido suficientemente enfatizada ou estudada, talvez até pelo estigma pejorativo que esse gênero romanesco carrega. Entretanto, abordaremos o referido romance justamente por esse viés, posto atender às escolhas e ao recorte de leitura proposto em nossa tese.

Ambientado na cidade de Ilhéus, no sul da Bahia, em 1925, o romance retrata as transformações pelas quais passa a cidade, indo “de um [sistema] feudal tardio para uma economia capitalista inicial, traçando a evolução de suas práticas políticas e costumes sexuais<sup>224</sup>” (CHAMBERLAIN, 1990, p. 9). São apresentadas as transformações da cidade em termos de relações comerciais, desenvolvimento econômico, bem como as mudanças nos costumes e nos valores que regem aquela sociedade. Amado utilizou-se de suas memórias da juventude, no período em que morou em Ilhéus, para construir o seu romance. Diversos lugares da cidade, como o bar Vesúvio e o bordel Bataclan, não tiveram os seus nomes modificados. As marcações cronotópicas presentes no romance constituem uma verdadeira descrição geográfica e histórica da cidade de Ilhéus.

O romance possui vários núcleos narrativos, sendo que o mais conhecido é aquele que trata da personagem que dá nome a obra. O romance conta a história de Nacib, um árabe radicado em Ilhéus, proprietário do bar Vesúvio. Em sua busca por uma cozinheira para o seu estabelecimento, contrata Gabriela, moça recém-chegada à cidade, vinda com um grupo de retirantes que fugia dos horrores da seca. Gabriela, além de ser uma excelente cozinheira, o que atraiu uma considerável clientela para o Vesúvio, era também uma moça muito bonita e fagueira, de modo que seus dotes enquanto mulher atraente logo chamaram a atenção de Nacib, o qual, além de cozinheira, fez de Gabriela sua amante. Não satisfeito com as condições em que viviam, e com medo de perder Gabriela, tão cobiçada pelos outros homens por sua beleza, Nacib decide fazer dela sua esposa, e é aí que os problemas do casal

---

<sup>222</sup> Lowe (1969).

<sup>223</sup> Chamberlain (1990).

<sup>224</sup> O texto em língua estrangeira é: “from a late feudal to an early capitalist economy by tracing the evolution of its political practices and sexual mores”.

começam. Gabriela era uma moça de espírito livre, carregando em si a inocência de uma criança e a volúpia de uma mulher sexualmente madura e desinibida. Sufocada pelos espartilhos dos bons costumes que ditavam a conduta de uma mulher casada na sociedade ilheense daquele período, Gabriela em pouco tempo se viu privada de sua liberdade, e após ser pega em flagrante adultério com Tônico Bastos por seu marido Nacib, Gabriela é por ele espancada e expulsa de casa. Nacib e Gabriela então se divorciam, e o mundo se torna triste para ambos. Mas algum tempo depois, a necessidade de uma cozinheira fez com que Nacib recontratasse Gabriela, de modo que com o tempo os dois se reaproximaram e retornaram à sua antiga condição de amantes, assim permanecendo e vivendo felizes dessa maneira.

O romance era aguardado com ansiedade pela imprensa, alimentada pelos anúncios constantes de Amado de que estava escrevendo um novo romance, conforme atesta sua biógrafa Josélia Aguiar, autora de *Jorge Amado: uma biografia* (2018): “Jorge saía para dar notícia frequente às colunas de jornais e revistas. [...] Antecipou o enredo do novo livro: um árabe solteirão apaixonado-se pela cozinheira e a toma como amante, lhe dá toda sorte de presentes e descobre depois que ela não é fiel” (2018, p. 371). A história de amor entre Gabriela e Nacib conquistou o Brasil, e *Gabriela, cravo e canela* tornou-se o maior sucesso editorial da literatura brasileira de sua época, chegando a cifras impressionantes, conforme afirma Josélia Aguiar: “Em dezembro, com quatro meses de livro lançado, Gabriela vendera cinco edições, 40 mil exemplares. Com certo exagero, dizia-se que Martins quase esgotara o papel disponível na praça com as sucessivas reimpressões” (2018, p. 372). Gabriela foi bem recebida não só entre o público leitor, mas também em meio aos críticos que, salvo algumas expressões em contrário, festejaram a publicação do romance: “Uma quase aclamação se deu entre os críticos. Adjetivos, superlativos, expressões de aprovação generalizada avolumavam-se na recepção ao livro, textos escritos por medalhões e novatos, disseminados de norte a sul” (AGUIAR, 2018, p. 373). O grande sucesso do *Gabriela* de Jorge Amado levava também centenas de pessoas aos seus lançamentos realizados em diversas capitais brasileiras, entre elas Belém, a capital paraense, como afirma Aguiar: “A repercussão de *Gabriela* foi ainda maior na Bahia. A Livraria Civilização Brasileira reuniu número de leitores que ultrapassou os setecentos. Os lançamentos com casa cheia se repetiram **em Belém**, Fortaleza, Recife” (2018, p. 372, grifo nosso). Uma pausa para uma breve reflexão: teria o jornalista Raimundo Holanda Guimarães, autor de *Chibé*, comparecido ao lançamento do romance *Gabriela*, realizado em Belém? Como se pode presumir, seria praticamente impossível que o sucesso estrondoso de *Gabriela* não tivesse chegado ao conhecimento de Holanda Guimarães, leitor

voraz e jornalista atento aos grandes acontecimentos da cidade. Mas, por ora, voltemos ao sucesso retumbante de *Gabriela*. De acordo com Josélia Aguiar:

Em letras garrafais, a capa de um dos cadernos do *Última Hora*, em março de 1959, relatava o feito com exaltação: “Fato inédito na história da literatura brasileira e da América Latina: Jorge Amado ganhou 2 milhões de cruzeiros de direitos autorais com seu *Gabriela* (para ser ter uma ideia dessa cifra, um apartamento de dois quartos em Copacabana custava cerca de 750 mil cruzeiros). Seis edições em sete meses, a sexta a sair por esses dias. TV e cinema o procuram mas exige contrato de ao menos 1 milhão de cruzeiros. Assim Amado, comunista, mostra que apesar da perseguição política é o escritor mais procurado e querido”. Por três anos saíam resenhas, reportagens, notas referindo-se ao livro: o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, com trajetória internacional, anunciava a adaptação para as telas de toda a sua obra, projeto que não vingou. De outra vez, informava-se que o ministro da Viação, Ernani do Amaral Peixoto, enviara telegrama ao escritor. De brincadeira, pedia-lhe que comunicasse à personagem Gabriela que estava aberta a concorrência para a construção do porto de Ilhéus (AGUIAR, 2018, p. 372).

Jorge Amado acumulava dividendos com *Gabriela*, *cravo e canela*, além de alguns prêmios e títulos. Todo esse *frisson* em torno do romance deixou marcas interessantes no comportamento das mulheres e na cultura brasileira em geral, revelando uma verdadeira mania de Gabriela, conforme atesta Josélia Aguiar:

Um prêmio literário foi instituído naquele mesmo ano pela Câmara Brasileira do Livro, e *Gabriela* venceu na categoria romance o troféu até hoje se chama Jabuti. O sucesso da personagem-título fez com que ficassem na moda as mulheres queimadas de sol, os perfumes de cravo, o uso de flor no cabelo, registrou Zora Seljan em sua coluna em *O Globo*. Um juiz de direito, em sua sentença, citou o livro, assinalou o *Diário de S. Paulo*. Era a *gabrielamania* (AGUIAR, 2018, p. 373).

Com o tempo, surgiram também vozes dissonantes em meio aos críticos mais conservadores, as quais apontavam como defeitos aspectos inerentes ao romance *Gabriela*, tais como a linguagem popular presente na obra: “Não haveria necessidade de aprender a ler para tornar-se escritor, só aprender taquigrafia e reproduzir as torpezas das suburras com seu vocabulário de esterco” (MAUL apud AGUIAR, 2018, p. 376); o retrato de pessoas de baixa extração social: “[José Carlos] Oliveira incomodava-se em saber que Jorge estivera em Petrópolis, ‘lugar confortável’, para escrever um livro sobre pessoas miseráveis – e o curioso é que o novo romance não tratava de pessoas miseráveis” (AGUIAR, 2018, p. 376); e o fato de a protagonista do romance ser uma simples cozinheira: “Pareceu-lhes um despropósito que a personagem do título só desse as caras depois da página 90. Equívoco ainda maior lhes parecia a escolha de uma cozinheira como personagem central” (AGUIAR, 2018, p. 375). Entretanto, as críticas que mais nos chamam a atenção são as que acusavam Jorge Amado, um jornalista de profissão, de não ser um verdadeiro romancista, mas apenas um mero transcritor

da realidade. Embora não se tenha falado até aí acerca da faceta *à clef* de seu romance, fica patente a sombra do rigoroso paradigma que separa rigidamente ficção de realidade como um pesado parâmetro a pairar sobre a cabeça de Jorge Amado, acusação essa de que o escritor baiano já houvera sido alvo em outros momentos de sua carreira, conforme atesta Josélia Aguiar:

A voga do autor despertaria discussões como as que enfrentara no passado. Um grande dossiê foi feito pelo Jornal do Brasil em junho de 1960: “Jorge Amado é realmente um escritor (escritor no sentido de criador de uma linguagem tratada como arte) ou é um repórter dotado de algum talento para comover seus leitores com histórias de algum sentido social e nenhum sentido artístico?”

Disposto a esclarecer mal-entendido, Jorge, desde fins da década de 1940, repetia que **não transpunha a realidade, e sim a recriava** (AGUIAR, 2018, p. 376, grifo nosso).

Entretanto, não demoraria para a faceta de *roman a clef* de *Gabriela* vir à tona. O jornalista sírio-baiano Jorge Medauar descobriu em Emílio Maron, descendente de árabes, e em sua mulher, Dona Lurdes, as personagens reais às quais as personagens ficcionais de Amado faziam referência. Embora não tenhamos identificado o uso do termo *roman a clef* para classificar a obra nos textos dos críticos brasileiros, claro está de que é exatamente da clara utilização desse gênero que se trata aqui. De acordo com Josélia Aguiar:

Não faltaram reportagens em todo o país sobre quem tinha sido a inspiração para o romance. Gabrielas apareciam no norte e até no sul. Em Ilhéus, estava aquela que mais parecia verídica. A hipótese era de Jorge Medauar, escritor e jornalista nascido na comunidade síria da região grapiúna. Disposto a comprová-la, visitou o dono de um estabelecimento comercial chamado Emilio Maron, que não tinha lido o livro. Dona Lourdes, sua mulher, era conhecida quituteira, o tempero e a simpatia angariavam clientela assídua. O jornalista explicou-lhe a história do livro, pois Maron não a conhecia. Maron reconheceu-se em Nacib, e viu em Gabriela sua mulher. Medauar pediu ao entrevistado que assinasse um documento confirmando o que lhe dissera na conversa. A reportagem foi publicada na *Manchete*, em janeiro de 1959, [com] o título definitivo: “Quem é Gabriela Cravo e Canela” (AGUIAR, 2018, p. 377).

Um ano após a publicação de *Gabriela, cravo e canela* estava instaurada a polêmica em torno da representação de pessoas reais no texto ficcional de Jorge Amado. A repercussão a nível nacional em torno da revelação da relação entre realidade e ficção presente em *Gabriela* exaltou os ânimos dos Marons, a ponto de desencadear uma frustrada tentativa de assassinato do jornalista Jorge Medauar, responsável por trazer a público as chaves que identificavam os protagonistas desse *roman à clef*, fato esse que motivou um inquérito policial, conforme podemos observar na citação de Josélia Aguiar:

Cientes, mais tarde, da história do livro e talvez surpreendidos pela repercussão na imprensa do Rio e de São Paulo, os Maron reagiram indignados. Tentaram ir à forra na visita seguinte de Medauar a Ilhéus, quando chegou numa caravana que ia ao lançamento do poeta Sosígenes Costa. Num dos relatos publicados na imprensa, Medauar deixava uma boate quando foi surpreendido por Lourdes acompanhada de um de seus filhos. Com uma faca conseguiram lhe cortar a roupa. Quando escapava por uma rua deserta, foi alvejado por cinco disparos. As balas chamuscaram o paletó, Medauar escapou ziguezagueando. Foi seguido então por uma caminhonete onde estavam Maron e dois ajudantes. Em outro relato, Lourdes, acompanhada de duas filhas, esperou Medauar sair de um bar para agredi-lo a socos e pontapés. Antes de fugir, dispararam quatro tiros. No terceiro relato, Medauar saía de uma boate e quem o esperava era Maron, Lourdes e um filho com uma peixeira. Medauar sobreviveu, instaurou-se inquérito (AGUIAR, 2018, p. 377-378).

Como todo bom autor de um *roman à clef*, Amado negou veementemente ter feito a transposição de pessoas e histórias reais para o seu romance, embora a forte identidade entre pessoas reais e personagens ficcionais parecessem a todo tempo desmentir o autor. Como já foi mencionado, o uso de pseudônimos era utilizado por muitos autores de *romans à clef* como uma importante estratégia para que se pudesse evitar processos judiciais, embora isso não constituísse uma garantia de salvaguarda do autor de sofrer outros tipos de retaliações. Portanto, para a efetiva manutenção do disfarce de romance estritamente ficcional nos jogos e ardis dessa antiga arte de “esconder-mostrando”, as negativas do autor desempenham um papel fundamental. De acordo com Aguiar:

O autor do livro outra vez foi procurado para esclarecer. “Não conheço dona Lourdes e ao criar o tipo do meu romance não me inspirei em nenhuma pessoa existente na vida real”, Jorge respondeu, em abril de 1960, ao *Última Hora*. “**O romancista não é o retratista de personagens da vida real; não copia a realidade, [ele] a transpõe artisticamente em sua obra**”, acrescentou. “A minha personagem é mestiça, dona Lourdes não é. Se Jorge Medauar entendeu de ver Gabriela nela o problema é dele, não meu”. Em Ilhéus, um abaixo-assinado feito por mulheres afirmava que Lourdes Maron não era Gabriela. Jorge contaria em outra reportagem que recebera três imagens de Gabrielas dois quadros e um desenho. As três eram diferentes entre si e mais diferentes ainda daquela que vivia em sua imaginação. No seu modo de ver, um escritor não pode “**descrever os tipos, mas marcá-los; o público deve se encarregar do resto**” (AGUIAR, 2018, p. 378, grifos nossos).

A afirmação do autor ao final da citação soa um tanto ambígua: de que “resto” o público deveria se encarregar? No complexo de possibilidades a que a expressão “resto” alude, estaria incluída também a possibilidade de estabelecer relações entre pessoas reais e personagens ficcionais? É difícil saber. No entanto, mesmo que essa possibilidade não constasse entre as previstas pelo autor, a reportagem de Jorge Medauar findou por instigar mais esse viés de leitura para a obra. O autor do *Chibé*, Raimundo Holanda Guimarães, deu provas cabais de que tinha conhecimento acerca da polêmica em torno da relação entre

realidade e ficção presente em *Gabriela*, o que demonstra textualmente em seu livro mais biográfico, *Cidade Perdida* (1999), como veremos mais adiante. Retomaremos essa questão no próximo capítulo, tratando-a com a devida atenção e detalhe que a mesma merece, devido à importância que exerce sobre as hipóteses desta tese. Por ora, retomando a abordagem da relação entre personagens ficcionais em pessoas reais em *Gabriela*, Josélia Aguiar, aponta que as correspondências se estendem também aos demais personagens do romance, conforme podemos observar abaixo:

O quem é quem não alcançou apenas Gabriela. Em Ilhéus, contava-se que Ramiro Bastos seria Antônio Pessoa. Tônico Bastos, Tônico Pessoa, filho de Antônio Pessoa, dono de cartório e tão mulherengo quanto o personagem do livro. Misael Tavares fora inspiração para Melk Tavares. Maria Machado chamava-se, na vida real, Antônia Machado, cafetina do Bataclan, boate de mesmo nome. Mundinho Falcão teria como ponto de partida João Mangabeira, que fora intendente e opositor de Antônio Pessoa. Ou então Demosthenes Berbert de Castro, o Demostinho, que fazia campanha pelo porto. O autor reconhecia apenas dois personagens saídos do seu convívio. O artista plástico Mario Cravo era identificado como santeiro maluco, e o promotor Argileu Silva tinha no romance a mesma atividade, porém outro sobrenome, Palmeira (AGUIAR, 2018, p. 378).

A polêmica em torno do *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado perduraria ainda por muito tempo na cidade de Ilhéus, onde o autor permaneceu por longo tempo sendo considerado como *persona non grata*. Mesmo nos dias atuais, a polêmica em torno do romance parece estar acesa na cidade de Ilhéus, fato esse atestado pelo grande desconforto manifesto pelos descendentes de Emílio e Lourdes Maron acerca da estória narrada por Amado quando das gravações da novela *Gabriela*, segunda adaptação televisiva do romance feita pela *Rede Globo* no ano de 2012 (a primeira adaptação televisiva foi ao ar em 1975). Devido a uma reportagem que relacionava diretamente a estória retratada no romance a fatos e pessoas reais que habitavam a cidade de Ilhéus, dentre as quais Emílio Maron e sua esposa Lourdes, a família Maron chegou a ameaçar entrar com um processo judicial contra a referida emissora por calúnia e difamação contra a memória de seus antepassados, conforme a reportagem da revista portuguesa *Vip*, de 18/01/2013, reproduzida abaixo:

#### NETOS DA VERDADEIRA “GABRIELA” INDIGNADOS

Uma reportagem do Globo Repórter, na Rede Globo, sobre o remake da novela *Gabriela*, que atualmente vemos na SIC, levantou uma polêmica há algum tempo esquecida. Afinal, em quem se teria inspirado Jorge Amado quando escreveu o romance homônimo que originou posteriormente a novela que hoje é líder de audiências no terceiro canal? Ao que tudo indica, em 1958, data em que saiu o livro *Gabriela Cravo e Canela*, um jornalista, que seria muito amigo do escritor, publicou uma matéria na revista *O Cruzeiro* onde relacionava os protagonistas do livro – Gabriela e Nacib – com Lourdes e Emílio Maron, dois habitantes da região de Ilhéus, localidade brasileira onde Jorge Amado viveu. A questão, é que os

descendentes deste casal nunca aceitaram a comparação e afirmam que esta apenas os tem prejudicado.

Agora, com o remake da trama e com a reportagem do Globo Repórter<sup>225</sup>, a polémica voltou ao de cima e os parentes avisaram já que ponderam processar a Rede Globo pelo tratamento da informação. Afinal, a tal Gabriela seria, na versão da emissora, a ilheense Lourdes Maron, que morreu há 39 anos. Em entrevista a um jornal brasileiro, Hélio Júnior, neto da suposta Gabriela, afirma que a relação estabelecida entre os avós e os personagens do romance de Jorge Amado tem causado transtornos graves à família. “O problema é muito grande. Nós só queremos ter paz. Agora, param-nos na rua e apontam para nós. Ainda outro dia ouvi dizerem à minha mãe: ‘Você não pode dizer nada porque é a filha de uma puta’”, contou Hélio. Na vida real, Lourdes não era sertaneja como a personagem. Muito nova casou com Emílio, filho de imigrantes libaneses e não turcos, como na história. O casal formou uma família numerosa, comprou o restaurante Vesúvio, em 1945, e por lá fizeram a vida. Os parentes de Lourdes dizem que ela era uma mulher bonita, vistosa e com muita personalidade, mas sem mais nada em comum com a Gabriela. Por isso, não é de estranhar que a família não goste da novela. Na reportagem da Globo, Júnior Maron, outro parente de Lourdes, explica o porquê. “É que Jorge Amado fez um folclore muito ousado em cima dela (Gabriela)”, afirma na peça. Mas se este parente falou, outros optaram por não o fazer. Hélio foi mais longe e confessou numa entrevista posterior a outro meio de comunicação que a família decidiu processar a emissora: “Quando nos procuraram para fazer a matéria, o nosso advogado falou com a produção e ficou acertado que não falaríamos no nome da minha avó, nem fariam a associação ou mostrariam fotos deles. Mas isso não aconteceu. Desrespeitaram-nos totalmente”, considerou, adiantando que “a Rede Globo quer vender o produto, vender a novela”, disparou. Agora o objetivo é escrever um livro de memórias para limpar a imagem da verdadeira Gabriela<sup>226</sup> (VIP, 2013, s.p.).

Entre os estudiosos da obra de Jorge Amado, a faceta de *roman à clef* presente em *Gabriela, cravo e canela* é apontada por Bobby Chamberlain em seu livro *Jorge Amado*<sup>227</sup> (1990), no qual o pesquisador norte-americano analisa a segunda fase da produção ficcional amadiana (aquela realizada a partir da publicação de *Gabriela*). Embora o autor tenha aprofundado a sua abordagem acerca da faceta de *roman à clef* na obra de Jorge Amado detendo-se mais especificamente ao romance *Dona Flor e seus dois maridos* (outro *roman à clef* do escritor baiano), o mesmo não deixa de mencionar a presença de personagens *à clef* já em *Gabriela*. Assim como Elizabeth Schломann Lowe, em seu artigo “The ‘new’ Jorge Amado” (1969), Chamberlain também vê *Gabriela* como um divisor de águas na ficção do escritor, acrescentando porém a referência ao uso do *roman à clef* como uma das suas

<sup>225</sup> A reportagem escrita do Globo Repórter a que se fez referência está disponível em:

<<http://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2012/06/gabriela-onde-nasceu-musa-baiana-que-conquistou-o-mundo.html>>. Acesso em: 28 jan 2020.

<sup>226</sup> Disponível em: <<https://www.vip.pt/netos-da-verdadeira-gabriela-indignados>>. Acesso em: 28 jan 2020.

<sup>227</sup> Bobby Chamberlain reproduz na íntegra no tópico “Roman à Clef Characters, a New Dimension” de seu livro *Jorge Amado* (1990) um artigo seu anteriormente publicado na revista *The American Hispanist*, Volume 4, nº 28, de setembro de 1978, intitulado “Unlocking the ‘roman à clef’ a look at the ‘in group’ humor of Jorge Amado”, no qual o mesmo dedica-se a essa faceta específica da produção ficcional amadiana. O autor também faz uma nova menção ao uso do *roman à clef* por Amado em seu artigo intitulado “Striking a Balance: Amado and the Critics”, publicado no livro *Jorge Amado: New Critical Essays* (2001), organizado por Earl Fitz, Keith Brower e Enrique Martinez-Vidal, artigo esse em que apenas transcreve elucubrações já apresentadas pelo autor em seu já referido livro *Jorge Amado* (1990).



inovações: “Entre os outros artifícios humorísticos e irônicos que se tornaram marcas do ‘novo’ Amado estavam a sagacidade, a paródia, o pastiche, a dupla perspectiva, o narrador irônico, **a introdução de personagens de roman à clef** e a intervenção do sobrenatural<sup>228</sup>” (1990, p. 98, grifo nosso). É importante frisar, porém, que a utilização de personagens *à clef* por Amado, embora tenha alcançado maior notoriedade na nova fase de produção ficcional do autor, já estava presente em pelo menos uma das obras de sua chamada fase militante. É o que afirma Jacob Gorender, em seu livro *Combate nas trevas* (2014), em que o autor, ao elaborar uma releitura histórica da trajetória da esquerda brasileira, faz um breve comentário acerca do romance amadiano *Os subterrâneos da liberdade* (1954), cronologicamente bastante próximo ao *Gabriela, cravo e canela* (1958), chamando a atenção para a presença de pessoas reais entre os militantes que figuram na obra ficcional, conforme citação abaixo:

Romance histórico em que Jorge Amado criou uma trama ficcional inserida na reprodução da época do Estado Novo, *Os subterrâneos da liberdade* têm um dos fios da narrativa na luta interna do PCB em São Paulo, à qual me referi neste capítulo. **Com facilidade se reconhecem muitas pessoas reais, que comparecem no romance como figuras de ficção. Vitor é Diógenes de Arruda, o primeiro dos honrados pela dedicatória do autor. O gigante Gonçalo é José Martins e o historiador Cícero de Almeida é o historiador Caio Prado Jr. Filho de um operário italiano com uma negra brasileira, Carlos é Carlos Marighella, logo se vê. Apolinário é Apolonio de Carvalho, também logo se vê.**

**Mas há um personagem a respeito do qual o romancista forneceu pistas superlativas para identificação do modelo real. Saquila – sobrenome quase homófono de Sacchetta – aparece no romance como líder da fração trotskista do Comitê Regional.** Seu nome de guerra Paulo e sua profissão de jornalista – exatamente o mesmo de Sacchetta na época. Vários personagens e o próprio narrador não lhe poupam qualificações aviltantes: lacaio da burguesia, bandido, traidor, delator, cretino, canalha. Um dos mais agressivos acusadores do renegado é precisamente Carlos, enviado pelo Comitê Central para reforçar a luta antitrotskista em São Paulo.

Identificação de tal maneira transparente e insultuosa obrigou Hermínio Sacchetta a sair da discrição habitual e publicar um **artigo de revide**<sup>229</sup> ao glorioso romancista (GORENDER, 2014, p. 180, grifos nossos).

Acerca do referido caso, a jornalista e cineasta Paula Sacchetta, neta de Hermínio Sacchetta, comenta em um artigo intitulado “De heróis e vilões: A neta de Hermínio Sacchetta lamenta paralelo entre o avô comunista e personagem ‘canalha’ de romance de Jorge Amado”, publicado em *O Estado de S.Paulo*, em edição de 06 de novembro de 2011: “Jorge Amado constrói uma narrativa nos cânones do realismo socialista que, ao mesmo tempo, se

<sup>228</sup> O texto em língua estrangeira é: “Among the other humorous and ironic devices that became hallmarks of the ‘new’ Amado were wit, parody, pastiche, double perspective, the ironic narrator, the introduction of roman a clef characters, and the intervention of the supernatural. We have discussed most of these as they appear in one or more of the author’s later works”.

<sup>229</sup> O referido artigo foi transcrito pela neta de Hermínio Sacchetta, a jornalista e cineasta Paula Sacchetta, e está disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/sachetta/1954/mes/poroes.htm>>. Acesso em: 22 fev 2020.

enquadra no chamado *roman à clef*, gênero em que o autor retrata pessoas e suas ações, escondendo a identidade delas sob a roupagem de sujeitos fictícios<sup>230</sup> (2011, s.p.). Nesse sentido, acreditamos ser correto afirmar que a faceta *à clef* da obra de Jorge Amado, a qual já se apresentava em caráter florescente em *Os subterrâneos da liberdade*, eclode com maior ímpeto em *Gabriela, cravo e canela*, e se consolida como uma marca da nova fase da ficção amadiana, sendo elevada a níveis extraordinariamente notáveis em *Dona Flor e seus dois maridos*, bem como em outros romances subsequentes do autor. Detendo-nos à nova fase da produção ficcional amadiana, ao destacar a característica *à clef* como uma marca do “Amado maduro”, Chamberlain lembra que tal característica persiste em diversas obras subsequentes a *Gabriela, cravo e canela*, asseverando que “literalmente, centenas de indivíduos reais foram retratados na ficção recente do autor, dando origem a uma marca de humor ‘em grupo’”<sup>231</sup> (1990, p. 70). Ao citar como fonte para suas informações o dicionário de personagens amadianas *Criaturas de Jorge Amado*, de Paulo Tavares, Chamberlain afirma que “os personagens do romancista em 1979 contavam com cerca de 4.372, dos quais 802 (cerca de 18%) existiam ou existiram na realidade”<sup>232</sup> (1990, p. 71).

Posterior ao romance *Gabriela, cravo e canela*, outro importante *roman à clef* amadiano é o não menos apimentado e divertido *Dona Flor e seus dois maridos*. Publicado em 1966, o romance conta a história de Florípedes Paiva, uma professora de culinária soteropolitana casada com Vadinho, um boêmio dado aos jogos de azar, à bebida e aos prazeres da vida. Vadinho explora constantemente sua mulher, chegando mesmo a agredi-la para lhe tirar dinheiro. Ao mesmo tempo, o jogador inveterado sabia dar sabor à vida da mulher, degustando seus pratos e fornecendo-lhe intenso prazer com seus hábitos sexualmente desinibidos. Entretanto, o boêmio apaixonado pela vida morre prematuramente, deixando Flor viúva. Após um período de luto e tristeza, durante o qual a protagonista decidira viver o resto da vida celibatária em honra ao finado marido, em pouco tempo Flor se viu tomada por seu apetite sexual, decidindo se casar novamente para ter companhia masculina. Mas o novo marido, o Dr. Teodoro Madureira, é um homem insípido, e embora supra o papel de homem respeitável e mantenedor do lar com quem tanto Flor havia sonhado, o metódico farmacêutico, avesso a temperos e a excessos, deixa a desejar no que se refere aos prazeres da

<sup>230</sup> Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/alias.estadao.com.br/noticias/geral,de-herois-e-viloes-a-neta-de-herminio-sacchetta-lamenta-paralelo-entre-o-avo-comunista-e-personagem-canalha-de-romance-de-jorge-amado-imp-,795177.amp>>. Acesso em: 22 fev 2020.

<sup>231</sup> O texto em língua estrangeira é: “Literally hundreds of real individuals have been portrayed in the author's recent fiction, giving rise to an ‘in-group’ brand of humor”

<sup>232</sup> O texto em língua estrangeira é: “the novelist’s characters as of 1979 numbered some 4,372, of which 802 (some 18 percent) existed or had existed in reality”.

mesa e da cama. É então que entra em cena o marido defunto, vindo diretamente do além para atender ao chamado de saudade de Flor. Agora a vida da protagonista estaria completa, pois tinha de cada um dos dois maridos o seu melhor: de Teodoro, a segurança de um homem respeitável, e de Vadinho os prazeres sexuais e gustativos que enchem sua vida de cor e de sabor.

Embora Bobby Chamberlain destaque a presença de personagens *à clef* a partir de Gabriela, o autor afirma que “somente em *Dona Flor* (1966) Amado começou a incorporar figuras reais em sua ficção em grandes números”<sup>233</sup> lembrando que no referido romance “quase metade dos 316 personagens é extraída da realidade”<sup>234</sup> (1990, p. 71). Decerto que a citação de uma chave relacionando cerca de 158 personagens *à clef* aos seus respectivos correspondentes reais seria algo deveras extenso e desnecessário para os objetivos deste trabalho. Entretanto, a título de ilustração, reproduzimos abaixo um breve trecho em que Chamberlain cita alguns dos nomes reais de personagens *à clef* presentes em *Dona Flor*:

[...] alguns dos personagens principais de *Dona Flor* são figuras claramente reconhecíveis das ruas de Salvador, Bahia. Na maioria dos casos, seus nomes não foram alterados. Tais personagens, por exemplo, são Dona Norma, que desempenha um papel importante de apoio, Zé Sampaio, Dona Gisa, Bernabó, Tia Lita e Tio Porto. De fato, muitas das personagens da linha de frente de *Dona Flor* são baseadas nos amigos de Amado que a revista *Time*, em uma resenha de 1969 da tradução em inglês, foi levada a comentar: “Segundo os rumores, os amigos de Dona Flor não são os pobres da Bahia, mas o próprio círculo de artistas e intelectuais de Amado, a quem ele figurou como camponeses para uma brincadeira literária *à clé*. Nesse sentido, *Dona Flor* é uma piada interna longa e saborosa. Não é, no entanto, maliciosa”<sup>235</sup> (1990, p. 71).

O autor baiano faria uso do *roman à clef* ainda em diversas outras obras subsequentes a *Gabriela*, a exemplo de *Os Pastores da Noite* (1964), devido ao qual “Amado foi até alvo de um processo de difamação de caráter trazido por uma vendedora local, que se viu representada em uma das personagens do romance”<sup>236</sup> (CHAMBERLAIN, 1990, p. 11). Também em *Tereza Batista Cansada de Guerra* (1972) o *roman à clef* se fez presente, visto

<sup>233</sup> O texto em língua estrangeira é: “Only in *Dona Flor* (1966) did Amado began to incorporate real figures into his fiction in any great numbers”.

<sup>234</sup> O texto em língua estrangeira é: “almost half of the 316 characters are drawn from reality”.

<sup>235</sup> O texto em língua estrangeira é: “some of the main characters of *Dona Flor* are quite clearly recognizable figures from the streets of Salvador, Bahia. In most cases their names have not been changed. Such characters, for example, are Dona Norma, who plays a major supporting role, Zé Sampaio, Dona Gisa, Bernabó, Tia Lita, and Tio Porto. In fact, so many of the frontline personages of *Dona Flor* are based on Amado's friends that *Time* magazine, in a 1969 review of the English translation, was moved to comment, ‘According to rumor, *Dona Flor*'s friends are not the Bahian poor, but Amado's own circle of artists and intellectuals, whom he has costumed as peasants for a literary romp a clé. To that degree, *Dona Flor* is a long, savory inside joke. It is not, however, malicious”.

<sup>236</sup> O texto em língua estrangeira é: “Amado was even the target of a defamation-of-character suit brought by a local fortuneteller, who saw herself depicted in one of the novel's characters”.

que “muitos dos personagens eram caricaturas facilmente identificáveis, e eram frequentemente justapostos a personagens da vida real e históricos, como era o costume do romancista<sup>237</sup>” (CHAMBERLAIN, 1990, p. 13). Essa extensa galeria de obras e personagens *à clef* atesta não somente a vivacidade e a recorrência do *roman à clef* nas obras de Jorge Amado, como reafirma o sucesso de público e também as polêmicas que por vezes acompanham os romances exemplares desse gênero, fato esse representado pelo sucesso estrondoso de *Gabriela*, bem como pela boa recepção de outros romances de Amado, fazendo do “menino grapiúna” um dos autores mais lidos e traduzidos da literatura brasileira.

Em um período próximo àquele em que Jorge Amado publicava *Gabriela*, o jornalista Edison Maschio retratava a então pequena cidade de Londrina, situada no norte do Paraná, em um romance cujo título já parecia anunciar as grandes polêmicas em que o mesmo se veria envolvido: *Escândalos da Província* (1959). Nascido em Assis-SP em 1934, Edison Maschio chegou a Londrina com seus pais em 1938. Ingressou profissionalmente no jornalismo em 1953, atuando nos jornais *Gazeta do Norte*, *Paraná-Norte* e *O Diário*, tendo sido este último jornal fundado pelo próprio escritor. *Escândalos da Província* é considerado como “o primeiro romance de Londrina” (GONÇALVES, 2009, p. 24), e sua publicação despertou a curiosidade e a ira de muitas pessoas no contexto local. Nele, Maschio narra fatos escandalosos cometidos por pessoas de grande renome em âmbito local, de modo que são trazidos à tona casos de adultério, corrupção, abusos de autoridade, explicitando toda a degradação moral e devassidão que caracterizava as elites locais de então. De acordo com o professor Paulo de Tarso Gonçalves:

As personagens de *Escândalos da Província* quebram tabus e agem com mau-humor. São figuras ambíguas, sem raízes, obsessivas pela aventura e enriquecimento fácil. Os episódios do enredo como o assassinato de um advogado, o desfile das prostitutas carecas, o jornalista que virou contrabandista e o Juiz de Direito pederasta, que transformou o Fórum num mercado de prazer, se mescla na ficção e na realidade (GONÇALVES, 2009, p. 24-25).

A curiosa referência ao desfile de prostitutas carecas é melhor explicada por Gonçalves: “Um juiz de direito determinou que prendessem algumas delas nos bares e raspassem suas cabeças para desfilar em horário comercial pelo centro da cidade” (2009, p. 25). As prostitutas teriam sido vítimas da perseguição do mesmo juiz que utilizava sua influência no Fórum da cidade para promover seus encontros amorosos, o qual ordenou além da raspagem das cabeças, que fossem obrigadas a desfilar, escoltadas por soldados, com

---

<sup>237</sup> O texto em língua estrangeira é: “Many of the characters were wooden caricatures, and they were often juxtaposed with real-life and historical personages, as was the novelist’s custom”.

cartazes infamantes em alusão à sua profissão, em que as mesmas eram aludidas como a “vergonha da cidade” (GONÇALVES, 2009, p. 25).

De formação recente, a colonização mais intensiva da área que corresponde à atual Londrina fora iniciada em 1925, a partir da criação da Companhia de Terras Norte do Paraná, dirigida por empresários ingleses, de onde deriva o nome da cidade, em homenagem a Londres. A colonização recente atraiu para a região pessoas interessadas nas oportunidades de enriquecimento rápido, gerando-se em pouco tempo uma elite pouco apegada à região enquanto espaço vivencial. É a essas elites corruptas que Maschio direciona sua sátira, denunciando seus desmandos, utilizando-se de pseudônimos para retratar as pessoas reais em forma de personagens, o que caracteriza, como sabemos, o recurso básico do *roman à clef*, embora não tenhamos encontrado autores que já tenham assim classificado o romance. O fenômeno de vendas e a polêmica em torno de *Escândalos da Província* são descritos por Claudinei Carlos Spirandelli, conforme a citação abaixo:

Custeado pelo próprio autor, é apreendido e tem as cópias incineradas; mas seus 2000 exemplares são vendidos em uma semana, fato raro. Trata-se de romance de sátira social, com personagens envolvidas em traições amorosas escandalosas, prostituição, corrupção etc. Os nomes fictícios não escondem a fama das histórias de pessoas conhecidas na cidade, e tomadas como “casos abafados”. Devido à repercussão negativa, o autor se ausenta da cidade por algum tempo, refugiando-se na capital paulista (SPIRANDELLI, 2017, p. 241).

A “repercussão negativa” em torno da publicação do romance *Escândalos da Província* a que se refere Spirandelli teria sido a ameaça de morte sofrida por Edison Maschio, o que o obrigou a fugir para São Paulo no intuito de proteger sua vida, fato esse relatado em matéria da *Folha de Londrina* de 25 de novembro de 2011, por ocasião da publicação da segunda edição do romance:

Embora o autor tenha afirmado (e continue afirmando) que os personagens do livro não são inspirados em pessoas reais, alguns leitores da época levaram a sátira a sério. Maschio foi ameaçado de morte, e temendo o pior, fugiu da cidade. Resolveu passar uma temporada de auto-exílio em São Paulo, de onde voltou só quando a poeira vermelha baixou<sup>238</sup> (2011, s.p.).

A negativa do autor quanto ao fato de ter retratado pessoas reais em seu romance é também compatível com os procedimentos adotados comumente por outros autores de

<sup>238</sup> Disponível em: < <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/escandalos-da-provincia-ganha-segunda-edicao-779605.html> > Acesso em: 02 fev 2020.

*romans à clef*. Um breve parêntesis: é notável a semelhança entre a polêmica que se deu em torno de *Escândalos da Província* (1959), de Edison Maschio, e as consequências sofridas por Raimundo Holanda Guimarães em decorrência da publicação do romance *Chibé* (1964), sobretudo se considerarmos o contexto de “cidade pequena” no qual ambos estavam imersos, bem como o episódio da destruição dos livros e a ameaça de morte sofrida pelos dois autores. Ao que parece, as primeiras edições de *Escândalos da Província* são hoje, como os exemplares do romance *Chibé*, verdadeiras raridades, conforme se pode depreender do excerto retirado da já referida matéria publicada na *Folha de Londrina*: “Um exemplar dessa época, que hoje faz parte do Acervo de Obras Raras da Biblioteca, ficará em exposição para aqueles que desejam conhecer como era o trabalho dos tipógrafos londrinenses na década de 50” (2011, s.p.).

Também no ano de 1959, o escritor brasileiro Marques Rebelo (pseudônimo de Edi Dias da Cruz, 1907-1973) dava início a uma série de romances (planejada inicialmente para sete volumes, mas finalizado em três) intitulada de *O Espelho Partido*, iniciado com *O Trapicheiro* (1959), e seguida por *A Mudança* (1962) e *A Guerra está em Nós* (1968). Essa série romanesca também permite ser lida como *roman à clef*, conforme afirma Nelson Rodrigues Filho:

Num amplo painel, figuram-se saberes, costumes, hábitos, ecos de discursos que vão promovendo, no feitio de *roman-à-clé*, o desfile de intelectuais, escritores, políticos, artistas, burocratas – mal ocultados na falsidade dos nomes – no espaço característico do Rio de Janeiro do futebol, dos bares, dos clubes carnavalescos, da imprensa, da burocracia, em pleno Estado Novo (RODRIGUES FILHO, 2007, p. 114).

Marques Rebelo nasceu no Rio de Janeiro, e “passou sua infância parte em Vila Isabel e no Trapicheiro, bairros cariocas” (BOSI, 1997, p. 462) cuja realidade forneceria material a alguns de seus romances, posto que o autor era “profundamente vinculado à paisagem moral do Rio, e especialmente do Rio de classe média da Zona Norte” (BOSI, 1997, p. 462). Carregada de pungente memorialismo e intimismo, a série de romances de *O Espelho Partido* foi feita em forma de diário, fortemente apegado à paisagem humana da Zona Norte carioca, o que ajuda a conferir unidade à narrativa. De acordo com Bosi, “a dispersão que compartilha com todos os diários é de certo modo ‘corrigida’ pela unidade de lugar e de tempo que lhe conferem a cidade e a geração de Marques Rebelo” (1997, p. 464). O primeiro volume, *O Trapicheiro*, “é um romance em forma de diário, datado de janeiro de 1936 a fins de dezembro de 1938; testemunha, em seu desenvolvimento, a colisão do dia consumido com o

dia subjetivo que transita na memória” (IVO, 1975, p. 182), de modo que trapicheiros, sendo o nome de um rio hoje quase totalmente canalizado (e em muitos trechos, subterrâneo) que atravessa a Zona Norte do Rio, serve de metáfora para o transcorrer dos pensamentos íntimos do narrador, o qual tem sido considerado por alguns críticos como sendo o *alter ego* do autor. O diário em forma de *roman-fleuve* se desenvolve nos outros dois volumes, *A Mudança* (1962) e *A Guerra está em Nós* (1968), e traz também interessantes dados referentes ao contexto histórico a que está circunscrito no plano da ambientação, como as articulações políticas no plano nacional, compreendendo a Era Vargas, e o jogo político internacional, tendo desaguado este último na Segunda Guerra Mundial, o que permite que o mesmo seja lido não só como *roman à clef*, mas também como romance histórico e autobiografia – diversidade essa de possibilidades de leitura que se coaduna à perspectiva que buscamos defender nesta tese. De acordo com Ledo Ivo:

O romance é um diário, mas neste diário colidem a autobiografia e a história inventada; o leitor não sabe onde uma termina e a outra acaba; confundem-se, no desfile, as vidas imaginárias e muitas personagens *à clef*, pescadas no rio da vida, algumas soberbas em sua viscosa e rotunda veracidade, outras irreconhecíveis no círculo cruel que as limitou (IVO, 1975, p. 182).

Buscaremos nos concentrar no aspecto *à clef* que caracteriza essa série de romances, posto ser o nosso foco de interesse neste trabalho. A *Revista Brasileira*, editada pela Academia Brasileira de Letras, publicou em 1975 um dossiê dedicado ao autor Marques Rebelo em que foram reunidos também textos acerca de sua obra publicados em jornais pelos diversos críticos em atividade naquele período. Ao que parece, a caracterização dos volumes que compõem *O Espelho Partido* como sendo *romans à clef* é um ponto em comum entre esses críticos, embora possamos perceber certa diversidade de pontos de vista quanto à avaliação da possibilidade de leitura *à clef* de tais romances. Começamos observando o posicionamento crítico de Mário da Silva Brito:

*Roman à Clef*, reconstitui a vida literária e artística dos últimos decênios, e, por estar pejado de ironias e perfídias, de sarcasmos e ditos de espírito, de contundentes juízos a respeito dos seus contemporâneos, esta série de Marques Rebelo é constantemente apontada pelos distraídos ou mal-intencionados leitores como obra de agressiva maledicência. **Ainda há pouco, ouvi que, para bem compreender esse conjunto romanesco, é preciso ter a chave dele, conseguir saber quem é este ou aquele figurão, geralmente vergastado pela sátira certa do romancista. Nada mais inútil e até fútil. A menos que se esteja interessado na fofoca lítero-artística, na intriga comadresca e suburbana,** o entendimento da obra independente de localizar o modelo de cada personagem, mesmo porque, nem sempre há único molde, fundindo o autor, num só protagonista, diversas individualidades. O que importa é – isso sim – a vida própria que esses seres

adquirem no contexto do romance, coisa que o escritor consegue realizar com pleno êxito. Há toda uma atmosfera, todo um *pathos*, que se sobrepõem aos anedóticos e pitorescos incidentes do burgo das letras e artes (BRITO, 1975, p. 189, grifo nosso).

Como é possível perceber, embora reconheça a faceta *à clef* da trilogia de Marques Rebelo, o crítico parece condenar veementemente a forma de leitura *à clef*, pautada na decifração do quem é quem na narrativa literária, ou seja, mesmo reconhecendo um certo tom satírico empregado pelo autor em seu romance em relação às pessoas retratadas, a reprimenda parece recair somente sobre o leitor malicioso, “interessado na fofoca lítero-artística, na intriga comadresca e suburbana”. Entretanto, vale lembrar que o potencial estético do *roman à clef* reside justamente na possibilidade de oportunizar ao leitor a leitura lúdica, de decifração, estruturada sobre a dupla articulação sobre a qual o gênero se articula. Ademais, a interpretação de Mário da Silva Brito não seria unanimidade, encontrando-se entre os críticos do período defensores da importância do conhecimento das chaves, como parece ser o caso de Victor de Lemos:

Para escrevê-la, valendo-se de notas registradas sob o domínio de emoções ou ressentimentos ou sentimentos derivados das contingências do momento, mas que guardavam disso a autenticidade, o autor adotou a norma do romance *à clef*, isto é, apresentou as personagens sob outros nomes. Esses falsos nomes, entretanto, sendo conhecidos de muitos ou sucessivos episódios de que participaram tais personagens, acabam tornando-se segredos de polichinelo. Mas a decifração da chave – como aconteceu com o *Isaías Caminha*, de Lima Barreto – representa um dos trabalhos mais interessantes, indispensáveis ao conhecimento daquela fase tormentosa. Porque, na verdade, a história de tal fase não poderá ser escrita sem consulta ao imenso painel que Marques Rebelo desenhou. E sem que tal painel perdesse as características e as qualidades literárias (LEMOS, 1974, p. 197-198).

Como fica patente, o crítico faz a defesa da importância do conhecimento das chaves como uma forma de contemplar o interesse de reconstituição do painel histórico representado por Rebelo em seus romances, sem que isso implicasse a perda das qualidades literárias de sua obra, habilitando, portanto, a leitura *à clef* de tais romances não somente como válida, mas como necessária. Embora não tenhamos encontrado as chaves correspondentes aos muitos personagens do romance, é sabido que o narrador do diário, Eduardo, tem muito do próprio autor dos romances, o que permite que seja visto, guardadas as devidas proporções, como seu *alter ego*. Há, entretanto, uma referência incontestável de que um dos personagens de Rebelo tenha sido a representação do jornalista, crítico e historiador literário austro-brasileiro Otto Maria Carpeaux, conforme a citação de Eduardo Gomes Silva reproduzida abaixo:



No combativo *Opinião*, Carpeaux assinou poucos artigos, alguns dos quais sob o pseudônimo de Jacobo de Giorgio, adotado do ‘seu’ personagem em *O espelho partido – roman à clef* publicado por Marques Rebelo entre as décadas de 1950 e 1960. Em um dos manuscritos de Carpeaux localizados no *Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa*, podemos ler: “[...] Sou apenas personagem de ficção, desempenho papel secundário no último romance do nosso amigo Marques Rebelo. Mas não sou um fantasma. [...] Quer dizer, sou um velho jornalista. Sei como as coisas são” (SILVA, 2019, p. 234-235).

A forma irreverente com que Otto Maria Carpeaux lida com o retrato feito de si por Marques Rebelo em seu romance se revela por uma inversão da ordem *à clef*, posto que o homem veste o personagem ficcional, deixando que este assumo o seu lugar no jornal, derruindo com bom humor ainda mais os limites entre ficção e realidade. Dessa forma, fica evidente o amplo reconhecimento da faceta de *roman à clef* da trilogia romanesca de Marques Rebelo, tanto por parte dos críticos quanto pelo autorreconhecimento de algumas das pessoas retratadas em *O Espelho Partido*.

A trajetória do gênero *roman à clef* no Brasil nos legou alguns *best-sellers* hoje praticamente desconhecidos, ostracismo esse que se estende muitas vezes também sobre o nome de seus autores. A década de 1960, marcada pela efervescência política, em período ligeiramente anterior à eclosão do Golpe Militar, viu surgir um livro polêmico intitulado *Eu e o governador* (1963), romance de estreia da escritora Adelaide Carraro. Nascida em Vinhedo em 1936, Adelaide Carraro ficou órfã aos sete anos de idade, indo parar em um orfanato. Em sua trajetória marcada pelo abandono, a escritora teve de se submeter sexualmente a muitos homens para sobreviver, até ser apresentada ao governador de São Paulo, com quem passa a ter um caso amoroso. Embora o nome do governador não seja mencionado, o público leitor facilmente reconheceu o personagem como sendo o ex-presidente Jânio Quadros. De acordo com Álvaro Nunes Laranjeira:

A carreira literária de Adelaide Carraro iniciou-se em 1963 com *Eu e o governador*, no qual relatava a relação extraconjugal com Jânio Quadros, famoso pelas campanhas moralizantes simbolizadas na figura da vassoura e por medidas moralistas folclóricas como as proibições do biquíni em concursos de beleza televisionados, corridas de cavalo durante a semana e lança-perfume em bailes carnavalescos. Carraro tornara-se amante do político quando ele ocupava o Palácio dos Campos Elísios, antes da ascensão e renúncia do sul-mato-grossense à presidência da República em 1961, e a nomeara funcionária pública na Secretaria de Estado da Saúde. A obra liderou a venda na capital paulista por oito meses e ficou em segundo lugar no ranking paulista de 1964 elaborado pela Câmara Brasileira de Livro, superada apenas por *Os pastores da noite*, do baiano Jorge Amado. *Eu e o governador* passou incólume na censura do regime militar porque se referia a Jânio Quadros, cassado na primeira lista do Ato Institucional nº 1. Descrições sexuais semelhantes às do primeiro livro seriam a justificativa para impugnações em obras posteriores da autora (LARANJEIRA, 2016, p. 5).

Carraro teria produzido a narrativa autobiográfica inicialmente em forma de diário, de maneira aparentemente despreziosa, “porque eram memórias íntimas que ela não tinha interesse em publicar, de modo que na escrita desse diário é de se supor que não havia objetivo em fazer uma autobiografia comercializável” (VIEIRA, 2018, p. 6). Segundo consta, a autora não acreditava que o público pudesse se interessar pelo conteúdo de seu diário, o qual retratava, segundo ela, apenas “vidas ordinárias”. “Mudou de opinião quando leu o livro ‘Quarto de Despejo’ uma autobiografia de grande sucesso comercial que se originou de um diário lançado em 1960, a partir daí passou a repensar a possibilidade de lançar, também ela, o diário que havia escrito” (VIEIRA, 2018, p. 6). De acordo com Adriana Fraga Vieira, “o interesse popular fez de sua primeira autobiografia, o livro ‘Eu e o governador’, um sucesso de vendagem com muitas reedições” (2018, p. 3), alcançando números nada desprezíveis para uma romancista estreante. Apesar dos problemas que a autora enfrentou, tendo algumas de suas obras censuradas pelo Regime Militar, por abordar em seus livros temáticas como “desigualdades sociais, sexualidade e política, conteúdos polêmicos para o momento político” (VIEIRA, 2018, p. 1), Adelaide Carraro publicou mais de quarenta títulos, alcançando cifras em torno de dois milhões de exemplares vendidos. Em um universo até hoje predominantemente masculino, a romancista Adelaide Carraro se destaca como uma bem-sucedida autora de *romans à clef*.

Prosseguindo em nossa galeria de *romans à clef* brasileiros, chegamos ao romance *O inferno é aqui mesmo* (1979), de Luiz Vilela. Mineiro de Ituiutaba, Luiz Vilela (1942) fez seus estudos universitários em Belo Horizonte, diplomando-se em Filosofia, e atuando profissionalmente no meio jornalístico. Após viver por algum tempo em São Paulo e viajar pelos Estados Unidos e pela Espanha, Luiz Vilela retornou a Ituiutaba, para se dedicar exclusivamente à criação de gado leiteiro e à literatura, atividades essas que desempenha até hoje. Entretanto, sua trajetória como jornalista deixaria fortes marcas em sua vivência, as quais o autor muitas vezes traspôs para a literatura. O ambiente da redação dos jornais é frequentemente retratado por Vilela em muitos de seus textos, como também é o caso de *O inferno é aqui mesmo*. Publicado em 1979, o romance gira em torno da trajetória do jornalista Edgar, narrador autodiegético e *alter ego* do autor, que migra de Belo Horizonte para São Paulo para atuar no jornal *O Vespertino*, representação ficcional do periódico *Jornal da Tarde* (fato esse que coincide com a biografia de Luiz Vilela). Miguel Sanches Neto, em seu artigo “O romancista Luiz Vilela”, afirma que, mais do que uma referência ao *Jornal da Tarde*, o “inferno” aludido no título do romance seria uma representação de “São Paulo, cidade onde Edgar se sente deslocado, onde ele conhece o inferno, que, ao contrário do que diz a mitologia

católica, não é um lugar quente, mas frio – uma frieza que estava nas pessoas, em seus projetos individualistas” (SANCHES NETO, 2008, p. 210). A concepção do título de *O inferno é aqui mesmo* como um epíteto para a cidade de São Paulo é corroborada também por Amaral, a qual afirma: “O próprio título do romance carrega uma metáfora que correlaciona o espaço do inferno com a imagem que o narrador tem da cidade de São Paulo” (2016, p. 1228). Durante sua estadia no *O Vespertino*, Edgar se envolve sexualmente com Vanessa, personagem feminina volúvel e fria, em constante alternância de parceiros sexuais, cuja interessante amálgama entre atração e indiferença representa uma metonímia da cidade de São Paulo, a grande metrópole atraente e cruel, a um só tempo dispensadora de oportunidades e indiferente devoradora de sonhos. De acordo com Miguel Sanches Neto:

Se a cidade é o inferno, uma figura a representa com perfeição – Vanessa. É por ela que Edgar deixa Belo Horizonte e aceita o emprego em *O vespertino*. Ele se apaixona pela mulher mais linda que já vira. Em Vanessa, encontra o sexo, não o amor. Ela até tenta, mas é incapaz de amar, permanecendo sempre disponível a todos. Representação do inferno-cidade, Vanessa é o demônio na sua versão feminina, terrena, fria e volúvel (SANCHES NETO, 2008, p. 210).

A narrativa termina com o pedido de demissão de Edgar e o seu retorno a Minas Gerais, para em seguida partir em uma viagem para o exterior. Como era de se esperar, a pequena distância cronológica que separava a publicação da obra do período em que Luiz Vilela atuara no *Jornal da Tarde*, bem como as pistas bastante claras deixadas pelo autor – como a de nomear o referido periódico de *O Vespertino*, cuja sinonímia beira ao explícito – fariam com que o romance fosse recebido por alguns críticos como sendo uma obra de vingança, conforme atesta Amaral: “A polêmica também marcou o lançamento do livro, que foi chamado por um crítico de ‘vingança pessoal’” (2016, p. 1227). A pecha de “obra de vingança” nos remete ao já aludido livro *Concebido com maldade* (1998), de DeSalvo, lembrando-nos que a vingança constituiu um importante fator no processo de criação literária de alguns renomados escritores no âmbito do Cânone Ocidental.

Da mesma forma, o mesmo qualificativo de obra de vingança fora também atribuído ao romance *O castelo de âmbar* (2000), um *roman à clef* de autoria do também jornalista ítalo-brasileiro Mino Carta. Nascido em Gênova, na Itália, em 1933, Mino Carta chegou a São Paulo em 1946, trazido por seus pais. Ingressou na Faculdade de Direito de São Paulo em 1951, mas não concluiu o curso, indo trabalhar no meio jornalístico, no qual fez carreira profícua, dirigindo as equipes de criação de importantes veículos de comunicação, como o já referido *Jornal da Tarde* (retratado por Luiz Vilela) e as revistas *Quatro Rodas*, *Veja*, *IstoÉ* e

*Carta Capital*, estando à frente desta última até os dias de hoje. Mino Carta publicou em 2000 o romance *O castelo de âmbar*, um *roman à clef* autobiográfico em que denuncia a promiscuidade reinante na relação entre jornalistas, gestores públicos e os proprietários dos grandes veículos de imprensa. Em matéria publicada em *Observatório da Imprensa* com o título de “Romance de uma vida”, Luiz Alfredo Garcia-Roza faz a seguinte afirmação acerca de *O castelo de âmbar*:

É claro que todos os personagens correspondem a pessoas reais, vivas ou mortas. Os nomes trocados não enganam. As descrições do caráter ou da própria aparência física ajudam o leitor a identificar o jornalista ou o político de quem o autor está falando. Jânio Quadros, João Goulart, Sarney, Collor, Maluf, Lula e Fernando Henrique, todos estão lá. E há Geisel, Figueiredo e Golbery também. Há o lado obscuro da ditadura, o reino da tortura e dos torturadores como o delegado Fleury, e dos torturados, como o jornalista Vladimir Herzog. [...] É claro, também, que nem todo leitor conseguirá descobrir os verdadeiros personagens que se escondem por trás de pseudônimos propositalmente pitorescos e, muitas vezes, nada sutis. Mas isso não vai comprometer em nada o prazer da leitura. **Os que conseguirem vão achar mais graça, os que não identificarem o verdadeiro inspirador do personagem não deixarão de se deliciar com as histórias, muitas vezes comoventes, outras beirando o grotesco ou a farsa**<sup>239</sup> (2000, s.p., grifo nosso).

O trecho em grifo na citação de Garcia-Roza imediatamente nos remete à já aludida definição do gênero feita por Lima Barreto, em que o mesmo afirma que “para os que conhecem o modelo, a charge é artística, fica clara, é expressiva e fornece-lhes um maldoso regalo; para os que não o conhecem, recebem o personagem como uma ficção qualquer de um romance qualquer e a obra, em si, nada sofre” (BARRETO apud BARBOSA, 175, p. 184), reforçando o caráter lúdico do gênero assente sobre a sua dupla articulação de leitura. Mas, retornando a *O castelo de âmbar*, a diversidade de políticos e jornalistas reais travestidos de personagens ficcionais presente em seu romance não nos deixa dúvidas: “O livro é, pois, um *roman à clef*; mas Mino prefere chamá-lo de *sátira à clef*, já que o tom é permanentemente satírico” (GARCIA-ROZA, 2000, s.p.). No romance, o autor utiliza o artifício ficcional de que um advogado haveria recebido uma grande caixa da secretária de um jornalista contendo manuscritos relatando detalhes dos bastidores da história política, da vida empresarial e dos conchavos da imprensa nacional. Através de um *alter ego* bastante sugestivo, cuja referência shakespeariana é evidente, o jornalista e narrador do romance *Mercúcio Parla* (Mino Carta) parece ter reservado uma dose especial de seu “veneno” aos membros da família Civita, do grupo Abril, seus antigos patrões durante o período em que

<sup>239</sup> GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Romance de uma vida. *Observatório da Imprensa*, edição 102, 20/11/2000. Disponível em: < <http://observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/romance-de-uma-vida/>>. Acesso em 04 fev 2020.

atuou à frente da revista *Veja*, cuja crise ocorrida entre os anos de 1974 e 1975 culminou com sua demissão. À época da publicação do livro de Carta a revista *Veja* era dirigida ainda por Roberto Civita (1936-2013), que aparece no romance com o nome pouco disfarçado de Robert. As opiniões acerca da qualidade do romance se dividem entre os comentadores da obra. Amaral esclarece que “quanto ao livro de Mino Carta, há quem diga que a publicação não passe de uma biografia romanceada e nem pode mesmo ser considerada um romance” (2016, p. 1218). A autora faz referência ao artigo intitulado “Mino Carta vai reescrever o Evangelho”, publicado por Euler de França Belém na *Revista Bula*. De acordo com o referido jornalista:

Mino Carta se acha o mais puro dos homens e, por extensão, o melhor jornalista do Brasil, quiçá do mundo – depois de Claudio Abramo, diria o italiano-brasileiro. É o que sobressai do romance “O Castelo de Âmbar” (Record, 400 páginas). Estranhíssimo roman à clef. Sustentar que “O Castelo de Âmbar” é romance talvez seja mais uma gozação de Mino Carta.

[...] Mino Carta quer evitar processos judiciais? Decerto não – tanto que é duríssimo com a família Civita, Victor, o capo falecido, e, sobretudo, Roberto (que ele chama de Robert). O livro, a rigor, é um ajuste de contas, pela enésima vez – não há uma entrevista na qual Mino Carta não execre Roberto Civita, o “Nero” brasileiro, na acepção do editor da “Carta Capital” –, com os Civita, alguns militares e Armando Falcão (BELÉM, 2011, s.p.).

Euler de França Belém afirma ainda sobre *O castelo de âmbar* que “não há literatura nenhuma no livro – só fatos, cozidos, é verdade, como quer a malícia do autor”, e pergunta se o “romance seria literatura ou fuzilaria?”, ao que ele mesmo responde: “Talvez vendeta” (BELÉM, 2011, s.p.). Reservando-nos de comentar o mérito das qualidades estéticas do romance, é possível intuir no julgamento feito por Euler de França Belém, reproduzido acima, laivos que ecoam sutilmente as vozes que se levantaram contra um *Isaiás Caminha*, advogando em favor de um ficcional puro, impressão essa que se completa com a afirmação a seguir: “No Brasil, há a tendência de o jornalista, por saber escrever corretamente, julgar que deve ser escritor. No caso de Mino Carta, como em outros, fica evidenciado que não basta escrever bem. É preciso ter imaginação literária” (BELÉM, 2011, s.p.). A condenação do crítico parece se espriar também sobre os leitores que, porventura, se aventurem à leitura do livro pelo viés *à clef*, afirmando que o romance de Mino Carta “é ideal para jornalistas, sobretudo para aqueles que se interessam por fofocas sobre jornalistas e, às vezes, políticos” (BELÉM, 2011, s.p.). Em todo caso, fica patente o potencial incandescente, vocacionado ao escândalo, que parece acompanhar um romance pertencente ao gênero *roman à clef* em sua vertente mais satírica, o qual segue deixando atrás de si um rastro de polêmicas seguido com curiosidade

pelos leitores mais ávidos por intrigas que ultrapassam as raias da ficção e se projetam sobre o real empírico.

De publicação mais recente é o romance *Chá das cinco com o vampiro* (2010), *roman à clef* do escritor, professor universitário e crítico paranaense Miguel Sanches Neto. O autor nasceu em Bela Vista do Paraíso, em uma família de agricultores, mas foi criado em Peabiru, ambas pequenas cidades do interior do Paraná. Ingressa no curso de Letras pela FAFIRMAN, em Mandaguari, conciliando os estudos com o trabalho na agricultura. Após sua formatura, segue para Curitiba, onde vem a atuar como professor, vindo a cursar em seguida o mestrado pela UFSC, com dissertação acerca da obra de Dalton Trevisan. Ingressa com professor na UEPG, e cursa o doutorado na Unicamp. Concomitantemente a suas atividades docentes, colabora em diversos periódicos e dá vazão a sua produção literária, iniciada com o livro de poemas *Inscrições a Giz* (1991), – agraciado com o Prêmio Nacional Luís Delfino, – passando o autor por diversos gêneros, sendo o romance aquele com que o escritor revela ter mais afinidade.

O romance *Chá das cinco com o vampiro* é um *roman à clef* em que o autor retrata a elite intelectual de Curitiba, em que se destaca Geraldo Trentini, o qual tem sido identificado pelos leitores como sendo o escritor Dalton Trevisan, o famoso autor do livro de contos *O vampiro de Curitiba* (1965), – de onde lhe viria a alcunha, por conta de seu estilo de vida extremamente reservado. O romance de Sanches Neto narra a trajetória de Beto, um novel escritor, que abandona a pequena cidade de Peabiru para ir a Curitiba, e “lá consegue travar contato com Geraldo Trentini e fazer parte do universo intelectual da cidade, publicando críticas literárias em jornais e lançando seu próprio livro” (AMARAL, 2016, p. 1230). Em seu frequente convívio com “o mentor Geraldo Trentini e outros artistas na confeitaria Schaffer” (AMARAL, 2016, p. 1229), Beto se vê envolto em meio a uma plêiade de escritores marcada pelo pedantismo, em um ambiente em que a mesquinhez e a inveja dão a tônica da cena intelectual curitibana de então. Amaral, ao ler o romance a partir do cronotopo bakhtiniano, observa as marcas de transformação espacial que demarcam a ambiência representada pela Curitiba à sombra do “vampiro” e também por uma outra Curitiba, que emerge gradativamente do processo de desvinculação do protagonista da influência de seu “mentor”, enfatizando *Chá das cinco com o vampiro* também enquanto *romance de formação*. De acordo com Amaral:

O romance *Chá das cinco com o vampiro* se estrutura a partir do contraste entre dois espaços principais: Peabiru, a cidade natal do protagonista; e, Curitiba, capital paranaense para a qual o narrador se muda impulsionado pelo desejo de conhecer

seu grande ídolo literário, o escritor Geraldo Trentini. A geografia de uma Curitiba do passado surge dos espaços frequentados por Trentini. Ao se desvincular gradualmente da figura de Trentini, o narrador mostra que há outra Curitiba, com espaço para novas ideias e até mesmo uma nova literatura que não seja feita mais à sombra do “vampiro” (AMARAL, 2016, p. 1230).

O romance termina com o retorno do protagonista Beto à pequena cidade de Peabiru, onde passa a atuar juntamente com seu pai no plantio de uma lavoura de soja. Tal retorno reflete todo o desencanto do personagem com a cena literária e intelectual de Curitiba. Esse mesmo desencanto é aludido no texto de apresentação do romance presente no site da Companhia das Letras, editora que o publicou, em que a desilusão da personagem é habilmente associada àquela sofrida pelo próprio autor, figurando como uma espécie de exposição de motivos para a elaboração desse *roman à clef* e chamando a atenção para sua faceta autobiográfica: “O total desencantamento com a relação entre escritores no meio literário paranaense, a quem o narrador batiza de ‘pavões da província’, motivou Miguel Sanches Neto a escrever este romance de pinceladas autobiográficas<sup>240</sup>” (COMPANHIA DAS LETRAS, s.d., s.p.). Entretanto, alguns períodos após expor o viés autobiográfico de *Chá das Cinco com o Vampiro*, o que certamente cumpre a função de despertar a curiosidade do leitor vocacionado a detetive, o texto de apresentação assume um tom de distanciamento, em que juntamente à negativa do autor, cumpre a função de manter o disfarce de pura ficção sobre o romance, caracterizando Sanches Neto como um bom autor de um *roman à clef*, ao se esquivar das possíveis polêmicas que certamente acompanharam a publicação de *Chá das cinco com o vampiro*:

Sobre suspeitas de que *Chá das Cinco com o Vampiro* contaria uma polêmica versão da amizade rompida de Sanches Neto com Dalton Trevisan, escritor notoriamente avesso a entrevistas e de quem ele havia ficado amigo na temporada curitibana, o autor esclarece: “Este livro trata das relações entre um jovem escritor e um campo literário e todos os personagens são seres de ficção - valem pelo que representam dentro do romance, e não fora dele. Digamos que é a minha versão para o *Illusões perdidas*, do Balzac”, compara Miguel (COMPANHIA DAS LETRAS, s.d., s.p.).

A negativa de Sanches Neto, além de constituir uma convenção entre os autores de *romans à clef*, fazendo parte do jogo de “esconder-mostrando” ao qual o gênero se propõe, nos coloca diante da necessidade premente de que um escritor que lida com gêneros limítrofes entre ficção e realidade adote certos cuidados, afim de evitar transtornos de ordem judicial. Tal preocupação é perceptível também entre outros escritores da contemporaneidade, a

<sup>240</sup> Disponível em: < <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=27000463>>. Acesso em: 04 fev 2020.

exemplo de Milton Hatoum, autor de *Cinzas do Norte*, o qual apresenta logo acima da ficha catalográfica deste romance a seguinte advertência: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e sobre eles não emitem opinião” (2010, p. 5). Teria o escritor amazonense produzido algum *roman à clef* disfarçado entre seus romances de forte cariz histórico? Talvez uma investigação minuciosa pudesse trazer respostas a essa questão. Acerca das consequências da inobservância de tais cuidados, vale lembrar os imbróglis jurídicos<sup>241</sup> em torno da primeira edição do romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. O autor, quando era ainda um estudante universitário no início da década de 1980, foi contratado pela antropóloga Alba Zaluar para fazer uma pesquisa sobre formas de organização social, criminalidade e pobreza na comunidade da Cidade de Deus, onde o mesmo residia. Da adaptação dos relatos e entrevistas coletados durante a pesquisa, Lins construiria a narrativa de seu romance *Cidade de Deus* sem, entretanto, tomar o cuidado de modificar os nomes verdadeiros das personagens reais representadas no livro, fato que ganhou grande visibilidade após o lançamento do filme homônimo *Cidade de Deus* (2002), do diretor Fernando Meirelles. De acordo com José Hildo de Oliveira Filho, em seu artigo “A Intertextualidade e sua teia: da Etnografia ao Romance e do Romance ao Filme” (2015), “após o sucesso do filme, o romance ganhou grande visibilidade” (p. 131), e como resultado, a editora Companhia das Letras, o autor Paulo Lins e o diretor Fernando Meirelles foram processados por moradores da Cidade de Deus por danos morais, os quais se reconheceram nas personagens presentes no romance e no filme. Os vários processos foram movidos tanto por pessoas retratadas com o mesmo nome quanto por pessoas com nomes trocados cuja evidente correspondência entre sua trajetória de vida e a de seu personagem correspondente eram notórias, conforme afirma Oliveira Filho, “tanto Fernando Meirelles como Paulo Lins foram processados por Ailton Batata – o Cenoura da ficção –, um ex-traficante de Cidade de Deus” (OLIVEIRA FILHO, 2015, p. 132). Diante da polêmica, “após o lançamento do filme, Paulo Lins reescreveu seu romance, suprimindo aproximadamente 140 páginas e mudando os nomes das personagens” (OLIVEIRA FILHO, 2015, p.131), na tentativa de recriar – aparentemente tarde demais – o seu romance em forma de *roman à clef* em sua segunda edição. Assim, Lins caiu, com a primeira edição de *Cidade de Deus*, justamente nas armadilhas jurídicas que os autores de *romans à clef* têm tão

---

<sup>241</sup> Para maiores informações, consultar “Moradores processam autor de *Cidade de Deus* por dano moral”, disponível em <[https://www.conjur.com.br/2005-jul-06/moradores\\_processam\\_paulo\\_lins\\_dano\\_moral](https://www.conjur.com.br/2005-jul-06/moradores_processam_paulo_lins_dano_moral)>. Acesso em: 04 fev 2020.



habilmente buscado evitar através do disfarce do real pelo ficcional, apoiados na negação da relação entre pessoas reais e personagens ficcionais.

Apesar da postura dominante de negação entre autores de *romans à clef* quanto a terem realizado suas obras segundo as características do gênero, há na literatura brasileira recente o interessante caso de um romancista que não só assume tê-lo feito, como afirma se filiar a uma tradição mineira de autores que dele se utilizaram para construir suas obras: o ensaísta, crítico literário, professor e escritor Silviano Santiago. A descrição pormenorizada de sua vasta trajetória como crítico, ensaísta em escritor não caberia aos limites deste trabalho, portanto, faremo-la resumidamente: Silviano Santiago (1936) nasceu em Formiga-MG, e mudou-se para Belo Horizonte aos dez anos de idade. Em 1959 bacharelou-se em Letras Neolatinas pela UFMG, e em 1968 obteve seu doutorado pela Université de Paris – Sorbonne, sendo professor visitante nas universidades americanas de Yale, Stanford e Princeton, além da Universidade de Toronto, no Canadá. Atuou como docente na PUC do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense, onde se aposentou e da qual é professor emérito. Mas o período de sua vida que mais nos interessa é justamente aquele em que viveu em Belo Horizonte, nos anos 1950, época em que conheceu seu grande amigo, o produtor musical Ezequiel Neves (1935-2010), período esse que será narrado em forma de reminiscência afetiva em *Mil rosas roubadas*<sup>242</sup>, um *roman à clef* a um só tempo biográfico e autobiográfico.

O também mineiro Ezequiel Neves, ou simplesmente Zeca, como era chamado pelos amigos, tornou-se muito conhecido no meio musical dos anos 1980, quando foi produtor de uma grande gravadora, presidida por João Araújo, pai do cantor Cazuza, de quem Zeca foi uma espécie de mentor e parceiro musical, tendo produzido todos os discos de sua antiga banda, o Barão Vermelho. A vida boêmia, regada a alguns excessos, parecia destoar daquela vida regrada em que estava imerso o seu amigo acadêmico, Silviano Santiago. A cumplicidade verdadeira entre os dois, era naturalmente pontuada também por críticas, desavenças e ressentimentos, cumplicidade essa marcada pela distância de temperamentos e estilos de vida, mas forte o suficiente para durar 60 anos, traspasar a barreira da vida e se tornar ficção. Acerca dessa ambivalência entre discórdia e concórdia que regia a forte amizade entre os dois, transposta para o âmbito literário partir das ações do narrador anônimo do romance (Silviano Santiago) e de Zeca (Ezequiel Neves), um excerto do romance sobre a concepção de amizade do protagonista pode certamente iluminar a nossa compreensão:

---

<sup>242</sup> O romance foi o vencedor do Prêmio Oceanos, em sua edição de 2015, como melhor livro escrito por um autor de língua portuguesa publicado no ano de 2014.

Demonstrava coragem para afirmar – diante de possível e inconveniente ruptura da amizade – que a discórdia entre amigos não deve ser considerada como algo estranho à expansão infinita dos sentimentos fraternos. Aliás, acrescentava que, no terreno apimentado pelos afetos, há que sempre abrir espaço para os desentendimentos passageiros e profundos (2014, p. 215).

Em *Mil rosas roubadas*, o enredo gira em torno de um professor aposentado de história, narrador anônimo do romance, diante da perda de seu amigo de longa data, Zeca, lentamente vencido por um câncer, no leito do Hospital São Vicente, no Rio de Janeiro. O narrador sugerira, tempos antes, que Zeca escrevesse a sua biografia, mas a morte iminente deste findou por inverter os papéis. Na busca por escrever a biografia de seu amigo recém-falecido, o narrador, habituado à factualidade dos documentos históricos, se vê obrigado abandonar o rigor acadêmico e a lançar mão das reminiscências para construir uma narrativa em forma de romance, à qual se misturam também as suas próprias histórias, documentando intimamente a profunda amizade que unia os dois. Em tom de reflexão sobre a natureza dos afetos, bem como sobre a dor e a perplexidade ante a perda do ser amado, o romance traz a coloração de um amor homoafetivo que não se concretiza, realizando-se em forma de amizade. De acordo com Silviano Santiago, em texto de apresentação do romance publicado no *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*:

Como o afeto se frustra ao meio do caminho e se torna amizade duradoura? Estamos no ano de 1952. Os dois rapazes se encontram na Praça Sete, que resume toda a parte central de Belo Horizonte. Esperam o bonde Calafate. O acaso – ou será a selvagem e diabólica chispa do afeto? – transformará os dois desconhecidos em amigos íntimos. Aos trancos e barrancos, permanecerão unidos pela vida afora. Passam-se 60 anos. É aí que começa a ação do romance, narrado em *flashback*<sup>243</sup> (SANTIAGO, 2014, p. 3).

A memória afetiva dá a tônica da narrativa de *Mil rosas roubadas*, a qual, transitando entre biografia e autobiografia, desagua em um notório exemplar do gênero *roman à clef*, com o diferencial de que esta faceta é assumida abertamente pelo autor em inúmeras entrevistas e textos de divulgação do romance. Em entrevista ao *Caderno B*, suplemento cultural da *Gazeta de Alagoas*, ao ser perguntado sobre “como resolveu o conflito entre a objetividade jornalística de um relato biográfico e a subjetividade do romancista?” [visto que seu narrador seria um historiador], Silviano responde:

<sup>243</sup> SANTIAGO, Silviano. “Ao escrever a biografia do meu biógrafo”. *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, nº 100, Junho, 2014. Disponível em: <[https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE\\_100\\_web.pdf](https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_100_web.pdf)> Acesso em: 02 fev 2020.

**Fui socorrido pela tradição mineira. Qualquer leitor da literatura brasileira sabe que o escritor mineiro tem preferência por dramatizar em prosa e poema sua vida e a dos que lhe são próximos.** Lembre-se que Cyro dos Anjos desenhou a si e a seus companheiros de geração em “O amanuense Belmiro”. Acontece até fato pitoresco. Facilmente reconheço meu antigo professor de filosofia, o kantiano Artur Versiani Veloso, no personagem Silviano. Coincidência fantástica porque nasci depois de o personagem ter sido criado. **A tradição mineira trabalha com o que se conhece na literatura francesa como *roman à clef*. Os personagens são autênticos e fortes, mas se o leitor tiver acesso à chave, pode descodificá-los pela carteira de identidade. Ele terá assim uma segunda trama, que posso chamar de jornalística, que corre por debaixo da trama romanesca que lhe é oferecida pela superfície do texto**<sup>244</sup> (SANTIAGO, 2014, s.p., grifos nossos).

Como se pode observar, Silviano Santiago alude a uma tradição mineira do *roman à clef*, evocando Cyro dos Anjos – tradição essa da qual também participa, na poesia, Carlos Drummond de Andrade, com uma obra marcadamente confessional –, e discorre com naturalidade acerca da dupla articulação de leitura sobre a qual se estrutura o gênero. O caso aparentemente inusitado de confissão de adoção do *roman à clef* feito por Silviano Santiago, apesar de pouco usual, é perfeitamente compreensível, visto não se tratar o romance *Mil rosas roubadas* de uma obra satírica, mas de um romance intimista, homenagem póstuma ao seu grande amigo Ezequiel Neves, como testemunho poético de uma longa e duradoura relação de afeto e amizade entre os dois. Ademais, não consta que o premiado romance tenha recebido críticas negativas pelo fato de ser um *roman à clef*, o que nos chama a atenção para um aspecto importante: estaríamos exclusivamente diante de uma espécie de revalorização do gênero, num momento em que estão em voga os estudos sobre outros gêneros limítrofes, como a autoficção e o romance autobiográfico, como sugere Mathilde Bombart? Ou não seria somente o gênero, mas a natureza satírica o verdadeiro fator desencadeante das críticas negativas angariadas por alguns daqueles *romans à clef* vindos a lume no decorrer da história da literatura brasileira, sendo a pertença ao gênero um mero pretexto para que os críticos pudessem desqualificá-los? Ambas as respostas carregam em si um pouco de verdade. Entretanto, temos subsídios para afirmar que o potencial satírico tem sido determinante para uma maior rejeição ao gênero, sendo o mesmo responsável ainda hoje pelas reações mais acaloradas (para não dizer agressivas) por parte dos comentadores literários, a exemplo da reação de Euler de França Belém a *O castelo de âmbar*, de Mino Carta. Vale lembrar que é justamente esse aspecto que separa os melhor-aceitos *romans à clef coterie*, cultivados como uma “diversão de salão” por Madeleine de Scudéry no século XVII, e os perseguidos *romans*

<sup>244</sup> SANTIAGO, Silviano. Mil flores roubadas relembra Ezequiel Neves (entrevista). *Caderno B, Gazeta de Alagoas*. Maceió, quarta-feira, edição de 28/06/2014. Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=247205>>. Acesso em: 03 jun 2020.

à *clef libelles* erigidos como obras difamatórias contra o rei Luís XVI e a nobreza francesa do século XVIII.

O presente tópico, que ora finalizamos, cumpre a finalidade de constituir um breve panorama dos romances escritos sob a égide do gênero *roman à clef* na literatura brasileira. É certo que nosso painel terá deixado de fora diversas obras pertencentes ao gênero, ou porque estas foram esquecidas e por isso não alcançaram os leitores para além de sua época; ou porque a provável faceta de *roman à clef* de muitos dos romances que sobreviveram em nossa literatura ainda se encontre submersa, ignorada ou mesmo ocultada pelos posicionamentos críticos rigidamente ancorados na ideia de romance ficcional como objeto estético autônomo, de modo que essa possibilidade de leitura *à clef* permanece ainda em muitos deles latente, esperando o momento em que novos pesquisadores poderão tirá-la do limbo em que se encontra para, enfim, trazê-la a lume.

De qualquer forma, a constituição deste breve panorama cumpre a função de demonstrar a longa e profícua trajetória do *roman à clef* em nossas letras, o que nos permite vislumbrar os caminhos, os percalços e a evolução do gênero em nossa literatura, colhendo das avaliações críticas as concepções de belo, de artístico e de literário que norteavam os intelectuais que se lançavam à atividade de comentadores dos mais diversos tipos de *romans à clef*, dos mais aos menos satíricos, apoiados em seus critérios e credos estéticos, bem como nas convenções e conveniências do momento. As constatações hauridas de tais avaliações críticas serão de suma importância para dar suporte ao desenvolvimento das reflexões e ideias sobre as quais se estrutura nossa tese, acerca da possibilidade de *atualização anacrônica* do gênero *roman à clef* (apesar de o mesmo nunca ter de fato deixado de existir enquanto recurso de criação romanesca, como pudemos observar). Da mesma forma, esse percurso panorâmico em torno dos *romans à clef* brasileiros publicados sobretudo até a década de 1950 nos dá o lastro necessário para desenvolver nossas reflexões acerca das possíveis obras e autores representantes do gênero que teriam permitido ao jovem escritor Raimundo Holanda Guimarães travar contato e conhecimento com os recursos e artifícios do gênero, conferindo cidadania estética ao seu *roman à clef* satírico, no caso, o acintoso romance *Chibé*. Nesse sentido, tal suporte permitirá a aplicação das teorias acerca da *poética da emulação* como ferramenta de compreensão dos complexos processos de elaboração literária de que teria lançado mão Holanda Guimarães quando da escritura de seu romance. Partindo de tais compreensões, aliadas à devida consideração da importância desempenhada pelo complexo de relações extraliterárias que compõem o contexto em que se inserem autor e obra (sobretudo e se tratando de um gênero limítrofe como é o caso do *roman à clef*), buscaremos estruturar as

reflexões que constituem a nossa contribuição às teorias em torno da *poética da emulação*, a qual nominamos de *contexto de emulação*. Acreditamos que a compreensão dos aspectos contextuais que compõem o complexo de relações em que se inserem obra e autor podem lançar luzes sobre as escolhas e motivações que norteiam os escritores quando de seus processos de elaboração literária, sobretudo em se tratando da adoção de gêneros limítrofes entre realidade e ficção, como é o caso do *roman à clef*.

A fundamentação teórica acerca das concepções de *anacronismo*, a partir das conceituações de Saulo Roberto Neiva (2014; 2018; 2019); a exposição dos pressupostos da *poética da emulação*, com base nas elucubrações teóricas de João Cezar de Castro Rocha (2013, 2017); bem como o desenvolvimento de nossa ideia de *contexto de emulação* serão devidamente desenvolvidas no próximo capítulo, intitulado “A atualização anacrônica do *roman à clef* e a *poética da emulação*”.

#### 4. A ATUALIZAÇÃO ANACRÔNICA DO ROMAN À CLEF E A POÉTICA DA EMULAÇÃO

No presente capítulo buscaremos desenvolver um percurso teórico acerca do *anacronismo*, abordando as principais definições atribuídas ao termo em sua acepção mais geral, bem como empreenderemos de forma mais específica uma revisão acerca das conceituações em torno do *anacronismo* aplicado ao campo literário, a partir das elucubrações dos professores Saulo Roberto Neiva e Alain Montandon presentes no livro *Anachronismes créateurs* (2018), e no *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* (2014), bem como das assertivas de Saulo Roberto Neiva presentes em seu artigo “Escritas a contratempo?” presente no livro *Olhares em labirinto: modernidade e arte literária no contratempo* (2019), organizado por Danglei de Castro Pereira.

Da mesma maneira, pretendemos constituir um levantamento teórico acerca das definições atribuídas ao termo *emulação* em sua acepção mais ampla, e em caráter específico empreenderemos um percurso teórico em torno das conceituações em torno da *emulação literária*, com ênfase na *poética da emulação*, de acordo com as elucubrações teóricas do professor João Cezar de Castro Rocha, desenvolvidas em seus livros *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), *Culturas Shakespearianas: Teoria Mimética e Desafios da Mimesis em Circunstâncias não Hegemônicas* (2017), e *Leituras desaturizadas: tempos precários, ensaios provisórios* (2017).

Tal revisão visa conferir o embasamento teórico adequado ao desenvolvimento de nossa tese, bem como alicerçar as nossas elucubrações em torno do *contexto de emulação*, qual seja a nossa contribuição às teorias da *poética da emulação* sobre as quais tem se debruçado o professor João Cezar de Castro Rocha. Dessa forma, acreditamos que as conceituações em torno da ideia de *contexto de emulação*, hauridas a partir das nossas reflexões sobre o *roman à clef*, gênero este marcado pela forte referencialidade e pelos limites notadamente derruídos entre ficção e realidade, podem contribuir para a consideração da importância do complexo de relações sociais em que se insere o autor – e do qual participa(m) também o(s) referente(s) – para o processo de criação literária.

É certo que um trabalho que toma em consideração a importância dos elementos extraliterários, tais como o complexo de obras, autores e relações literárias em circulação no contexto em que se insere o autor; as circunstâncias de sua vida, suas preferências, sua personalidade e suas intenções como determinantes para suas escolhas quando da sua

produção literária há de encontrar alguma resistência, sobretudo em um meio acadêmico onde imperam as concepções de romance como objeto estético autônomo, alicerçadas em torno das conceituações do *New Criticism* no que se refere à ideia de *falácia intencional*. Entretanto, consideramos que seja de suma importância, sobretudo no momento atual – em que muitos pesquisadores se têm debruçado sobre o estudo de outros gêneros limítrofes, tais como o romance autobiográfico e a autoficção, – a reabilitação do referente enquanto elemento de constituição do literário, especialmente quando se trata de analisar obras pertencentes ao gênero *roman à clef*, cuja natureza limítrofe também se estrutura sobre a diluição das tênues fronteiras entre o real e o ficcional. Ademais, o já referido uso da ficção como instrumento de vingança por parte de diversos autores no decorrer da história da literatura ocidental, como já fora mencionado nesta tese, reforça a importância da consideração das intenções por trás da elaboração de obras literárias, sobretudo em se tratando daquelas pertencentes ao gênero *roman à clef* em sua vertente mais satírica.

Espera-se, com o desenvolvimento do atual capítulo demonstrar, a partir dos exemplos advindos do romance *Chibé*, a influência exercida por fatores extraliterários sobre as escolhas feitas pelo autor, tanto no que concerne à adoção do gênero *roman à clef* para a elaboração de seu romance, quanto no que diz respeito à escolha de retratar de forma satírica uma realidade em particular, em que pessoas reais facilmente identificáveis constituem alvos específicos de sua intencionalidade vingativa a partir de motivações bastante pessoais, como pretendemos comprovar no decorrer deste trabalho.

#### **4.1. O anacronismo como método de leitura e como motor de produção literária**

Mais comumente relacionado ao campo da história enquanto disciplina, o termo “anacronismo” aparece nos mais variados dicionários geralmente carregado de uma conotação negativa, associada a um erro ou deslize, o qual consiste em situar pessoas ou fatos em tempos históricos distintos daqueles a que originalmente pertenciam. O termo é também muitas vezes utilizado para qualificar certos costumes ou formas de pensar como sendo retrógrados em relação à atualidade, ou mesmo para designar usos e objetos antiquados ou fora de moda de acordo com os padrões vigentes. O *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* traz para o verbete anacronismo a seguinte definição:

**anacronismo**

a·na·cro·nis·mo

sm

**1 Impropriedade cronológica: erro de data relativo a fatos ou pessoas.**

2 Erro de cronologia que consiste em situar, em uma época, personalidades, acontecimentos, ideias e sentimentos ou estilos próprios de outra: “[...] essas psicoses epidêmicas despontam em todos os tempos e em todos os lugares como anacronismos palmares, contrastes inevitáveis na evolução desigual dos povos [...]” (EC).

**3 Ideia, fato, atitude, modo de vestir ou método retrógrado em relação à atualidade.**

**4 Costume ultrapassado ou pertencente a uma época passada (duelo, monóculo etc.)**

ETIMOLOGIA *der do voc comp do gr aná+gr khrónos+ismo, como fr anachronisme*<sup>245</sup> (MICHAELIS, s.d., s.p., grifos nossos).

Como podemos observar, o verbete presente no *Michaelis* aponta tanto para a definição do anacronismo como sendo um “erro de data”, quanto para a significação relativa à ideia ou método “retrógrado”; bem como a costume “ultrapassado”, todas elas carregadas de uma conotação negativa, de modo que o substantivo anacronismo revela desde já o seu forte apelo à adjetivação. Esse apelo fica mais evidente nos verbetes relativos ao adjetivo anacrônico e ao substantivo anacronismo, reproduzidos conjuntamente no *Dictionnaire Historique de la langue française* (2010), elaborado sob a supervisão de Alain Rey, conforme a citação abaixo:

**ANACRÔNICO** adj. 1. Manchado de anacronismo. 2. **Velho, desatualizado.** Ideias anacrônicas.

**ANACRONISMO** n.m. (gr. ana, acima, e khronos, tempo). 1. **Erro que consiste em não colocar um evento em sua data ou em sua época;** confusão entre épocas diferentes. 2. a. Caráter do que é anacrônico. b. Hábito, uma maneira desatualizada de agir<sup>246</sup> (REY, 2010, p. 63, tradução nossa, grifo nosso).

Na citação acima, de forma similar àquela presente no *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, o verbete do *Dictionnaire Historique de la langue française* traz, tanto na forma substantiva quanto na forma adjetiva do vocábulo, uma carga pejorativa evidente, em que o caráter de “erro” é mais uma vez reforçado. Essa mesma noção de erro parece estar presente também no *Dictionnaire des littératures de langue française* (1984), elaborado sob a supervisão de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty e Alain Rey, conforme a citação reproduzida abaixo:

<sup>245</sup> Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 12 fev 2020.

<sup>246</sup> O texto em língua estrangeira é: “**ANACHRONIQUE** adj. 1. Entaché d’anachronisme. 2. Vieilli, désuet. Des idées anachroniques. **ANACHRONISME** n.m. (gr. ana, en haut, et khronos, temps). 1. Erreur qui consiste à ne pas remettre un évènement à sa date ou dans son époque; confusion entre des époques différentes. 2. a. Caractère de ce qui est anachronique. b. Habitude, manière d’agir surannée”.



**ANACRONISMO** n. m. é formado em francês (1625) a partir dos elementos gregos ana “para trás” (ana-) e khronos “tempo” (crono-).

A palavra, portanto, **denota a confusão entre um fato e uma época mais antiga**; mas como o erro reverso e outras confusões do tempo são nomeadas por palavras raras (meta, para-cronismo), o anacronismo se aplica a **qualquer confusão cronológica** e a **qualquer mudança no tempo**.

O derivado **ANACRÔNICO** adj. (atestado em 1866, mas antes, veja anacronicamente) tem os valores correspondentes. Mais comum que o substantivo, significa acima de tudo **“o que corresponde a um desvio, a um erro de tempo, de época”** e, por extensão (século 20), **“desatualizado e antiquado”**. Ele próprio possui o derivado **ANACRONICAMENTE** adv. (1852)<sup>247</sup> (BEAUMARCHAIS; COUTY; REY, 1984, p. 75, tradução nossa, grifos nossos).

Assim como os anteriores, os verbetes apresentados no *Dictionnaire des littératures de langue française* trazem a mesma carga pejorativa alusiva ao termo anacronismo como sinônimo de “desatualizado e antiquado”, e também como índice de “confusão entre um fato e uma época mais antiga”, “confusão cronológica”, correspondendo, portanto, “a um desvio, a um erro de tempo, de época”. Esse desvio ou erro, quando associado ao ofício do historiador, constituiria um dos maiores pecados a ser rigorosamente evitado pelo mesmo quando da construção narrativa que caracteriza o seu ofício. Conforme afirma Nicole Loraux no artigo “Elogio do anacronismo”: “o anacronismo é o pesadelo do historiador, o pecado capital contra o método, do qual basta apenas o nome para constituir uma acusação infamante, a acusação – em suma – de não ser um historiador, já que se maneja o tempo e os tempos de maneira errônea” (LORAUX, 1992, p. 57). Nicole Loraux advoga em favor de uma reabilitação do anacronismo como possibilidade de leitura no campo da história, a partir de “uma *prática controlada do anacronismo*” (LORAUX, 1992, p. 61). Nesse sentido, o professor Saulo Roberto Neiva, em seu artigo “Escritas a contratempo?” (2019), chama a atenção, também, para o intuito de reabilitação do anacronismo no campo da história proposto por Loraux: “Vale lembrar, Nicole Loraux salientou a importância heurística de se recorrer ao seu uso, ‘nem que seja para fazer aparecer as diferenças’ entre o presente imediato e o passado estudado” (NEIVA, 2019, p. 13). Tal uso do anacronismo, empreendido de forma deliberada e controlada, instigaria tanto a avaliar o passado a partir de questionamentos do presente, como colocaria ao presente questões e demandas oriundas do passado, a partir de uma reabilitação

<sup>247</sup> O texto em língua estrangeira é: “**ANACHRONISME** n. m. est formé en français (1625) à partir des éléments grecs ana ‘en arrière’ (ana-) et khronos ‘temps’ (chrono-).

Le mot désigne donc les confusions entre un fait et une époque plus ancienne; mais l’erreur inverse et d’autres confusions de temps étant nommées par des mots rares (méta, parachronisme), anachronisme s’applique à toute confusion chronologique et à tout décalage dans le temps.

Le dérivé **ANACHRONIQUE** adj. (attesté 1866 mais antérieur, Cf. anachroniquement) a les valeurs correspondantes. Plus usuel que le substantif, il signifie surtout ‘qui correspond à un écart, à une erreur de temps, d’époque’, et par extension (XXe S.) ‘périmé, vieillot’. Il a lui-même pour dérivé **ANACHRONIQUEMENT** adv. (1852)”.

do anacronismo, a qual “somente foi possível com o questionamento de uma concepção estritamente linear da temporalidade histórica e de uma representação do processo histórico como um simples fluxo homogêneo” (NEIVA, 2019, p. 14). Entretanto, há de se convir que, contra as lúcidas reflexões em torno proposta de reabilitação do *anacronismo* feitas por Loraux, pesam séculos de exclusão da validade do mesmo, os quais se manifestam tanto em verbetes dos mais variados dicionários como também na aferrada postura crítica de diversos historiadores, cujas concepções mais arraigadas em um purismo metodológico tendem à condenação do “pecado do anacronismo”. Vale ressaltar, nesse sentido, que não somente o historiador em seu ofício científico estaria sujeito à “condenação” por anacronismo, mas também o autor de narrativas ficcionais cujas bases estejam assentes sobre o passado histórico, a exemplo do romance histórico, conforme se pode depreender da citação abaixo, extraída do *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (1972), de Paul Robert:

**ANACRÔNICO.** adj. (1866; de anacronismo). 1 Manchado de anacronismo. 2 Por ext. Quem é deslocado em seu tempo, quem é de outra era. “O individualismo do artesão ou do camponês parece cada vez mais anacrônico” (SIEGFRIED). V. Desatualizado, obsoleto.

**ANACRONISMO.** n. m. (1625; de ana e gr. Khronos “tempo”). 1. Confusão de datas, entre o que pertence a uma época e o que pertence a outra. **Ao fazer Carlos Magno dizer “Você sonha como um balconista na Sorbonne”, Hugo cometeu um anacronismo.** Anacronismos na decoração e figurinos de teatro. 2 Por ext. Caráter do que é anacrônico; coisa, uso, imitação anacrônica. V. Sobrevivência<sup>248</sup> (ROBERT, 1972, p. 57, tradução nossa, grifo nosso).

O *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, apesar de apresentar um verbete quase idêntico àquele presente no *Dictionnaire Historique de la langue française*, traz o interessante acréscimo de um exemplo extraído de Victor Hugo, em que temos a impressão de um certo tom acusatório, posto que o texto afirma que o romancista “cometeu” anacronismo, quase como quem revela um “pecado” alheio. Entretanto, caberia perguntar: Victor Hugo “cometeu” anacronismo por deslize inconsciente? Ou teria o romancista “pecado” intencionalmente ao cometer anacronismo? A pergunta retórica em forma de provocação cumpre aqui apenas a função de chamar a atenção para a possibilidade de que alguém possa “cometer” um anacronismo de forma intencional e deliberada, buscando

<sup>248</sup> O texto em língua estrangeira é: “**ANACHRONIQUE.** adj. (1866; de anachronismne). 1 Entaché d'anachronisme. 2 Par ext. Qui est déplacé à son époque, qui est d'un autre âge. ‘L’individualisme de l'artisan ou du paysan apparaît de plus en plus anachronique’ (SIEGFRIED). V. Désuet, périmé.

**ANACHRONISME.** n. m. (1625; de ana, et gr. khronos ‘temps’). 1° Confusion de dates, entre ce qui appartient à une époque et ce qui appartient à une autre. En faisant dire à Charlemagne ‘Tu rêves comme un clerc en Sorbonne’, Hugo a commis un anachronisme. Anachronismes dans le décor et les costumes de théâtre. 2 Par ext. Caractère de ce qui est anachronique; chose, usage, imitation anachronique. V. Survivance”.

com isso atender a uma finalidade específica, sobretudo em se tratando de um texto literário, cuja natureza artística lhe confere muito mais liberdade em termos de criação e invenção do que a narrativa historiográfica. Nesse sentido, o *E-Dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia, traz a seguinte definição para o verbete anacronismo:

#### **ANACRONISMO**

[Termo grego que provém de ana – contra e chronos – tempo] Quando nos referimos ao anacronismo **referimo-nos a um erro** que consiste (sic) em situar um ser, objecto ou acontecimento num tempo em que ainda não existe ou que, pelo contrário, já deixou de existir. **Pode ser usado deliberadamente para distanciar acontecimentos e sublinhar uma verosimilhança (sic) e intemporalidade universal.** O anacronismo ocorre geralmente quando se escreve sobre uma época anterior. São exemplos disso Júlio César (1599) de Shakespeare, que coloca na obra um relógio, e do mesmo autor Rei João (1598), onde há referências a canhões num tempo anterior à utilização de artilharia em Inglaterra<sup>249</sup> (CEIA, 2009, s.p., grifos nossos).

Embora o *E-Dicionário de termos literários* registre, assim como os demais verbetes de dicionários citados até aqui, a acepção pejorativa do verbete anacronismo, definido como “um erro”, traz como diferencial o registro de que esse ato de subversão cronológica “pode ser usado deliberadamente”, permitindo pensar que a utilização do mesmo pode atender a determinadas funções, tais como a de “distanciar acontecimentos e sublinhar uma verosimilhança (sic) e intemporalidade universal”. Nesse sentido, o anacronismo enquanto possibilidade deliberada pode ser utilizado pelo autor literário de modo a atender às suas necessidades expressivas, fazendo-se de um fenômeno que é visto comumente como um erro um possível recurso criativo. Nesse mesmo sentido, Alain Montandon, na introdução ao livro *Anachronismes créateurs* (2018), chama a atenção também para esse aspecto, ao afirmar que em seu emprego no campo literário “podemos observar como o dispositivo do anacronismo pode ter potencial poético no sentido etimológico da criação<sup>250</sup>” (MONTANDON, 2018, p. 9). Concepção semelhante pode ser encontrada na definição para o verbete presente na versão *online* da *Encyclopaedia Britannica*<sup>251</sup>, como podemos observar abaixo:

**Anacronismo** (do grego ana, “volta” e cronos, “tempo”), **negligência ou falsificação, intencional ou não, de relação cronológica. É mais frequentemente encontrado em obras de imaginação que se apoiam em uma base histórica, na qual aparecem detalhes emprestados de uma era posterior;** por exemplo, um relógio em *Julius Caesar*, de William Shakespeare, um atendente do faraó calçado em tênis n’*Os Dez Mandamentos* de Cecil B. deMille. **Os anacronismos se**

<sup>249</sup> Disponível em: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anacronismo/>>. Acesso em: 12 fev 2020.

<sup>250</sup> O texto em língua estrangeira é: “est donné à voir comment le dispositif de l’anachronisme peut avoir un potentiel poétique au sens même étymologique de création”.

<sup>251</sup> Disponível em: <<https://www.britannica.com/science/anachronism>>. Acesso em: 12 fev 2020.

**originam na desconsideração dos diferentes modos de vida e no pensamento que caracterizam períodos diferentes ou na ignorância dos fatos da história.**

Anacronismos abundam na pintura de Rafael e nas peças de Shakespeare. Os artistas tendiam a representar os personagens em termos de nacionalidade e tempo. A Virgem foi retratada como camponesa italiana e dona de casa flamenga; Alexandre, o Grande, apareceu no palco francês até a época de Voltaire, em traje completo de Luís XIV. **O realismo moderno, o progresso da pesquisa arqueológica e a abordagem científica da história tornaram o anacronismo inconsciente uma ofensa. Mas anacronismos podem ser introduzidos deliberadamente para um efeito burlesco, satírico ou outro; contrastando costumes ou morais contemporâneos com uma era diferente, o escritor ou artista reavalia o passado ou o presente, ou ambos.** Assim, Mark Twain escreveu sobre um yanque de Connecticut visitando a corte do rei Arthur, e o belga James Ensor pintou Cristo entrando em Bruxelas (1888)<sup>252</sup> (s.d., s.p., tradução nossa, grifos nossos).

Como podemos observar, embora o verbete chame a atenção para o fato de que o “anacronismo inconsciente”, devido ao progresso científico no campo da história, passou a ser considerado “uma ofensa”, o excerto acima aprofunda em sua definição a possibilidade de sua utilização intencional como recurso de criação literária, de modo a atender a necessidades e a intencionalidades específicas do autor, a exemplo do “efeito burlesco”, bem como do efeito “satírico”, a partir dos quais “o escritor ou artista reavalia o passado ou o presente, ou ambos”. A esse respeito, Alain Montandon afirma que “um dos usos mais comuns e mais lúdicos do anacronismo voluntário é aquele usado para fins humorísticos<sup>253</sup>” (MONTANDON, 2018, p. 10). É de se supor que, ao cometer um anacronismo deliberado, o autor, de certa forma, não deixe de colocar em questão a própria escrita da história, expondo-lhe sutilmente os flancos. Em consonância a esse pensamento, Alain Montandon afirma que “o humor narrativo produz constantemente efeitos de distanciamento, denunciando os processos de escrita em lhes exibindo e lhes parodiando<sup>254</sup>” (2018, p. 10). Assim, a utilização criativa do anacronismo deliberado como recurso literário permite ao escritor, através da transgressão cronológica

<sup>252</sup> O texto em língua estrangeira é: “Anachronism, (from Greek ana, “back,” and chronos, “time”), neglect or falsification, intentional or not, of chronological relation. It is most frequently found in works of imagination that rest on a historical basis, in which appear details borrowed from a later age; e.g., a clock in William Shakespeare’s Julius Caesar, an attendant to the Pharaoh shod in tennis shoes in Cecil B. deMille’s The Ten Commandments. Anachronisms originate in disregard of the different modes of life and thought that characterize different periods or in ignorance of the facts of history.

Anachronisms abound in the painting of Raphael and the plays of Shakespeare. Artists tended to represent characters in terms of their own nationality and time. The Virgin has been pictured both as an Italian peasant and as a Flemish housewife; Alexander the Great appeared on the French stage down to the time of Voltaire in the full costume of Louis XIV. Modern realism, the progress of archaeological research, and the scientific approach to history came to make an unconscious anachronism an offense. But anachronisms may be introduced deliberately for a burlesque, satiric, or other effect; by contrasting contemporary customs or morals with an alien age, the writer or artist reevaluates the past or present, or both. Thus Mark Twain wrote of a Connecticut Yankee visiting King Arthur’s court, and the Belgian James Ensor painted Christ entering Brussels (1888)”.

<sup>253</sup> O texto em língua estrangeira é: “l’un des usages le plus courant et le plus ludique de l’anachronisme volontaire est celui employé à des fins humoristiques”.

<sup>254</sup> O texto em língua estrangeira é: “L’humour narratif produit sans cesse des effets de distanciation, dénonce les procédés de l’écriture en les exhibant et en les parodiant”.

assente em sua liberdade artística, alcançar níveis e feitos expressivos os quais a história, enquanto disciplina de natureza acadêmica e científica, jamais poderia almejar alcançar. Novamente, a esse respeito remetemo-nos a Montandon, o qual lembra que “o anacronismo tem um significado transgressivo e libertador que Freud não teria deixado de enfatizar: sair do tempo, brincar com o irreconciliável<sup>255</sup>” (2018, p. 19).

Entretanto, embora o uso deliberado do anacronismo como recurso intencional no campo literário possa ser um tanto mais evidente ao tratar de obras como a de Mark Twain, que “escreveu sobre um iaque de Connecticut visitando a corte do rei Arthur”, aludida no verbete reproduzido mais acima, temos a impressão de que nem sempre tal intencionalidade será evidente, de modo que sua determinação parece depender quase que inteiramente da percepção do leitor no ato da recepção. É o que depreendemos ao observar o recorrente exemplo de anacronismo referente ao “relógio de *Julius Caesar*”, “cometido” por Shakespeare, o qual é citado em diversos verbetes sobre o tema. Tal ocorrência de anacronismo é referida ora de forma neutra, sem que o dicionarista se posicione quanto à intencionalidade do autor, ora como um deslize cometido pelo dramaturgo, fruto de sua desatenção, como podemos observar na citação do *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (2001) reproduzida abaixo:

**anacronismo**, o extravio de qualquer pessoa, coisa, costume ou evento fora de seu tempo histórico apropriado. As performances das peças de Shakespeare em trajes modernos usam **anacronismo deliberado**, mas muitas obras de ficção baseadas na história incluem **exemplos não intencionais**, sendo o mais famoso o **relógio de *Julius Caesar*, de Shakespeare**. *Adjetivo*: anacrônico<sup>256</sup> (BALDICK, 2001, p. 9, tradução nossa, grifos nossos).

Dessa forma, escusando-nos de opinar sobre a intencionalidade ou não-intencionalidade de Shakespeare, é notável que o recurso ao anacronismo por parte dos autores literários, mesmo quando deliberado, correria ainda assim o risco da incompreensão de sua intencionalidade por parte dos leitores, que podem a qualquer momento interpretar tal gesto como sendo um erro, fruto de um deslize ou da ignorância do autor, sobretudo quando essa leitura é feita a partir das lentes da história enquanto disciplina. Nesse sentido, um caso contemporâneo bastante interessante é fornecido pelas críticas recebidas pelo filme *10.000 a.*

<sup>255</sup> O texto em língua estrangeira é: “L’anachronisme a un sens transgressif et libérateur que Freud n’aurait pas manqué de souligner: sortir du temps, jouer avec les inconciliables”.

<sup>256</sup> O texto em língua estrangeira é: “**anachronism**, the misplacing of any person, thing, custom, or event outside its proper historical time. Performances of Shakespeare’s plays in modern dress use deliberate anachronism, but many fictional works based on history include unintentional examples, the most famous being the clock in Shakespeare’s *Julius Caesar*. *Adjective*: anachronistic”.

C. (2008), do diretor Roland Emmerich, cuja mistura deliberada de distintas eras da humanidade, como o período marcado pela presença de nômades caçadores e coletores (ocorrido por volta de 12.000 a. c.); o período em que os humanos sedentários já praticavam a agricultura (ocorrido por volta de 8.000 a.c.); e o período em que surgem as grandes pirâmides egípcias (ocorrido por volta de 2.500 a. c.); motivou críticas contundentes de diversos críticos e historiadores, por supotamente haver cometido “erros históricos absurdos”<sup>257</sup> (HISTÓRIA DIGITAL, 2010, s.p.), sendo considerado um verdadeiro “monumento ao anacronismo”<sup>258</sup> ( JAVIER, 2019, s.p.), a ponto de termos a impressão de estarmos diante de críticas feitas não a uma obra de ficção, mas a um documentário (feitas essas sem que se considere a carga subjetiva que notadamente também transpassa este último gênero). Ao que parece, embora a utilização deliberada do anacronismo no campo das artes seja uma possibilidade prevista em diversos verbetes aqui expostos, sua utilização permanece fantasmalmente assombrada pela carga pejorativa que envolve o mesmo, bem como pelo apelo premente dos historiadores à fidelidade histórica. Mas por ora, voltemos ao campo literário. O *Dicionário de termos literários* (2004), de Massaud Moisés, também registra o verbete anacronismo, como podemos observar abaixo:

**ANACRONISMO** – Gr. anakhronismós, inversão da ordem do tempo; aná, inversão, khrónos, tempo.

Diz-se das **falhas resultantes de localizar pessoas, situações, acontecimentos, cenas, objetos, etc., fora do tempo em que existiram. O anacronismo tende a ocorrer no teatro e na prosa de ficção de caráter histórico, e constitui via de regra pormenor irrelevante, que não compromete a estrutura e o sentido das obras. Provocado em geral por deslize involuntário, às vezes desempenha função especial em narrativas ou peças cômicas, e neste caso, é usado propositadamente pelo escritor.** Como lapso de memória, pode ser encontrado em Machado de Assis, cujas citações nem sempre obedeciam ao princípio da fidelidade textual ou cronológica: na sua crônica de 22 de janeiro de 1893, refere-se “ao botão de Diderot/1713-1784/ que matava um homem na China” quando, em verdade a ideia pertence a Chateaubriand (1768-1848). E dentre os mais frequentes exemplos de anacronismo literário, citam-se os cometidos por Shakespeare ao introduzir o relógio em *Julius Caesar* (1623) tragédia que se passa na antiga Roma, ou canhão em *King John* (1623), transcorrida antes de o instrumento bélico ter sido levado para a Inglaterra (MOISÉS, 2004, p. 22, grifo nosso).

Massaud Moisés apresenta em seu verbete definição similar às demais já apresentadas, registrando o caráter de “falha” atribuído ao anacronismo. Entretanto, embora registre tanto o uso do anacronismo como “deslize involuntário” quanto a possibilidade de o mesmo ser

<sup>257</sup> Disponível em: <<https://historiadigital.org/curiosidades/15-filmes-com-erros-historicos-absurdos/>> acesso em: 15 fev. 2020;

<sup>258</sup> Disponível em: <<http://paraquenoelvide2.blogspot.com/2019/06/10000-bc-monumento-al-anacronismo.html>>, acesso em: 15 fev. 2020.

“usado propositadamente pelo escritor”, Moisés inova ao relativizar a ocorrência acidental do mesmo, ao afirmar que tal ocorrência “constitui via de regra pormenor irrelevante, que não compromete a estrutura e o sentido das obras”, atenuando, assim, a condenação àqueles que porventura tenham cometido o “pecado” do anacronismo. Dessa forma, é perceptível que o uso do anacronismo não constitui um ponto pacífico, posto que o mesmo é visto como um pecado por historiadores e, mesmo no campo das artes, a sua avaliação varia em maior ou menor grau entre a absolvição e a condenação, de acordo com os índices de sua intencionalidade ou acidentalidade, apresentando por parte dos leitores especializados e dicionaristas interpretações variadas. Retomando a sua acepção no campo da história e remontando às definições consagradas pelos dicionários, Alain Montandon confere a seguinte definição de anacronismo:

O anacronismo é, por sua etimologia, um retrocesso no tempo e, dessa maneira, designa uma confusão de datas, emprestando a uma época o que pertence a outra. Atestado a partir de 1625, o termo assumiu imediatamente um significado pejorativo. Os dicionários desde o *Dicionário da Academia* (1694), até o Littré, veem nele um erro e um pecado contra a cronologia. Antigamente o pesadelo dos historiadores, o anacronismo não o é mais tanto agora, sugerindo Nicole Loraux o uso de um anacronismo controlado, encontrando nele Georges Didi-Huberman um modo fértil de leitura.

**Quando o anacronismo é voluntário, há uma vontade patente de mudar a história, conforme revelado pelas fontes, para alinhá-la com uma determinada trama, um projeto político como era frequentemente o caso na história da Igreja ou história soviética**<sup>259</sup> (MONTANDON, 2018, p. 9-10, tradução nossa, grifo nosso).

No excerto extraído de Montandon, podemos perceber no trecho em grifo a alusão ao uso intencional do anacronismo como recurso à reescrita da história, de modo a atender a interesses de instituições em seus planos de difusão de sua visão de mundo, em consonância com seus projetos de expansão e consolidação de seu poder e influência. Tais fenômenos deliberados de negação ou tentativa de reescrita da história para atender a interesses corporativos, longe de estarem confinados a um passado específico, parecem vir à tona novamente no contexto atual, o que nos coloca diante da necessária reavaliação do anacronismo enquanto fenômeno digno de atenção e de estudos mais aprofundados. É o que

<sup>259</sup> O texto em língua estrangeira é: “L’anachronisme est de par son étymologie un retour en arrière dans le temps et désigne ce faisant une confusion des dates, prêtant à une époque ce qui appartient à une autre. Attesté à partir de 1625 le terme a pris immédiatement un sens péjoratif. Les dictionnaires depuis le Dictionnaire de l’Académie (1694), jusqu’au Littré, y voient une erreur et une faute contre la chronologie. Autrefois bête noire des historiens, l’anachronisme ne l’est plus tout à fait maintenant, Nicole Loraux suggérant quant à elle l’emploi d’un anachronisme maîtrisé, Georges Didi-Huberman y trouvant un fécond mode de lecture. Lorsque l’anachronisme est volontaire, il y a une volonté patente de modifier l’histoire telle que la révèlent les sources, pour l’aligner sur une trame donnée, un projet politique comme ce fut souvent le cas dans l’histoire de l’Église ou de l’histoire soviétique”.

afirma Saulo Neiva, em seu artigo “Escritas a contratempo?” (2019), o qual, diante das incongruências que gravitam em torno do tema, tem buscado promover uma “reavaliação do anacronismo enquanto ferramenta de escrita literária e categoria de análise literária” (2019, p. 11), por considerar que tais incongruências fornecem pistas para a compreensão da “transformação das formas literárias”, como também das “relações entre escrita literária e historiográfica” (2019, p. 11). Nesse sentido, Saulo Neiva destaca a importância da consideração de tais pistas, sobretudo no contexto atual, marcado pela ressurgência de ideologias consideradas por muitos como obsoletas; pela instrumentalização de informações do passado, concomitantemente ao desprezo pelo conhecimento histórico; pela eclosão do fenômeno atualíssimo das *fake news*, e pela já tão propalada morte da literatura. Diante desses fenômenos, Saulo Neiva considera a importância da reavaliação do anacronismo como “ferramenta de escrita e categoria de análise literária”, destacando nesse contexto o potencial da escrita literária, a qual o mesmo considera como sendo “o mais rico exemplo daquilo que poderíamos chamar de uma escrita a contratempo” (2019, p. 13). Alain Montandon parece corroborar o pensamento de Saulo Neiva, destacando que “o grande interesse que se tem em muitas disciplinas no anacronismo é bastante sintomático do nosso tempo<sup>260</sup>” (MONTANDON, 2018, p. 9).

De acordo com Saulo Neiva, no campo dos estudos literários o anacronismo apresenta três grandes acepções. A primeira delas seria a “atitude do especialista de literatura para com a obra estudada, sobre a qual ele projeta gostos, valores e conceitos que dizem respeito à sua própria época – não à época de criação da obra” (NEIVA, 2019, p. 13); segundo a qual Neiva chama a atenção para os diferentes resultados obtidos quando a mesma é praticada “como **ato involuntário**, como **procedimento deliberado** ou como **procedimento deliberado e controlado**” (NEIVA, 2019, p. 13, grifos nossos), de modo que tal atitude poderia oscilar entre os extremos de um “anacronismo abusivo” ou de um anacronismo produtivo, decorrente este último de seu uso deliberado e controlado, destinado a “fazer aparecer as diferenças”, permitindo um deslocamento entre passado e presente, o qual, de certo modo, nos faz recordar procedimentos que seriam caros aos métodos comparatistas.

A segunda acepção de anacronismo literário aludida por Neiva ocorre quando a obra literária “reinveste formas ou elementos ideológicos associados a uma época passada ou tidos como em avanço para a época de criação, fazendo-os coexistir com elementos ‘de outras épocas’” (2019, p. 14). De modo análogo a um aspecto para o qual chamamos a atenção mais

---

<sup>260</sup> O texto em língua estrangeira é: “Le grand intérêt que l’on porte dans de nombreuses disciplines à l’anachronisme, est tout à fait symptomatique de notre époque”.



acima, Neiva destaca a diversidade de formas de interpretação desse tipo de anacronismo por parte dos críticos, de modo que o mesmo “serve por vezes de esteio a um juízo de valor depreciativo ou, ao contrário, positivo” (2019, p. 14). Além desse aspecto, Neiva chama a atenção para outra acepção possível para o termo no campo literário, a qual corresponde a um tipo de anacronismo “que é suscitado por escolhas formais consideradas como obsoletas, ultrapassadas, seja no momento da criação, seja posteriormente” (2019, p. 14), acepção essa que nos interessa sobremaneira para o desenvolvimento de nossa tese, e à qual retornaremos com maior ênfase adiante.

Neiva alude também a uma terceira acepção, segundo a qual o termo anacronismo é utilizado para “designar o caráter datado de uma obra. Apreciada durante um tempo, ela é menos valorizada em seguida, o que aos poucos nos leva a considerá-la como ultrapassada” (2019, p. 15, grifo nosso). O autor destaca a importância da distância temporal para avaliar a permanência de determinada obra que gozara de grande prestígio em sua época de publicação, mas que seria “dependente em demasia dos gostos e práticas válidos na sua época. À medida que tais gostos e práticas são abandonados, passamos a vê-la como ‘anacrônica’” (2019, p. 15).

Diante de tais acepções, Neiva chama a atenção para o potencial do anacronismo em termos de crítica e de criação literária e suas múltiplas possibilidades de “uso”, em flagrante contraste com o anátema comumente lançado sobre ele por historiadores, considerado como um “pecado” cuja gravidade lhe confere o status de erro imperdoável. Nesse sentido, o autor destaca as potencialidades do anacronismo no âmbito literário, aludindo à ideia de “escrita a contratempo”, vistas estas a partir da “relação que estabelecemos com o passado em que surgiu a obra; as que estão presentes na obra através das escolhas formais ou ideológicas que ela implica; ou as que se estabelecem entre uma obra e seu contexto histórico de criação ou de recepção” (2019, p. 16). Diante disso, Neiva tem se debruçado em caráter mais específico sobre duas dessas possibilidades, sendo a primeira delas a “perspectiva do anacronismo para problematizar as abordagens diacrônicas, examinando por exemplo o processo de obsolescência de um gênero literário em particular” (2019, p. 16), da qual decorrem diversos de seus trabalhos mais recentes, dentre os quais se destaca a organização, juntamente com Alain Montandon, do *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* (2014). Acerca do escopo desta obra coletiva, Neiva afirma que a mesma se consagra à compreensão da “maneira como formas literárias consideradas como caducas podem em seguida passar por um processo de reabilitação reencontrando um presente, ao serem reativadas a partir de um contexto histórico e sociocultural completamente diferente do inicial” (2019, p. 16). Nesse

sentido, ganham destaque as “reabilitações deliberadas” empreendidas por autores contemporâneos de diversos gêneros tidos como obsoletos “em contextos bem distintos do original, passando a exercer funções novas e a tratar de novos temas” (2019, p. 16). Tais formas de abordagem comportam reflexões de grande interesse para esta tese, de modo que a elas voltaremos com maior detalhe adiante.

O autor tem também se debruçado sobre um segundo viés de consideração do anacronismo, o qual se configura como um questionamento às “abordagens que insistem em salientar o quanto uma obra se insere e corresponde ‘plenamente’ à sua época; ou, ao contrário, análises que insistam em demasia sobre a capacidade de antecipação de uma obra” (2019, p. 16), chamando a atenção para o fato de que tais abordagens se assentam sobre uma “visão simplificada e idealizada da época que se leva em conta” (2019, p. 16), visão essa a que classifica como “monocrônica”. Como exemplo desse tipo de abordagem, o autor cita as avaliações comumente atribuídas ao poema narrativo *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, acusado de anacronismo sob os argumentos de ter feito “a escolha de um gênero considerado ultrapassado por alguns leitores, a realização de um texto considerado datado por outros” (2019, p. 17), e seu esforço de releitura no sentido de tentar “ultrapassar a verdadeira condenação crítica que o cerca há décadas” (2019, p. 17). Em alusão às múltiplas formas de uso dos anacronismos, seja no campo da crítica literária, seja no âmbito a criação literária, Neiva destaca a potencial produtividade das mesmas, e assevera que:

Em todos esses casos, o anacronismo se apresenta por vezes como fermento da criação literária, por vezes como motor de leitura – mas sempre como um sinal tanto de uma confrontação com o presente, de uma rememoração do passado, quanto de um olhar voltado para o futuro. Ao examinarmos essas escritas a contratempo, propondo uma reflexão sobre a obsolescência de um gênero ou de uma obra, contribuímos para uma redefinição dos contornos daquilo que se considera como literário, extra-literário ou para-literário. Neste sentido, a nossa problemática se define como uma via pertinente para pensar a literatura e as fronteiras moventes do literário (NEIVA, 2019, p. 17).

As elucubrações teóricas de Saulo Neiva e Alain Montandon acerca do anacronismo revelam um potencial de análise bastante produtivo para as pretensões desta tese, ao serem utilizadas como ferramenta de leitura tanto da recorrência do gênero *roman à clef* em tempos atuais, quanto, em caráter mais específico, para a compreensão dos processos de criação literária de que lançou mão Raimundo Holanda Guimarães quando da elaboração de seu romance *Chibé* sob a égide deste gênero limítrofe entre realidade e ficção. Primeiramente, gostaríamos de recuperar, dentre os tipos de anacronismo ressaltados por Saulo Neiva, aquele

que o autor ressalta ser “suscitado por escolhas formais consideradas como obsoletas, ultrapassadas, seja no momento da criação, seja posteriormente” (2019, p. 14). Nesse sentido, Saulo Neiva afirma que:

**O texto literário, no entanto, também pode estar preocupado com outro tipo de anacronismo: o que é suscitado por escolhas formais consideradas desatualizadas.** Não que essa dimensão formal esteja totalmente ausente da narrativa historiográfica, mas ela concerne bem mais explicitamente ao texto literário. **Para o domínio literário, de fato, forma e gênero formam um todo com o texto que os mobiliza: a forma não poderia ser um simples quadro externo do texto, o gênero não é um mero rótulo intercambiável ou oco. Podemos dizer, portanto, de um texto literário que é tocado por anacronismos tanto quando propõe uma reconstituição do passado marcada pela antecipação ou projeção retrospectiva quanto por se basear em características ou gêneros formais que se afastam das práticas e gostos literários que dominam no momento histórico em que este texto foi concebido**<sup>261</sup> (NEIVA, 2018, p. 264-265, tradução nossa, grifos nossos).

As assertivas de Saulo Neiva nos colocam diante de algumas indagações: quais fatores ou interesses levariam um autor contemporâneo a adotar para a escritura de sua obra os modelos fornecidos por gêneros considerados ultrapassados? Longe de constituir uma mera pergunta retórica, esse questionamento nos coloca diante de fatores concretos decorrentes de necessidades expressivas patentes por parte de um autor, o qual deseja encontrar, em reabilitando deliberadamente um gênero caduco, respostas para suas demandas expressivas atuais. Lembremos que Claudio Guillén “define um gênero como ‘um modelo de resolução de problemas no nível da forma’<sup>262</sup>” (GUILLÉN apud LATHAM, 2009, p. 10), e se um autor recorre a um gênero “anacrônico” para atingir seus objetivos expressivos, é porque tais formas, mesmo apropriadas “em contextos bem distintos do original”, constituem respostas às suas demandas expressivas, mesmo que nesse processo de reabilitação seja também adaptado e atualizado por ele, “passando a exercer funções novas e a tratar de novos temas” (2019, p. 16). Nesse sentido, tanto as qualidades do gênero quanto as suas adaptações e atualizações – posto que em literatura forma e conteúdo são faces inseparáveis de uma mesma moeda – tendem ao atendimento de objetivos específicos pretendidos pelo autor, visando atingir efeitos

<sup>261</sup> O texto em língua estrangeira é: “Le texte littéraire, toutefois, peut en outre être concerné par un autre type d’anachronisme: celui qui est suscité par des choix formels considérés comme dépassés. Non que cette dimension formelle soit totalement absente du récit historio- graphique, mais elle concerne beaucoup plus explicitement le texte littéraire. Pour le domaine littéraire, en effet, forme et genre font un tout avec le texte qui les mobilise : la forme ne saurait être un simple cadre extérieur du texte, le genre n’est pas une simple étiquette interchangeable ou creuse. Nous pouvons donc dire d’un texte littéraire qu’il est touché par des anachronismes aussi bien lorsqu’il propose une reconstitution du passé marquée par l’anticipation ou la projection rétrospective que lorsqu’il repose sur des traits formels ou des genres qui s’éloignent des pratiques et des goûts littéraires qui dominent au moment historique où ce texte a été conçu”.

<sup>262</sup> O texto em língua estrangeira é: “defines a genre as ‘a problem-solving model on the level of form’”

e impactos específicos sobre o leitor quando do processo de recepção de sua obra, posto que, “como sabemos, a escolha de uma forma ou gênero específico tem repercussões particularmente importantes sobre a leitura que fazemos dela<sup>263</sup> (NEIVA, 2018, p. 271, tradução nossa).

Dessa forma, nossa atenção se volta para as escolhas feitas por autores contemporâneos, a exemplo de Raimundo Holanda Guimarães, de reabilitar um gênero caduco, a exemplo do *roman à clef*, para a elaboração de seus romances. Como já fora mencionado neste trabalho, o *roman à clef* enquanto gênero passou por diversas fases no decorrer da história de sua evolução, desde o seu surgimento entre França e Espanha em meados do século XVI, passando por seu apogeu no século XVII pelas mãos de Madeleine de Scudéry, seu sucesso de público em contraste à sua perseguição como *libelle* infamante durante o período pré-revolucionário francês (séc. XVIII), sua decadência decorrente da ascensão do romance ficcional de feições proustianas em meados do século XIX, até sua derrocada final – em termos de status, mas não de produção – em meio à crítica de meados do século XX pela ascensão das teorias do *New Criticism*, alicerçadas sobre a sua noção de *falácia intencional*. Por essa razão, consideramos que o gênero *roman à clef*, tratado hoje como um “gênero ruim<sup>264</sup>” (BOMBART, 2014, p. 9), pode perfeitamente ser classificado como sendo um gênero anacrônico, apesar de o mesmo nunca ter deixado de ser produzido, mesmo nos dias atuais. Como ficou claro no decorrer deste trabalho, o gênero *roman à clef* angariou durante a segunda metade do século XIX e no decorrer do século XX qualificativos pejorativos, expressos muitas vezes em frases como “arte inferior dos *romans à clef*” (ALBUQUERQUE apud BARBOSA, 1975, p. 176); “*roman à clef*, com todas as limitações do gênero” (BOSI, 1997, p.360); “peca por se tratar de romance *à clef*” (HOLANDA, 1969, s.p.); “estranhíssimo *roman à clef*. Sustentar que ‘O Castelo de Âmbar’ é romance talvez seja mais uma gozação” (BELÉM, 2011, s.p.); só para rememorar alguns exemplos emprestados das já aludidas críticas feitas pelos comentadores literários brasileiros, as quais expusemos no capítulo anterior, e das quais se depreende a forte carga pejorativa que pesa sobre a reputação desse gênero. Em decorrência desse verdadeiro anátema que se abate sobre o *roman à clef*, mesmo seu status literário chega a ser questionado, como pudemos observar a partir das assertivas de Latham (2009) e de Bombart (2014).

<sup>263</sup> O texto em língua estrangeira é: “le choix d’une forme ou d’un genre précis a des répercussions particulièrement importantes sur la lecture que nous en faisons”.

<sup>264</sup> O texto em língua estrangeira é: “mauvais genre”.

A respeito da obsolescência de uma obra em caráter específico, retomamos também o tipo de anacronismo aludido por Saulo Neiva, o qual cumpre a função de “designar o caráter datado de uma obra” (2019, p. 15). Vale lembrar que alguns dos críticos e comentadores citados nesse trabalho chegam mesmo a aludir a um possível caráter datado do *roman à clef*<sup>265</sup>, argumentando que o interesse em torno de obras elaboradas a partir do gênero buscava apenas o sucesso do escândalo, visando o interesse do leitor malicioso pela fofoca e pela maledicência, e que passado o momento em que as figuras retratadas seriam reconhecíveis aos mesmos, tais obras cairiam no esquecimento – o que muitas vezes não tem ocorrido, como parece ser o caso do romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* de Lima Barreto, apenas para citarmos um breve exemplo.

A escolha feita por escritores contemporâneos de criar seus romances a partir do gênero *roman à clef*, a exemplos de autores como Jorge Amado e Raimundo Holanda Guimarães, a despeito de toda a carga pejorativa que se impõe contra o gênero, constitui, ao nosso ver, um gesto de anacronismo deliberado, o qual, de certa forma, os filia a uma tradição literária subterrânea, a qual assim qualificamos tanto pela natureza “secreta” que conforma o *roman à clef* enquanto gênero, quanto pelo fato de se tratar de um gênero colocado à margem do que atualmente se tem considerado como “literário”. Uma breve nota: a nova menção a Jorge Amado aqui feita por nós não constitui mera ilustração. Temos subsídios para afirmar ter sido o seu *Gabriela, cravo e canela* o modelo em que Holanda Guimarães se baseou para a escrita do seu romance *Chibé*, como fora já brevemente sinalizado, aspecto esse que desenvolveremos mais amiúde no tópico seguinte. Entretanto, vale já aqui ressaltar que, em se tratando da utilização de anacronismo deliberado por Jorge Amado para a escritura de *Gabriela, cravo e canela*, Bobby Chamberlain afirma, a partir de observações bastante contundentes, que o escritor baiano, além de adotar o *roman à clef* para a feitura de seu romance, parodiou outro gênero considerado por muitos como bastante “anacrônico”: a *crônica de viajantes*. De acordo com Chamberlain, “é em *Gabriela*, no entanto, que o romancista faz primeiro uso substancial do dispositivo satírico, parodiando as crônicas renascentistas de descoberta e exploração<sup>266</sup>” (p. 32), adotando, para isso, “uma série de artifícios textuais que evocam abertamente a literatura do passado, muitos deles apropriados

<sup>265</sup> A esse respeito, lembremos um trecho da carta de José Veríssimo a Lima Barreto: “a fotografia literária da vida, pode agradar à malícia dos contemporâneos que põem um nome sobre cada pseudônimo, mas, escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras” (VERISSIMO apud BARBOSA, 1975, p. 180).

<sup>266</sup> O texto em língua estrangeira é: “It is in *Gabriela*, however, that the novelist first makes substantial use of the satirical device by parodying the Renaissance chronicles of discovery and exploration”.

especificamente das *crônicas* portuguesas de descoberta e exploração dos séculos XVI e XVII<sup>267</sup> (CHAMBERLAIN, p. 33). Ao emular, segundo nossa hipótese, o *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado quando da escrita de seu romance *Chibé*, Holanda Guimarães conscientemente se apropria não somente do *roman à clef*, mas também deste conjunto de artifícios estéticos que remetem às crônicas dos viajantes, como será demonstrado no tópico seguinte. Ainda falando acerca desse recurso ao anacronismo deliberado que busca se apropriar e parodiar gêneros em desuso, Alain Montandon nos recorda o caso célebre do Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, o qual constitui, entre outras coisas, uma apropriação paródica das novelas de cavalaria em um momento posterior ao seu apogeu, conforme podemos atestar na citação abaixo:

Nosso objetivo é identificar alguns desses aspectos poéticos originais e começaremos com o grande modelo que foi o personagem de Dom Quixote que, ao querer transpor os velhos livros de cavalaria para seu mundo contemporâneo, não apenas causa uma mudança histórica entre o antigo e o novo, mas usa o anacronismo como motor poético. A leitura transgride o tempo, dialoga com os mortos e faz reviver o passado, mesmo que isso signifique mudar seu significado<sup>268</sup> (MONTANDON, 2018, p. 11).

De acordo com Alain Montandon, o anacronismo deliberado teria, portanto, uma “função estilística através da imitação de estilos antigos e da introdução de arcaísmos usados como tantas licenças poéticas pelas quais um mundo oprimido, esquecido, retorna em vigor para investir o assunto compartilhado entre duas temporalidades<sup>269</sup>” (2018, p. 14), de modo que quando um autor reabilita um gênero obsoleto em um tempo distinto daquele que lhe era próprio, “alimenta” sua obra nova com a força do estilo antigo, mas também, neste mesmo ato, transgride seus limites e o renova, conferindo a esse gênero novas potencialidades. Dessa forma, o passado é remetido não só para emprestar a sua força representativa, mas para ser também revestido de sentidos outros, em que a possível seriedade de outrora pode dar lugar a lances de ironia através do recurso à paródia, sendo o anacronismo utilizado como “uma

<sup>267</sup> O texto em língua estrangeira é: “a series of textual devices openly evoking the literature of times past, many of them appropriated specifically from the Portuguese crônicas of discovery and exploration of the sixteenth and seventeenth centuries”.

<sup>268</sup> O texto em língua estrangeira é: “Nous avons pour but de recenser quelques-uns de ces aspects poétiques originaux et l’on commencera par le grand modèle que fut le personnage de Don Quichotte qui, en voulant transposer les vieux livres de chevalerie dans son monde contemporain, provoque non seulement un décalage historique entre l’ancien et le nouveau, mais use de l’anachronisme comme moteur poétique. La lecture transgresse le temps, dialogue avec les morts et fait revivre le passé, quitte à en changer le sens”.

<sup>269</sup> O texto em língua estrangeira é: “fonction stylistique à travers l’imitation de styles anciens et l’introduction d’archaïsmes utilisés comme autant de licences poétiques par lesquelles un monde dépassé, oublié, revient en force pour investir le sujet partagé entre deux temporalités”.

forma de humor irônico para se tornar o motor criativo de uma produção literária para a qual ele fornece as fontes cômicas<sup>270</sup>” (MONTANDON, 2018, p. 14).

Portanto, a apropriação de gêneros obsoletos, longe de buscar a mera reprodução dos mesmos em tempos distintos, joga com as identidades de tais gêneros, filiando-se esteticamente às suas tradições, mas ao mesmo tempo inserindo nos mesmos novos índices e estabelecendo novas relações de significação, de modo que o procedimento anacrônico, ao mesmo tempo em que aponta para o passado, confere novidade e vitalidade à obra presente pela apropriação e subversão do que é velho para a criação do que é novo. Montandon enfatiza que, “longe de ser uma mancha indelével, o anacronismo não é apenas um fermento revelador da tomada de distância que implica, mas o jogo de heterotemporalidades oculta múltiplas perspectivas originais que atestam o poder criador do anacronismo<sup>271</sup>” (2018, p. 10), de modo que, utilizando-se o mesmo de forma deliberada e criativa no campo literário, o anacronismo revela todo o seu potencial estético e, por consequência, “pode ser a fonte de novas poéticas<sup>272</sup>” (MONTANDON, 2018, p. 10). Nesse sentido, presenciamos o potencial criativo desencadeado pelo uso deliberado do anacronismo enquanto motor de criação literária, posto que “essa agitação intempestiva das temporalidades libera energias e abre perspectivas originais distantes dos padrões tradicionais<sup>273</sup>” (MONTANDON, 2018, p. 11).

Assim, acreditamos que a ideia de “escrita a contratempo” defendida por Saulo Neiva possa caracterizar perfeitamente o fazer literário de autores contemporâneos como Jorge Amado e Holanda Guimarães, os quais lançam mão do anacronismo deliberado ao se apropriar do *roman à clef* enquanto gênero “caduco” – posto que desde há muito malvisto e comumente identificado a uma época anterior à ascensão do romance ficcional –, colocando em jogo as potencialidades estéticas do gênero, as quais “estão presentes na obra através das escolhas formais ou ideológicas que ela implica” (2019, p. 16).

Como ficará patente mais adiante, quando trataremos de nossa ideia de *contexto de emulação*, a escolha de promover tal “reabilitação deliberada” do *roman à clef* por Holanda Guimarães ao escrever seu romance *Chibé* atendia às necessidades e intencionalidades específicas do autor, como por exemplo a finalidade de vingança. Mas se desde há muito o *roman à clef* em sua vertente mais satírica vem atendendo a essa finalidade – o que

<sup>270</sup> O texto em língua estrangeira é: “une forme d’humour ironique pour devenir le moteur créatif d’une production littéraire dont il assure les ressorts comiques”.

<sup>271</sup> O texto em língua estrangeira é: “Loin d’être une tare indélébile, l’anachronisme est non seulement un ferment révélateur dans la prise de distance qu’il implique, mais le jeu des hétérotemporalités recèle de multiples perspectives originales qui témoignent du pouvoir créateur de l’anachronisme”.

<sup>272</sup> O texto em língua estrangeira é: “peut être à la source de poétiques nouvelles”.

<sup>273</sup> O texto em língua estrangeira é: “Ce brassement intempestif des temporalités libère des énergies et ouvre des perspectives originales loin de schémas traditionnels”.

provavelmente constituiu um atrativo para o autor quando da adoção do gênero –, há de se convir que, mesmo no Brasil, a forte carga pejorativa já pesava sobre o gênero desde a segunda metade do século XIX – lembremos da crítica de Araripe Júnior ao romance *Guerra dos Mascates*, de José de Alencar, por conta do retrato feito pelo mesmo de pessoas a ele contemporâneas, “cuja semelhança é mais que muito irrecusável” (apud BASTOS, 2014, p. 79).

Entretanto, em termos de crítica, é importante destacar o caráter histórico do que hoje se entende por literário, em oposição a uma visão fixa e essencialista acerca dessa matéria. Saulo Neiva, em suas assertivas, nos recorda que o próprio conceito contemporâneo de literatura é historicamente construído e que, como outras concepções de literário que marcaram a história é, por isso mesmo, datado. Ao tratar do tema, Neiva afirma crer ser justamente esse aspecto que estaria em declínio quando se fala em “morte da literatura”, ou seja, o que estaria em crise seria a concepção de literário que rege o trabalho do crítico e do professor universitário, e não propriamente o objeto de estudo dos mesmos. De acordo com Saulo Neiva:

Como já tive a oportunidade de ressaltar anteriormente (NEIVA, 2017), acho que tal impressão de crise da literatura e dos estudos literários decorre em parte (ainda que não somente) de um equívoco que consiste em confundir o objeto dos estudos literários com uma institucionalização específica do literário. É possível com efeito que estejamos assistindo aos últimos suspiros da “literatura”, tal como fomos acostumados a considerá-la a partir da ruptura estética representada pelo romantismo, em que o divórcio entre poética e retórica exerce um papel crucial. Trata-se de uma concepção específica da literatura que surge pelos fins do século XVIII e se afirma ao longo dos séculos XIX e XX. Ela caracteriza-se por um conjunto preciso de práticas textuais e socioculturais que assumiram uma feição particular nas culturas ocidentais – e sua trajetória, aliás, se confunde em parte com a da modernidade, no sentido amplo. A respeito desse equívoco, no entanto, prefiro lembrar uma evidência, que às vezes esquecemos: a “literatura”, enquanto universo autônomo com as características que lhe conhecemos, não esgota todas as possibilidades do literário nem da escrita literária (NEIVA, 2019, p. 12, grifos nossos).

Tal perspectiva nos faz pensar na possibilidade de utilização do anacronismo para a reabilitação de um gênero considerado caduco não só por parte do escritor que dele lança mão para a elaboração contemporânea de sua obra, mas também como um gesto de leitura a ser realizado pelo crítico, questionando justamente o status de “datado” ou de “ultrapassado” atribuído ao mesmo, o que, em certos casos, pode dar vazão também a questionamentos acerca do status do que seja considerado como “literário” ou não em uma determinada época, retirando o conceito do pedestal perene em que fora entronizado para tratá-lo em sua dimensão histórica e, portanto, mutável. Esse gesto crítico coaduna-se às pretensões desta tese



no que se refere à reabilitação do gênero *roman à clef*, e emula esforços como o empreendido por Saulo Neiva quando da proposta de releitura de *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, mencionada mais acima, por ele empreendida no sentido de tentar “ultrapassar a verdadeira condenação crítica que o cerca há décadas” (2019, p. 17).

Nesse sentido, acreditamos que nossos esforços realizados na forma de nosso breve panorama histórico-evolutivo do *roman à clef*, ainda que de forma bastante resumida, se adequam justamente ao tipo de utilização do anacronismo que permitiria “problematizar as abordagens diacrônicas, examinando por exemplo o processo de obsolescência de um gênero literário em particular” (NEIVA, 2019, p. 16). Nesse sentido, destacamos o instigante trabalho realizado por Saulo Neiva e Alain Montandon ao organizar o *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* (2014). Como afirma o professor Saulo Neiva no texto de introdução do mesmo, o referido dicionário é dedicado à compreensão do fenômeno da obsolescência de gêneros literários atualmente considerados caducos, de modo que, a partir de um trabalho bastante abrangente, o *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* reúne “artigos que tratam do fenômeno do desgaste sofrido por vários gêneros literários, desde a Antiguidade até os dias atuais<sup>274</sup>” (NEIVA, 2014, p. 9). Ao observar tais processos de obsolescência, Saulo Neiva enfatiza que:

Sua prática, efetiva por um período, torna-se mais rara, menos perceptível e até inexistente, o que ocorre gradual ou abruptamente. Portanto, **quando o uso de um gênero está intimamente associado a práticas ou instituições socioculturais específicas, a transformação delas pode levar ao desaparecimento ou esquecimento da forma textual em questão.** Em alguns casos, **estamos testemunhando uma quebra na transmissão de códigos genéricos de uma geração para outra:** o gênero é negligenciado, percebido como uma forma passada, sua produção está em “declínio”<sup>275</sup> (NEIVA, 2014, p. 9, tradução nossa, grifos nossos).

A citação de Neiva reproduzida acima lança luzes sobre nossa compreensão do fenômeno de obsolescência sofrido pelo gênero *roman à clef*, sobretudo se considerarmos o recorte do século XIX para nossa observação. A já referida ascensão do romance ficcional a partir de Proust, mencionada por Bombart (2014) como marco inicial do declínio do *roman à clef*, representaria justamente uma mudança nas “práticas ou instituições socioculturais

<sup>274</sup> O texto em língua estrangeira é: “articles qui portent sur le phénomène d’usure subi par différents genres littéraires, de l’Antiquité à nos jours”.

<sup>275</sup> O texto em língua estrangeira é: “Leur pratique, effective pendant une période, se fait ensuite plus rare, moins perceptible, voire carrément inexistante, ce qui se produit de manière graduelle ou brusque. Ainsi lorsque le recours à un genre est étroitement associé à des pratiques ou à des institutions socioculturelles précises, la transformation de celles-ci peut conduire à l’étéiolement ou à l’oubli de la forme textuelle en question. Dans certains cas, nous assistons à une rupture dans la transmission des codes génériques d’une génération à une autre: le genre est délaissé, perché comme une forme révolue, sa production entre en ‘déclin’”.

específicas” a que se refere Neiva, visto que o status do que possa ser considerado como “literário” elegia naquele momento um novo modelo, pautado em uma separação mais nítida entre realidade e ficção, relegando àquele gênero limítrofe, considerado a partir de então como um “gênero menor”, o status de “subliteratura”. Entretanto, é necessário frisar – como temos feito aqui exaustivamente, de modo a evitar mal-entendidos –, que o *roman à clef*, mesmo relegado à categoria de “subliteratura”, jamais deixou de ser produzido, mas à sua condição de “gênero subterrâneo” pela própria natureza camaleônica do mesmo, soma-se agora a sua exclusão mesmo do “literário”, o que contribui ainda mais para a invisibilidade do gênero. Sobre esse tipo específico de caducidade de um gênero, Saulo Neiva afirma que:

**Acontece também que estamos simplesmente lidando com a perda de “visibilidade” de um determinado gênero: textos relacionados a ele continuam a ser produzidos, mas esse repertório não circula mais tão amplamente ou não atende mais às expectativas de um leitorado cujo gosto mudou.** Como a cartografia dos gêneros foi redesenhada ao mesmo tempo em que se modificou o **perímetro do que se considera pertencer ao domínio literário**, esses textos **sofrem os efeitos de uma “desclassificação” em direção ao limbo do paraliterário, ou mesmo do não-literário**<sup>276</sup> (NEIVA, 2014, p. 9, tradução nossa, grifos nossos).

Saulo Neiva chama a atenção para a discrepância entre as “práticas socioculturais, a saturação da produção e o conseqüente desinteresse dos leitores” e as soluções de continuidade e de “conservação dos códigos genéricos<sup>277</sup>”, de modo que tais gêneros findam por tornar-se “incompreensíveis, marginalizados ou rebaixados, implicando em redução da circulação ou visibilidade<sup>278</sup>” (NEIVA, 2014, p. 9). Nesse processo de invisibilização do gênero, agora considerado como caduco – como acreditamos também ser o caso do *roman à clef*, – em que o mesmo sofre “os efeitos de uma ‘desclassificação’ em direção ao limbo do paraliterário, ou mesmo do não-literário”, também as práticas de leitura atreladas a ele vão deixando pouco a pouco de existir. É o que depreendemos da citação de Saulo Neiva reproduzida abaixo:

De qualquer forma, esses gêneros são então considerados “mortos”. Eles estão intrinsecamente ligados a um tempo passado. **Marginalizados em relação às**

<sup>276</sup> O texto em língua estrangeira é: “Il arrive aussi qu’on ait tout simplement affaire à la perte de « visibilité » d’un genre donné : des textes s’y rattachant continuent d’être produits mais ce répertoire ne circule plus aussi largement ou ne répond plus aux attentes d’un lectorat dont le goût a changé. La cartographie des genres s’étant redessinée en même temps que s’est modifié le périmètre de ce qui est considéré comme relevant du domaine littéraire, ces textes subissent alors les effets d’un « déclassement » vers les limbes du paralittéraire, voire du non-littéraire”.

<sup>277</sup> O texto em língua estrangeira é: “conservation des codes génériques”

<sup>278</sup> O texto em língua estrangeira é: “incompréhensibles, la marginalisation ou le déclassement impliquant une réduction de la circulation ou de la visibilité”.

**práticas literárias de uma época, agora são vistos como obsoletos.** Embora tenham sido valorizados no passado, certos gêneros estão agora desvalorizados, qualificados como “velhos” ou desatualizados. **O leitor não domina mais necessariamente o código que sustentou sua produção e, durante uma época, sua recepção. Dadas as novas práticas que caracterizam o campo literário, esses gêneros são acusados de caducidade, se tornam obsoletos: eles não são mais usados ou não são mais legíveis**<sup>279</sup> (NEIVA, 2014, p. 9-10, tradução nossa, grifos nossos).

Como já fora bastante enfatizado neste trabalho, o *roman à clef*, devido à dupla articulação entre realidade e ficção que caracteriza o gênero, demanda por parte do leitor um tipo de leitura lúdica, como prática de recepção característica e diretamente associada à natureza do mesmo. Tal leitura lúdica, como já fora exposto, consiste na tentativa de decifração da relação entre as personagens ficcionais e as pessoas reais a que as mesmas correspondem, a qual se dá a partir da observação das pistas deixadas pelo autor no decorrer da obra, assente sobre a natureza limítrofe do gênero entre realidade e ficção. Como é de se convir, a instituição do romance ficcional como modelo do que possa ser considerado como literário finda também por instituir uma forma de leitura que lhe é própria, de modo que a leitura de decifração, já há muito relegada ao ridículo nos meios críticos e acadêmicos, sobretudo em um momento pós-*New Criticism*, abandona também pouco a pouco as práticas de leitura do leitor comum. É evidente que a popularidade do *roman à clef*, sobretudo na França, onde mesmo os críticos de jornais empregam o termo para qualificar romances recentemente lançados, conforme o estudo de Bombart (2014), atesta a vitalidade do gênero. Entretanto, essa possível popularidade desfrutada pelo mesmo tem se mostrado insuficiente para reabilitar o gênero como sendo literário – devido ao seu status de clandestino –, bem como suas formas de leitura como sendo lícitas – posto que também são “atacadas” pelos críticos –, fato esse que nos impele a tratar do *roman à clef* nos termos do que temos chamado de “tradição literária subterrânea”. Talvez o dado relevante seja que, se no passado o *roman à clef* era praticado mais abertamente, e em decorrência disso, suas práticas de leitura eram perfeitamente aceitas, a partir da segunda metade do século XIX, tanto um quanto outro passam a ser marginalizados, de modo que talvez a sobrevivência do gênero, a despeito de sua marginalização, tenha se dado justamente pelo fato de o mesmo, pela sua própria natureza camaleônica, assumir justamente o disfarce de seu “primo rico” e bem aceito pela crítica

<sup>279</sup> O texto em língua estrangeira é: “Quoi qu’il en soit, ces genres sont alors considérés comme ‘morts’. Ils sont rattachés de façon intrinsèque à un temps passé. Marginalisés par rapport aux pratiques littéraires d’une époque, ils sont dorénavant perçus comme désuets. Alors même qu’ils étaient valorisés par le passé, certains genres se trouvent désormais dévalués, qualifiés de « vieilliss » ou surannés. Le lecteur ne maîtrise plus forcément le code qui a soutenu leur production et, pendant une époque, leur réception. Compte tenu des nouvelles pratiques qui caractérisent le domaine littéraire, ces genres sont frappés de caducité, ils deviennent obso- lètes : on n’y a plus recours ou ils ne sont plus lisibles”.

contemporânea: o romance ficcional. É importante destacar que a perseguição sofrida pelo gênero durante o século XVIII, período em que a sua vertente mais satírica (classificada também como *libelle*) estava em plena voga, não punha em questão o status de literário de tais textos (mesmo porque tal conceito ainda não existia com a configuração que o conhecemos hoje), mas se baseava em aspectos morais e políticos, visto que o que estava em questão eram justamente os ataques à monarquia, à Igreja e aos bons costumes que tais obras engendravam. Por essa razão, consideramos que a negação do status de literário a que está relegado atualmente o gênero *roman à clef* faz dele um gênero anacrônico, e que a contemporânea reabilitação do gênero por escritores do século XX, a despeito de tal marginalização, é um fenômeno de anacronismo deliberado que merece ser estudado enquanto tal, posto que é revelador de fenômenos que transcendem aos simples modismos ou às possíveis excentricidades de autores dados a revirar velhos alfarrábios do passado. De acordo com Neiva:

**No entanto, há momentos em que escritores de uma época posterior realizam um reinvestimento desses gêneros obsoletos.** Esses autores os “exumam” e os reativam a partir de um contexto histórico e sociocultural completamente diferente, o que implica inevitavelmente uma modificação do significado de seus traços característicos e das funções atribuídas a eles, inclusive quando os autores pretendem aderir a eles de maneira “fiel”. **Estes últimos reapropriam e reelaboram os códigos genéricos**, com os quais eles estabelecem uma gama variada de relações: vão da chamada imitação estrita, ao afastamento, passando pela apropriação – seja ela lúdica ou “séria”. O reinvestimento, portanto, se afirma como um processo dinâmico, em que **a transmissão de códigos esquecidos é inseparável de sua transformação**<sup>280</sup> (NEIVA, 2014, p. 10, tradução nossa, grifos nossos).

A atualização anacrônica empreendida por escritores contemporâneos empenhados na empreitada de reavivamento de gêneros obsoletos, como enfatiza Saulo Neiva, finda por impingir modificações ao gênero dado como caduco e reativado em um contexto diferente do original. Dessa forma, a modificação nos significados implicados em obras oriundas de tal experiência estética de ressurgência do gênero obsoleto findam por renovar o próprio gênero nesse novo contexto, de forma que as próprias práticas de leitura a ele inerentes, juntamente com seus códigos estéticos (posto que inseparáveis) são retransmitidas também de forma

<sup>280</sup> O texto em língua estrangeira é: “Malgré tout, il arrive que les auteurs d’une époque ultérieure procèdent à un réinvestissement de ces genres tombés en désuétude. Ces auteurs les ‘exhument’ et les réactivent à partir d’un tout autre contexte historique et socioculturel, ce qui implique inévitablement une modification de la signification de leurs traits caractéristiques et des fonctions qui leur sont attribuées, y compris lorsque les auteurs prétendent y adhérer de manière ‘fidèle’. Ces derniers se réapproprient et réélaborent les codes génériques, avec lesquels ils établissent une gamme variée de rapports: ceux-ci vont de l’imitation soi-disant stricte, jusqu’à l’écart, en passant par l’appropriation – qu’elle soit ludique ou ‘sérieuse’. Le réinvestissement s’affirme donc comme un processus dynamique où la transmission des codes oubliés est indissociable de leur transformation”.

renovada aos leitores da atualidade. E caso o leitor não esteja familiarizado com “os códigos que governavam a produção e a recepção desse gênero no passado, moldará outros, que terão significado e valor de uso no novo contexto em que ocorre: o gênero, reabilitado, portanto, torna-se legível de outra maneira<sup>281</sup>” (NEIVA, 2014, p. 10). Ao abordar o fenômeno da obsolescência de determinados gêneros literários, ganha relevo e importância de definir a acepção do que temos chamado genericamente de “gêneros”. Saulo Neiva esclarece que, quando da elaboração do *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, optou-se pela adoção de uma acepção mais ampla e estendida de gênero, conforme podemos observar abaixo:

Com o objetivo de examinar o funcionamento e os desafios da obsolescência de gêneros da maneira mais ampla possível, o termo “gênero” é entendido aqui no sentido amplo. É a um só tempo um nome coletivo que nos permite designar uma classe de textos e uma categoria com dupla instância autoral e leitoral (Schaeffer), cujas funções são múltiplas, cujo valor de uso é inegável e cuja dimensão cognitiva é evidenciada por sua capacidade de mobilizar tanto a atitude indutiva quanto dedutiva do foco do pensamento em seu ir e vir do particular (um texto preciso) para o geral (o gênero ou gêneros aos quais se relaciona) que a experiência empírica de produção / recepção de um texto especifica<sup>282</sup> (NEIVA, 2014, p. 11, tradução nossa).

A partir da observação da citação de Neiva reproduzida acima, fica patente a importância de compreender a identidade estética de cada gênero a partir das relações que o mesmo estabelece com as práticas socioculturais a que se vincula, bem como a partir do confronto dicotômico com as características distintivas inerentes a outros gêneros. Nesse sentido, Saulo Neiva assevera que:

**Os gêneros apenas existem e fazem sentido na medida em que são percebidos em sua interação com práticas socioculturais específicas vinculadas à sua produção / circulação e com outros gêneros praticados (no presente ou mesmo no passado), em relação aos quais eles têm relações de proximidade ou antinomia, dos quais são diferentes, inclusive em sua eventual semelhança.** Em uma palavra, os gêneros têm interesse na medida em que **se encaixam no sistema genérico de um momento histórico específico**<sup>283</sup> (NEIVA, 2014, p. 11, tradução nossa, grifos nossos).

<sup>281</sup> O texto em língua estrangeira é: “les codes qui ont présidé à la production et à la réception de ce genre dans le passé, en façonnera d’autres, qui auront un sens et une valeur d’usage dans le nouveau contexte où il se place : le genre, réhabilité, devient donc lisible autrement”.

<sup>282</sup> O texto em língua estrangeira é: “Dans le but d’examiner le fonctionnement et les enjeux de la caducité des genres de la manière la plus ample possible, le terme ‘genre’ est entendu ici au sens large. C’est à la fois un nom collectif nous permettant de désigner une classe de textes et une catégorie dotée d’une double instance auctoriale et lectoriale (Schaeffer), dont les fonctions sont multiples, dont la valeur d’usage est indéniable et dont la dimension cognitive est attestée par sa capacité à mobiliser aussi bien l’attitude inductive et déductive de concentration de l’esprit dans son va-et-vient du particulier (un texte précis) au général (le ou les genres dont il relève) que l’expérience empirique de production/réception d’un texte spécifique”.

<sup>283</sup> O texto em língua estrangeira é: “Les genres n’ont d’existence et n’ont de sens que dans la mesure où ils sont perçus dans leur interaction avec des pratiques socio-culturelles précises liées à leur production/circulation et

As reflexões aludidas por Saulo Neiva no excerto acima nos são caras no sentido da compreensão das relações que se estabelecem entre o *roman à clef* e o romance ficcional, visto que a primazia deste último está diretamente relacionada à decadência do primeiro, conformando uma posição de alijamento do mesmo a partir da consolidação de um modelo estético, da qual participa também diretamente a crítica, no sentido da instituição de um padrão estético hegemônico, o qual se impõe e se confunde mesmo com a própria instituição literária. Entretanto, é justamente pela operação de contraste com o romance ficcional que o *roman à clef* ganha tangibilidade enquanto gênero. Talvez seja sintomático disso o fato de que o termo *roman à clef*, utilizado para nominar o gênero, tenha se consolidado, de acordo com Bombart (2014), justamente no período de consolidação do romance ficcional, época essa em que o *roman à clef* inicia seu processo de decadência. Acreditamos ser pertinente recuperar a já aludida citação da autora a esse respeito:

De fato, se a locução “roman à clés” se fixa a partir de meados do século XIX, é também neste exato momento que a forma deixa o campo da produção legítima para se identificar com uma literatura voltada para o mundo à procura de um sucesso de escândalo. O romance proustiano, em sua relação com um mundanismo irredutível à identificação à clés e por sua dinamitação da leitura biográfica, completa a remoção de toda credibilidade da fórmula da escrita à clés, assim como da busca por chaves, que parecem então afundar definitivamente na fragmentação anedótica e na curiosidade do mau gosto – testemunhando os preconceitos frequentemente hoje ligados à ideia de chave, em particular no mundo universitário<sup>284</sup> (BOMBART, 2014, p. 43, tradução nossa).

É provável que a consolidação do romance ficcional, e a busca por diferenciá-lo de outras formas romanescas a partir de uma operação de contraste, tenha gerado simultaneamente a necessidade de conferir um nome a este “outro” que ele não era e, conseqüentemente, destacar a partir desse nome aquilo que deveria ser eliminado, posto que a partir de então o *roman à clef* passou a ser considerado um produto do mau gosto, fruto de práticas de escrita e de leitura condenáveis e incompatíveis com a “alta literatura”. É evidente

---

avec d’autres genres pratiqués (dans le présent voire dans le passé), par rapport auxquels ils ont des relations de proximité ou d’antinomie, dont ils sont différents, y compris dans leur éventuelle similitude. En un mot, les genres ont un intérêt dans la mesure où ils s’insèrent dans le système générique d’un moment historique spécifique”.

<sup>284</sup> O texto em língua estrangeira é: “De fait, si la locution de « roman à clés » se fixe à partir du milieu du XIXe siècle, c’est aussi à ce même moment que la forme sort du champ de la production légitime pour s’identifier à une littérature tournée vers la recherche d’un succès de scandale. Le roman proustien, dans son rapport à une mondanité irréductible à l’identification à clé et pour son dynamitage de la lecture biographique, achève d’ôter toute crédibilité à la formule de l’écriture à clé, tout comme à la recherche de clés, qui paraissent dès lors sombrer définitivement dans l’émiettement anecdotique et la curiosité de mauvais goût – en témoignent les préventions souvent aujourd’hui attachés à l’idée de clé, notamment dans le monde universitaire”.

que a plena compreensão do fenômeno da consolidação do romance ficcional concomitantemente ao da decadência do *roman à clef* demanda ainda de estudos mais aprofundados. Entretanto, por ora parece-nos igualmente evidente, pelos indícios apresentados até aqui, que o gênero *roman à clef* pode ser lido como sendo um gênero anacrônico, de forma que o atual fenômeno de reabilitação do mesmo por autores contemporâneos constitui um gesto de anacronismo deliberado que merece a devida atenção enquanto objeto de estudo, posto que revelador das potencialidades criativas do anacronismo enquanto promotor de “escritas a contratempo”, para nos apropriarmos da terminologia cunhada por Saulo Neiva.

Em relação à motivação que nos move no desenvolvimento desta pesquisa, é necessário que também se reconheça nela um gesto de anacronismo, posto se debruçar sobre o estudo de um gênero caduco, e mal disfarçar um esforço de reabilitação diante da crítica desse gênero que, embora posto na condição de anacrônico pelos padrões estabelecidos enquanto instituição literária, continua sendo produzido – e bastante lido. Nesse sentido, temos aqui consciência de estar nitidamente emulando, à nossa maneira, as perspectivas metodológicas que levaram Saulo Neiva e Alain Montandon a organizar o *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* (2014). A esse respeito, é importante frisar que, dentre os muitos gêneros considerados obsoletos a que o *Dictionnaire raisonné* faz remissão a partir dos diversos ensaios dos muitos autores que o compõem, falta ainda o devido registro do *roman à clef* enquanto gênero obsoleto (em termos de status, mas não em termos de uso, como já fora aqui exaustivamente enfatizado), o que é perfeitamente compreensível pela escassez de pesquisadores atualmente dedicados ao estudo mais aprofundado do gênero, assim como por sua tradição estética subterrânea, sendo este um gênero camaleônico que se disfarça de romance ficcional como parte do jogo de esconder-mostrando que lhe é próprio. Há de se convir, também, que o fato de o *roman à clef* continuar sendo produzido até os dias de hoje ofusque o seu status de anacrônico aos poucos estudiosos que tem se debruçado sobre o seu estudo de maneira sistemática. Acerca das ausências de alguns gêneros considerados caducos no *Dictionnaire*, Saulo Neiva faz questão de esclarecer:

Desde sua concepção até sua elaboração final, nunca fomos guiados pela pretensão de estabelecer uma lista integral de gêneros que caíram em desuso. Certamente lamentamos a ausência de alguns deles, cuja história foi particularmente rica em ensinamentos nesta área (epitáfio, fábula, tragédia), uma lacuna que se deve a circunstâncias diversas, que são contingências um tanto inevitáveis dentro de tal

empreendimento. Mas seria ingênuo e supérfluo de nossa parte aspirar a elaborar uma lista exhaustiva desses gêneros<sup>285</sup> (NEIVA, 2014, p. 12, tradução nossa).

Apesar das inevitáveis ausências mencionadas por Saulo Neiva, é importante que se reconheça o impacto de uma obra de fôlego como é o caso do *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, tanto por seu esforço notável em registrar e analisar com a devida lucidez o fenômeno da obsolescência dos gêneros literários, quanto pela abrangência do mesmo, abarcando um total de 82 gêneros ao longo de suas 1.143 páginas. Tal lucidez analítica traz reflexões importantes à nossa empreitada na busca por compreender, à luz do anacronismo enquanto método de escrita literária, os processos criativos dos quais possivelmente lançou mão Raimundo Holanda Guimarães quando da elaboração de seu romance *Chibé*. No decorrer dessa empreitada, serão relacionadas, de forma complementar às reflexões em torno do anacronismo, os estudos dos processos de *emulação literária* à luz das teorias da *poética da emulação* propostas por João Cezar de Castro Rocha, as quais desenvolveremos no tópico seguinte deste capítulo.

#### 4.2. A poética da emulação como gesto anacrônico de invenção literária

No presente tópico buscaremos nos debruçar sobre os estudos referentes à *poética da emulação*, aqui compreendida como um gesto de anacronismo deliberado, utilizado como método no processo de invenção literária, segundo as conceituações de João César de Castro Rocha. Entretanto, antes de adentrar nos meandros da *poética da emulação* propriamente dita, julgamos necessário principiar nosso percurso por um breve levantamento das definições básicas do termo *emulação* a partir de verbetes de dicionários, bem como enquanto prática circunscrita à literatura clássica, a partir dos escritos de pesquisadores dedicados ao estudo do tema. Nesse sentido, iniciaremos pela definição presente no *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* para o verbo *emular*, conforme reprodução abaixo:

##### **emular**

<sup>285</sup> O texto em língua estrangeira é: “De sa conception jusqu’à son élaboration finale, nous n’avons jamais été guidés par la prétention d’établir une liste intégrale des genres tombés en désuétude. Certes nous regrettons l’absence de certains d’entre eux dont l’histoire était particulièrement riche d’enseignements dans ce domaine (épithalame, fable, tragédie), une lacune qui est due à des circonstances diverses, qui sont autant de contingences inévitables dans une telle entreprise. Mais ce serait naïf et superflu de notre part que d’aspirer à établir une liste exhaustive de ces genres”.



e·mu·lar

vti e vpr

1 **Imitar uma pessoa ou coisa, procurando ser-lhe igual ou superior; rivalizar com; competir, concorrer, ombrear:** *Ingênuo e tolo, o garoto tenta emular com seus velhos professores. Emula-se com os amigos em desfaçatez e grosseria.*

vti

2 **Empenhar-se na mesma pretensão:** *Emulam as várias igrejas em pregar o Evangelho.*

vtd

3 **Tentar equivaler-se; igualar, imitar:** *Decorrido o tempo, o discípulo emulava o grande pintor.*

vpr

4 **INFORM Comportar-se** (dispositivo ou sistema) **da mesma forma que outro.**

ETIMOLOGIA lat *æmulare* (MICHAELIS, s.d., s.p., grifos nossos).

Como se pode ver, a definição presente no *Michaelis* para o verbete *emular* aponta para a ação de “imitar uma pessoa ou coisa, procurando ser-lhe igual ou superior”. Desse modo, compreendemos desde já que o ato de *emular* coloca o sujeito que pratica o ato de emular diante da necessidade da presença de um “outro”, o qual servirá de modelo a ser imitado, ou até mesmo superado. Na definição número 2 do mesmo verbete, percebe-se o registro da ação de emular como sendo o ato de “empenhar-se na mesma pretensão”, o que denuncia uma identidade de atividades em comum entre aquele que emula e aquele que é emulado. A definição número 3 aponta para o sentido desse gesto de imitação como sendo uma tentativa de “equivaler-se”, ou seja, de se “igualar” ao modelo a ser emulado; compreensão que se completa com a definição número 4, a qual registra como sentido para o verbete o gesto de “comportar-se (...) da mesma forma que outro”. Depreende-se em linhas gerais das definições presentes no verbete o ato de emular como o gesto de imitar o outro com vistas a igualá-lo ou mesmo superá-lo “na mesma pretensão”, ou seja, na busca de atingir um mesmo objetivo. Entretanto, ao observar o registro para o verbete, percebe-se que a definição do ato de *emular* se expressa também por outros verbos, tais como “rivalizar com; competir, concorrer, ombrear”, que denunciam também a sua conotação de embate, denotando que o ato de emular alude ao desejo de sobrepujar o outro em desempenho. Essa noção ganha maior clareza a partir da definição do verbete *emulação*, também registrado no *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, reproduzido abaixo:

**emulação**

e·mu·la·ção

sf

1 Ato ou efeito de emular.

2 **Sentimento que incita a imitar ou a exceder outrem.**

3 **Aquilo que leva (alguém) a agir ou a praticar determinada ação; estímulo, incentivo, incitamento.**

4 **Competição ou concorrência** (geralmente **no bom sentido**, isto é, imbuída de espírito esportivo).

5 JUR **Rivalidade** que leva (alguém) a recorrer à justiça, sem fundamento, **visando maldosamente a prejudicar outrem**.

ETIMOLOGIA lat *œmulatio*<sup>286</sup> (MICHAELIS, s.d., s.p., grifos nossos).

Inicialmente, o verbete *emulação* aponta para uma ação em si mesma, caracterizada pelo “ato ou efeito de emular”, o qual é clarificado pela definição 2, que aponta para o “ato de imitar ou exceder outrem”. Entretanto, chama-nos a atenção a definição número 2, que registra o significado do verbete como um “sentimento”, o qual “incita” à imitação ou à superação de outrem, definição essa que se completa com a de número 3, que o demarca como sendo “aquilo que leva alguém a agir ou a praticar determinada ação; estímulo, incentivo, incitamento”. Nessas duas definições, a emulação deixa de ser uma ação em si, como registrara a definição número 1, para ser a causa motivadora de uma ação que dela é decorrente. O verbete prossegue com as definições que apontam para a ideia de “competição ou concorrência”, caracterizada “no bom sentido”, assim como para a sua definição jurídica, a qual apela para o significado de “rivalidade que leva (alguém) a recorrer à justiça, sem fundamento, visando maldosamente a prejudicar outrem”. Ora, se as definições 2 e 3 apontam para aspectos relacionados ao sentimento que incita à imitação ou à superação de outrem; e as definições 4 e 5 apontam para a concorrência e a rivalidade (no bom e no mau sentido), parece que estamos desde já diante da clara compreensão de que os mecanismos em torno dos processos de emulação guardam em seu bojo uma forte ânsia que impele o indivíduo à competitividade e à superação de seu “rival”. Guardemos essas definições para a elas retornarmos no momento oportuno. Por ora, no sentido de melhor desenvolver a compreensão do tema a partir de suas definições presentes em dicionários, reproduzimos abaixo as definições para os verbetes *emulação* e *êmulos* registrados pelo *Le Petit Larousse Compact* (1996), a qual traz algumas similaridades com o verbete do *Michaelis* apresentado acima:

**EMULAÇÃO.** n. f. (1532; “**rivalidade, ciúme**”, 12; lat. *aemulatio*). **Sentimento** que leva a **igualar ou superar alguém em mérito, em saber, em trabalho**. V. **Amor-próprio, concorrência, zelo**. “Emulação leva a excessos e a prodígios” (TANE). “A emulação na faculdade é a forma ingênua de uma ambição que você conhecerá mais tarde” (FROMENTIN).

**ÊMULO.** n. (1534; “**rival**”, século XIII; lat. *aemulus*). Lit. Pessoa que **procura igualar ou superar alguém em algo de louvável**. V. **Concorrente**. “O feliz equilíbrio onde se mantêm, êmulos e não rivais, os pontos fortes desses líderes valentes” (GIDE). Por ext. **Pessoa de igual mérito**. “Grandes êmulos ou antecessores do outro lado do canal [da Mancha]”<sup>287</sup> (STE-BEUVE). (LAROUSSE, 1996, p. 566).

<sup>286</sup> Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 24 fev 2020.

<sup>287</sup> O texto em língua estrangeira é: “**ÊMULATION** [emylasj5]. n. f. (1532; « rivalité, jalousie », XIIe; lat. *aemulatio*). Sentiment qui porte à égaler ou à sur passer qqn en mérite, en savoir, en travail. V. Amour-propre,

Novamente, os verbetes supracitados fazem menção ao clima de disputa que parece se acercar da ideia de *emulação*. A definição do verbete *emulação* presente no *Le Petit Larousse Compact*, assim como naquela presente no *Michaelis*, traz a noção dominante de “rivalidade”, e também resvala para o campo do “sentimento que leva a igualar ou superar alguém”, trazendo, entretanto, o interessante acréscimo da significação de “ciúme”, a qual parece dialogar com as definições de “amor-próprio, concorrência, zelo”. Considerando que o “ciúme”, na definição do *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, seria “1 Sentimento negativo provocado por receio ou suspeita de que a pessoa amada dedique seu interesse e/ou afeto a outrem. 2 Receio de perder algo” (MICHAELIS, s.d., s.p.), denotando assim insegurança em relação ao outro, assim como “3 Sentimento negativo em que se mesclam ódio e desgosto, provocado pela felicidade ou situação favorável de outrem; inveja” (MICHAELIS, s.d., s.p.), denunciando o desejo de ser ou de ocupar o lugar do outro, fica evidenciada a condição de desnível entre aquele que emula e o outro a ser emulado, condição essa que fere o amor-próprio do primeiro e lhe inocula o sentimento de rivalidade contra o segundo. Da mesma forma, embora o verbete *êmulos* registre a possibilidade de igualdade, denotada pela definição como “pessoa de igual mérito”, registra igualmente ao verbete *emulação* a significação como “rival” e “concorrente”, reforçando a percepção de que a emulação pressupõe uma situação de desnível, a qual fere o orgulho e engendra naquele que emula um sentimento de rivalidade contra aquele a quem deve imitar para igualar e, se possível, superar. Esse sentido de rivalidade é registrado também nas definições dos verbetes registrados pelo *Dictionnaire des littératures de langue française* (1984), entretanto, com algumas sutis diferenças, como podemos observar abaixo:

**EMULAÇÃO** n. f. é um empréstimo (século XIII) do latim *aemulatio* “**rivalidade**”, do *aemulatum*, supino de *aemulari* “**rivalizar**”, derivado do *aemulus* “**que procura imitar**”, “**rival**”, uma palavra de origem obscura.

□ A Emulação é introduzida com um sentido do latim, atualmente desaparecido; por enfraquecimento, a palavra designa (1660) **o sentimento que leva a igualar ou superar alguém; ele é usado apenas com um valor positivo.**

□ Emulação tornou-se um termo computacional (v. 1972) com o significado retirado do inglês *emulation* (da mesma origem), de “simulação de um computador de um determinado tipo em um computador de outro tipo”.

---

concurrency, zèle. « L'émulation conduit à des excès et à des prodiges » (TANE). « L'émulation au collège est la forme ingénue d'une ambition que vous connaîtrez plus tard » (FROMENTIN).

**ÉMULE** [emyl]. n. (1534; « rival », XIIIe; lat. *aemulus*). Littér. Personne qui cherche à égaler ou à surpasser qqn em qqch. de louable. V. Concurrent. « L'équilibre heureux où se maintiennent, émules et non rivales, les forces de ces chefs valeureux » (GIDE). Par ext. Personne d'un mérite égal. « Les grands émules ou devanciers d'outre-Manche » (STE-BEUVE)”.

**EMULADOR, EMULADORA**, adj. é um empréstimo (1495) do derivado latino *aemulator* “aquele que procura imitar”; ele é raro.

**ÊMULO** n., Empréstimo do latim *aemulus* (v. 1310, emole), feito do latim (início do século XIV), tinha o significado de “rival”. A palavra designa uma **pessoa que procura igualar ou superar alguém e, por extensão, uma pessoa de igual mérito** (1694), **uma pessoa que imita alguém**. **EMULAR** V. tr. Inicialmente “competir” (1526, intr.) é emprestado do latim *aemulari*. Foi reintroduzido (c. 1972) na ciência da computação, provavelmente emprestado do inglês *to emulate*<sup>288</sup> (BEAUMARCHAIS; COUTY; REY, 1984, p. 736, tradução nossa, grifos nossos).

Embora alguns significados apresentados para os verbetes pelo *Dictionnaire des littératures de langue française* sejam praticamente idênticos aos demais já apresentados, registrando sentidos expressos por palavras como “rivalidade”, “rivalizar”, “competir”, dando destaque à figura do “rival”, sendo o émulo aquele que “procura imitar”, que “procura igualar ou superar alguém”, ou mesmo “pessoa de igual mérito”; o mesmo traz como diferencial a afirmação cabal de que o termo emulação “é usado apenas com um valor positivo”. Dessa fórmula aparentemente paradoxal podemos depreender o seguinte: embora no senso comum palavras como “rivalidade” e “rival” possam ter conotações muitas vezes negativas, o ato de *emular* significa simultaneamente reconhecer o mérito do outro a quem se deseja igualar ou mesmo superar, e mobilizar esforços para alcançar tal patamar. Estamos diante de uma rivalidade que, embora seja mobilizada por sentimentos considerados negativos, como o ciúme e a inveja (conforme registrado na definição do dicionário *Le Petit Larousse Compact*), instiga o indivíduo a ações consideradas positivas, posto que determinam a sua ascensão ao nível daquele com quem rivaliza, ou mesmo a superação do modelo emulado.

Um interessante estudo acerca dessas nuances pode ser encontrado no artigo de Thiago Saltarelli, intitulado “Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da *mimesis* na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII” (2009), no qual o autor retoma a noção de *mimesis* desde a antiguidade até a Renascença, explorando de forma produtiva a concepção de *emulação*. De acordo com o autor, a *mimesis* caracteriza uma prática recorrente e consagrada

<sup>288</sup> O texto em língua estrangeira é: “**EMULATION** n. f. est un emprunt (déb. XIIIe s.) au latin *aemulatio* «rivalité», de *aemulatum*, supin de *aemulari* «rivaliser», dérivé de *aemulus* «qui cherche à imiter», «rival», mot d'origine obscure.

- Émulation est introduit avec le sens du latin, aujourd'hui disparu; par affaiblissement, le mot désigne ensuite (1660) le sentiment qui porte à égaler ou à surpasser qqn; il ne s'emploie plus qu'avec une valeur positive.
- Emulation est devenu un terme d'informatique (v. 1972) avec le sens, repris à l'anglais emulation (de même origine), de «simulation d'un ordinateur d'un certain type sur un ordinateur d'un autre type».

**ÊMULATEUR, TRICE** adj. est un emprunt (1495) au dérivé latin *aemulator* «celui qui cherche à imiter»; il est rare.

**ÊMULE** n., emprunt au latin *aemulus* (v. 1310, emole), refait d'après le latin (déb. XIVe s.), a eu le sens de «rival». Le mot désigne une personne qui cherche à égaler ou à surpasser qqn et par extension une personne d'un mérite égal (1694), une personne qui imite quelqu'un. **ÊMULER** V. tr. d'abord «rivaliser» (1526, intr.), est emprunté au latin *aemulari*. Il a été réintroduit (v. 1972) en informatique, sans doute emprunté à l'anglais *to emulate*”.

no campo artístico desde a Antiguidade até o advento do Iluminismo: “Desde as primeiras abordagens da *mimesis* entre os antigos gregos, esta se constituiu como um dos fundamentos da criação artística, sem que tal ideia fosse posta à prova pelo menos até o século XVIII” (SALTARELLI, 2009, p. 251). Tendo se originado no contexto religioso, visto que “a ideia de mimetizar significava ser possuído pelo deus, e assim, de certa forma, imitá-lo ou materializá-lo por meio de um estado de êxtase” (SALTARELLI, 2009, p. 251), a sua associação ao culto de Dionísio logo a relacionaria à música e à dança, para mais adiante entrar “no âmbito da filosofia e em seguida no da poética, tornando-se, como dissemos acima, fundamento da criação artística” (SALTARELLI, 2009, p. 251). Desse modo, é inevitável que nos lembremos das famosas concepções platônicas em torno da *mimesis*. A esse respeito, Saltarelli recorda:

Em Platão, o conceito de *mimesis* está inextricavelmente vinculado aos outros domínios contemplados pelo conjunto de sua filosofia, como a linguagem, a política, a moral e a educação, entre outros. O filósofo parte do pressuposto de que há três realidades possíveis de serem criadas: o arquétipo, que é a realidade verdadeira, denominada *idéa* em grego, criada por um deus; a cópia do arquétipo, ou *phainómenon*, criada pelo artífice ou artesão; a cópia da cópia do arquétipo, ou *mímema*, criada pelo pintor e pelo poeta. A cópia feita pelo artífice, encontrada na natureza, no mundo humano, é imitação direta da *idéa*, ou seja, da Verdade (*alétheia*), ao passo que a cópia feita pelo artista, encontrada na arte, é já imitação da aparência (*phántasma*). A *mimesis*, então, é entendida basicamente como imitação da natureza, ou seja, da aparência (SALTARELLI, 2009, p. 252).

A bastante conhecida concepção de *mimesis* de Platão está na base da verdadeira “expulsão” dos artistas de sua república ideal, posto que a arte “estimula a parte concupiscível da alma (*epithymetikón*), responsável pelos apetites do instinto e pelo julgamento sem medida, ao invés de promover o desenvolvimento da parte racional (*logistikón*), que mede, pesa e calcula” (SALTARELLI, 2009, p. 252). Entretanto, a mesma seria reabilitada por Aristóteles, que embora parta das mesmas concepções de Platão, inaugura a concepção de *mimesis* como representação, como confirma Saltarelli:

Aristóteles parte do mesmo princípio platônico da *mimesis* como imitação, mas rejeita a noção de uma mera cópia da natureza, afastada da *idéa* ou arquétipo, para concebê-la como representação. Isso significa que a natureza não precisa ser recriada exatamente como é, mas como poderia e deveria ser. O artista não imita a realidade de forma absolutamente fidedigna, mas nela promove uma melhoria (SALTARELLI, 2009, p. 252).

As concepções aristotélicas em torno da ideia de *mimesis* inovam o pensamento platônico, visto que “a natureza ou o mundo dos homens ganha estatuto de realidade

independente, não mais sendo concebida como simples imitação de um arquétipo ou de uma *idéa*” (SALTARELLI, 2009, p. 252). Ganhando a natureza então o seu estatuto de realidade independente, também o papel do poeta é redimensionado, visto que, para Aristóteles, “o objeto principal da *mimesis*, para a poesia, é a práxis humana, ou seja, as ações desempenhadas pelos homens. Daí decorre que a arte imita não as coisas da natureza, porém suas leis, princípios e proporções” (SALTARELLI, 2009, p. 253). Dessa forma, ganha destaque a ideia de verossimilhança em sua concepção aristotélica, definida como sendo “uma imitação não do verdadeiro, mas do semelhante ao verdadeiro” (SALTARELLI, 2009, p. 253). Dessa forma, de acordo com Saltarelli:

Assim, para Aristóteles, a *mimesis* é imitação idealizada e verossímil da natureza, em que a razão das leis e proporções mantém-se como elemento comum entre a realidade imitada e a obra. A verossimilhança torna-se o novo ideal a ser buscado pela poesia, que passa a ser definida por um caráter mais técnico e operacional, em oposição ao caráter ontológico subjacente à noção de Verdade almejada por Platão (SALTARELLI, 2009, p. 253).

As mudanças decorrentes da ideia aristotélica de verossimilhança permitiram a eclosão gradativa de uma nova perspectiva de *mimesis*, segundo a qual a natureza abandona pouco a pouco o posto de “referência absoluta” para ocupar o posto de um “modelo”, dando margem à possibilidade de que a própria arte pudesse também figurar como um modelo possível, pois “[...] se a poesia é imitação de algo que está na natureza (as ações humanas), e se na natureza em que o homem existe encontra-se também a poesia como efeito de uma ação humana, imitar na poesia a poesia é imitar a natureza” (MUHANA apud SALTARELLI, 2009, p. 254). Adentramos, pois, a concepção de *mimesis* como imitação de modelos artísticos consagrados, em sintonia com a ideia de *emulação* aludida nos verbetes de dicionários sobre o tema citados neste trabalho. Dessa forma, de acordo com Saltarelli:

Assim, desde que alguns escritores foram consagrados pela tradição como exemplos de excelência artística e agrupados num cânone, tornaram-se paradigma para as gerações futuras, as quais passaram a imitar tais modelos. Com isso, a *mimesis* ganhou também o estatuto de imitação de escritores canônicos, cujos gêneros, linguagem e estilo foram mimetizados por muitos artistas. Essa forma de *mimesis* estará largamente presente na produção poética a partir da Renascença (SALTARELLI, 2009, p. 254).

Detendo-nos doravante à ideia de *emulação*, ganha destaque sua acepção n’*O Tratado da imitação* (século I a.C.), de Dionísio de Halicarnasso, o qual Saltarelli destaca como sendo uma das principais obras a teorizar sobre esta concepção, definida “como um esforço que leva

o imitador a igualar, se não a ultrapassar, o próprio modelo” (SALTARELLI, 2009, p. 254). É importante destacar que a mera *imitação*, caracterizada pela mera cópia dos procedimentos técnicos empegados pelo modelo não constitui em si *emulação* (embora seja uma de suas etapas), devido à necessidade de o artista buscar superar os seus sucessores e se tornar também um modelo a ser emulado. Dessa forma, estamos novamente no campo das “rivalidades” aludidas pelos verbetes de dicionários supracitados neste trabalho. Nesse sentido, conforme Saltarelli:

Pode-se perceber, então, que no conceito de emulação encontram-se as noções de rivalidade e superação. O sentimento da emulação desperta no artista um desejo de “rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos antigos” e de “superar as particularidades dessas obras”. Nesse ponto é interessante lembrar que o termo grego traduzido pelos latinos como *aemulatio* é *zélolis*, o qual está na origem da palavra portuguesa *zelo*, mas também da espanhola *celo*, da francesa *jalousie* e da italiana *gelosia*. Enquanto no português a palavra denota cuidado ou proteção, no espanhol, no francês e no italiano ela significa ciúme, inveja. Essa polissemia gerada na evolução do sentido da palavra define bem a relação do escritor com seu modelo: trata-se de uma **relação dúbia, de cuidado e ciúme, simultaneamente. Ao mesmo tempo em que o escritor admira seu modelo, guarda-lhe inveja, mas uma inveja positiva** (SALTARELLI, 2009, p. 255, grifo nosso).

A polissemia que caracteriza a palavra *emulação*, a qual em dados momentos nos coloca diante de uma concepção aparentemente paradoxal, remete-nos ligeiramente à ideia consagrada no conhecimento popular como “inveja branca”, a qual poderíamos traduzir de forma aproximada por uma “admiração” que não se encerra em si, mas incita à imitação, à equiparação e à tentativa de superação do modelo admirado. E se o conhecimento popular alude a “inveja branca” acompanhada de tal adjetivo que visa lhe conferir uma acepção positiva, pressupõe-se a existência de um outro tipo de inveja sem o adjetivo atenuante, de clara acepção pejorativa, tida como um sentimento vil e mesquinho. Saltarelli remete novamente a Aristóteles, no sentido de promover a devida diferenciação:

Tal sentimento é esclarecido por Aristóteles, nos capítulos X e XI da Retórica, onde estabelece uma oposição entre a *phthónesis*, traduzível como inveja, e a *zélolis*, traduzível como emulação. A primeira se trata da inveja propriamente dita, negativa, que leva alguém a querer destruir seu rival. A segunda se refere ao sentimento de admiração e respeito em relação ao rival, que leva o imitador a querer superá-lo a partir da *tékhne* e do estilo do próprio modelo (SALTARELLI, 2009, p. 255).

Como já fora aqui mencionado, a concepção de *mímesis* atrelada à imitação dos modelos artísticos consagrados caracterizou fortemente a produção poética no período da Renascença, quando foi retomada com maior vigor após um período de atenuação durante a Idade Média, conforme atesta Saltarelli:

A noção de *mimesis* percorre o período medieval até que, a partir da Renascença, é retomada com novo vigor pelas poéticas dos séculos XVI, XVII e XVIII, em geral ditas “clássicas” justamente por resgatarem diversos elementos da Antiguidade greco-romana de modo explícito e voluntário. Entretanto, não se pode dizer que essa noção se manteve inalterada desde os gregos, tendo o conceito de *mimesis* passado por uma série de modificações (SALTARELLI, 2009, p. 251-252).

Entretanto, mesmo que um tal processo de alusão ao conceito de *mimesis* implique em evidentes transformações do mesmo no decorrer da história, é perceptível que as linhas mestras de tais concepções se mantêm, sobretudo no que concerne ao conceito de *emulação*. É o que podemos depreender das assertivas do autor renascentista francês Pierre de Ronsard, o qual diferencia de forma bastante semelhante a Aristóteles a prática de emulação da mera inveja. Principiando pela inveja, o mesmo a define como sendo “o mais vil e perverso vício dentre todos (...) A inveja tem como razão de sua malícia as mais belas virtudes, as quais ela corrói em seu coração, e corrói a si mesma desejando corroer e devorar outrem” (RONSARD apud SALTARELLI, 2009, p. 255); opondo-a em seguida à emulação, definida por ele como “uma paixão louvável, tendo em sua essência uma boa disposição de seguir e de imitar o que ela observa ser o mais excelente” (RONSARD apud SALTARELLI, 2009, p. 255); para finalmente arrematar com um chamado aos artistas de sua época, entre os quais ele se incluía, para “em lugar de invejosos nos tornarmos imitadores para nos esforçarmos por assemelhar àquele cujas virtudes e honras nos tornam ciumentos e invejosos” (RONSARD apud SALTARELLI, 2009, p. 255).

A consolidação da *mimesis* enquanto prática recorrente na poética do Renascimento, se estendendo pelos séculos XVI, XVII e XVIII, findou por se deslocar da imitação exclusiva dos modelos clássicos para eleger modelos também entre os autores consagrados em línguas vernáculas europeias. De acordo com Saltarelli, “a categoria da *aemulatio*, bem como da *mimesis* em geral, sobreviveu durante a Idade Média latina e chegou com força ao período denominado clássico, entre a Renascença e o Século das Luzes” (SALTARELLI, 2009, p. 256), de modo que, até antes do advento do Romantismo, em que a busca pela originalidade deslocava o poeta para a condição de “criador”, o status da *emulação* enquanto prática consagrada no campo do fazer poético mantivera-se inalterada. Após esse breve introito, doravante adentraremos nas teorias em torno da *poética da emulação* propriamente dita, de acordo com as conceituações de João Cezar de Castro Rocha.



#### 4.2.1. A poética da emulação: o caso de Machado de Assis

Em seu ensaio intitulado *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), João Cezar de Castro Rocha realiza um percurso de leitura da obra machadiana considerando o fenômeno representado pela publicação do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) como um divisor de águas entre o escritor acanhado e esteticamente conservador “Machadinho<sup>289</sup>” e o Machado de Assis consagrado pelo público e pela crítica como o maior escritor da literatura brasileira. Nesse sentido, Castro Rocha observa aspectos inerentes aos processos de produção literária adotados por Machado de Assis, aludindo ao que chamou de *poética da emulação*, definindo-a nos seguintes termos:

A poética da emulação corresponde ao **resgate moderno de práticas retóricas progressivamente abandonadas depois do advento do romantismo**. Por isso, diferencio *aemulatio* – técnica definidora do sistema literário e artístico pré-romântico – e *poética da emulação* – **esforço deliberadamente anacrônico, marca d’água da literatura machadiana** (ROCHA, 2013, p. 11, grifos nossos).

A reflexão de Castro Rocha toma por base a observação da forma como Machado de Assis, ao adotar procedimentos que remetem à *emulação* enquanto prática consagrada circunscrita à literatura anterior ao romantismo, finda por recriá-la anacronicamente, em um contexto evidentemente distinto daquele que lhe era próprio – o que diretamente nos remete às elucubrações de Montandon e Neiva acerca do “anacronismo deliberado”, abordadas no tópico anterior. Nesse sentido, Castro Rocha destaca o impacto que tivera sobre Machado de Assis a leitura de *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, romance que o autor fluminense analisou (e atacou) criticamente em dois longos artigos vindos à lume apenas dois meses após sua publicação. Ao sucesso do jovem autor português em decorrência da publicação de *O primo Basílio* (1878), somava-se também a boa recepção do romance *O crime do padre Amaro* (1975). Castro Rocha chama a atenção para a agudeza das críticas de Machado de Assis nos dois referidos artigos – considerados comumente como o ponto alto do autor enquanto crítico literário, mas definida por Castro Rocha como sendo “suas páginas menos felizes” (2013, p. 94), posto que pautadas por critérios “esteticamente normativos e moralmente conservadores” (2013, p. 96) –; como frutos do conservadorismo do Machadinho escritor de *Iaiá Garcia* (1878), destacando a diferença entre este e o Machado reinventado de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). É importante destacar que muitos dos

<sup>289</sup> Castro Rocha explica que “assim o autor era chamado, mesmo já tendo chegado aos 30 anos” (2013, p. 11).

procedimentos criticados por Machado n' *O primo Basílio*, pelos quais Eça de Queirós é por ele classificado como sendo um “fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assommoir*<sup>290</sup>” (ASSIS apud ROCHA, 2013, p. 94) viriam a estar presentes em seu *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sobretudo no que concerne à adoção de obras de autores circunscritos ao mesmo Realismo francês como tendo sido os modelos que balizaram a escrita de seu romance. A consideração do notável impacto causado pelo sucesso de Eça de Queirós sobre o leitor Machado de Assis leva Castro Rocha a afirmar: “é como se Machado, autor das *Memórias póstumas*, somente tivesse se tornado possível após a superação dos princípios estreitos do Machadinho, leitor de *O primo Basílio*” (2013, p. 11).

#### 4.2.2. A poética da emulação como gesto deliberadamente anacrônico

Como já fora mencionado, a atualização da *aemulatio* clássica empreendida por Machado de Assis, a qual prefigura o processo de elaboração literária nominado por Castro Rocha como *poética da emulação*, constitui, de acordo com o teórico, um gesto de anacronismo deliberado, posto que concebido num período pós-romântico, no qual a originalidade fora erigida e consolidada como um índice inquestionável de valoração artística. A esse respeito, Castro Rocha afirma: “o curioso é que o pulo do gato machadiano tornou esse anacronismo produtivo. Mas foi preciso, em primeiro lugar, tornar o anacronismo um gesto deliberado e não involuntário. Ao fazê-lo, Machado desenvolveu a *poética da emulação*” (ROCHA, 2013, p. 123).

Ao falar de *anacronismo*, repisamos o território explorado no tópico anterior, no qual as assertivas de Saulo Neiva acerca de como as “reabilitações deliberadas” de formas literárias em desuso “em contextos bem distintos do original, passando a exercer funções novas e a tratar de novos temas” (2019, p. 16), podem trazer resultados novos e imprevistos, de modo que, de acordo com Montandon, “o anacronismo pode ser a fonte de novas poéticas<sup>291</sup>” (MONTANDON, 2018, p. 10). Estendendo nesse momento tal compreensão não a uma forma literária obsoleta, mas a um procedimento de elaboração literária em desuso, temos que a reabilitação deliberada da *aemulatio* clássica em um contexto distinto daquele que lhe é originalmente característico, da mesma forma, “libera energias e abre perspectivas originais

<sup>290</sup> Em referência a Émile Zola.

<sup>291</sup> O texto em língua estrangeira é: “l’anachronisme peut être à la source de poétiques nouvelles”.

distantes dos padrões tradicionais<sup>292</sup>” (MONTANDON, 2018, p. 11). As assertivas de Neiva e Montandon acerca da reabilitação anacrônica de formas literárias obsoletas parecem encontrar pleno acordo com elucubrações de Castro Rocha sobre a reabilitação da *aemulatio* clássica em um contexto posterior à sua voga, como podemos observar na citação abaixo:

[...] **a reinvenção conscientemente anacrônica da *aemulatio***, em sua reciclagem pós-romântica, através da *poética da emulação*, provoca efeitos inesperados no plano da política cultural. O mais importante teria favorecido a superação da crise artística de Machado, uma vez que lhe permitiu **compreender de forma inovadora o relacionamento de um escritor periférico com o modelo das grandes nações pensantes** (ROCHA, 2013, p. 153, grifos nossos).

Desse modo, é importante frisar que a imprevisibilidade que caracteriza a *poética da emulação* em seus resultados reside também na sua diferença em relação à *aemulatio* clássica, da qual constitui uma atualização anacrônica. Enquanto esta última constituía um “sistema retórico” dominante e altamente prestigiado em seu tempo, o qual se regia por rígidos preceitos assentes sobre a ideia de manutenção e perpetuação de uma determinada tradição, a *poética da emulação*, sendo um resgate anacrônico da *aemulatio* em momento pós-romântico marcado pela liberdade formal no campo da criação artística, não constitui um “sistema retórico” dominante, nem se prende atavicamente à ideia de manutenção da tradição, mas reside sobre a liberdade de apropriação de aspectos estéticos de múltiplas tradições e gêneros literários. Em seu livro *Culturas Shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas* (2017a), Castro Rocha dá continuidade às suas reflexões acerca da *poética da emulação*, ressaltando suas diferenças em relação à *aemulatio* clássica, conforme se depreende da citação abaixo:

[...] os procedimentos da poética da emulação supõem um resgate deliberadamente anacrônico da técnica clássica da *aemulatio*, com a qual não se confunde, uma vez que a *aemulatio* era parte de um sistema retórico determinado, cujos fundamentos foram progressivamente solapados pelo advento do romantismo. Na poética clássica partia-se da *imitatio* de um modelo, considerado *auctoritas* num gênero determinado, para, em seguida, passar a *aemulatio* desse mesmo modelo. Os ideais de originalidade e influência não importavam tanto nesse horizonte pois não se questionava a *traditio*, mas se tentava ampliá-la por meio de atos de emulação. O anacronismo deliberado redimensiona aspectos decisivos da poética clássica, pois implica uma liberdade formal que não tem paralelo na arte preceptística; em alguma medida, trata-se mesmo da “forma livre” adotada e transformada pelo defunto autor. As consequências dessa liberdade no domínio da política cultural permitem que, num determinado campo de forças, uma posição objetivamente secundária se torne um estímulo inesperado à invenção (ROCHA, 2017a p. 189).

<sup>292</sup> O texto em língua estrangeira é: “libère des énergies et ouvre des perspectives originales loin de schémas traditionnels”.

Em *Culturas Shakespearianas* Castro Rocha aborda, entre outras questões, o caráter deliberadamente anacrônico da atualização da *aemulatio* enquanto *poética da emulação*, aludindo à já referida liberdade que a caracteriza no que tange ao rearranjo de múltiplas tradições e gêneros literários, chamando a atenção para o fato de que “a compressão de tempos históricos favorece o esforço de reunir tempos distintos e às vezes muito distantes entre si, assim como mesclar gêneros diversos e mesmo contraditórios” (ROCHA, 2017a p. 255). Nesse sentido, a *leitura*, assim como a *tradução*, ganha importante destaque, desempenhando um papel fundamental enquanto procedimentos no processo de invenção literária, conforme podemos observar na citação abaixo:

O anacronismo deliberado implica uma operação que consiste em imaginar novas relações possíveis a partir da simultaneidade inventada no momento da leitura. Esse método tende a confundir os atos de escrita e de leitura, sugerindo, em última instância, um gesto que possui afinidades eletivas com as inovações de Machado de Assis.

Nos dois casos, emerge a figura do autor-come-adaptador, ou seja, do reciclador de tradições distintas.

(Numa palavra: inventor) (ROCHA, 2017a p. 255-256).

À simultaneidade que parece derruir os limites entre leitura e escrita no processo de produção literária de autores como Machado de Assis soma-se a primazia da tradução, posto que “o público leitor no Brasil formou-se através de romances, novelas, contos, enfim, narrativas prioritariamente lidas em tradução” (ROCHA, 2013 p. 103). Assim, cabe ao escritor periférico buscar estratégias para, além de tornar produtiva “a precedência da leitura sobre a escrita”, fazê-lo também no que se refere à “precedência da tradução sobre a obra original” (ROCHA, 2013 p. 103-104). Eis os desafios para os quais a *poética da emulação* surge como resposta, posto constituir uma estratégia empregada por escritores circunscritos a contextos socioculturais não hegemônicos.

#### 4.2.3. Poética da emulação e culturas shakespearianas: estratégias literárias em contextos não hegemônicos.

Observando o fenômeno da *poética da emulação* sob um espectro mais amplo do que o fizera no livro *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), em *Culturas Shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mímesis em circunstâncias não*

*hegemônicas* (2017a), Castro Rocha parte dos procedimentos de elaboração literária adotados pelo famoso dramaturgo inglês como uma forma de refletir sobre as estratégias de produção literária em circunstâncias marcadas pela condição periférica (sem conotações geográficas ou concepções de natureza estática), fazendo do conceito de *culturas shakespearianas* uma referência “àquelas culturas cuja percepção se origina na mirada de um Outro” (ROCHA, 2017<sup>a</sup>, s.p.). Tais intuições teóricas encontram-se presentes também no livro *Leituras desaturizadas: tempos precários, ensaios provisórios* (2017b), organizado por Valdir Prigol, no qual o Castro Rocha relaciona os procedimentos shakespearianos aos dos autores literários latino-americanos enquanto estratégia de superação de sua condição periférica em relação aos autores das grandes nações pensantes. O autor explica que:

No fundo, Shakespeare foi o autor canônico da literatura ocidental que mais se aproveitou da *especiaria alheia* para a confecção do *próprio texto*. Segundo os eruditos shakespearianos, das 37 peças que compõem a reunião de suas obras, no famoso *First Folio* de 1623, praticamente todas resultam da combinação de fontes diversas, portanto, de *invenções* e não de enredos originalmente *criados* pelo dramaturgo. Somente quatro peças possuem, por assim dizer, uma história efetivamente imaginada pelo dramaturgo, mas, mesmo nesses casos, ele lançou mão de sugestões diversas para cenas específicas e falas determinadas (ROCHA, 2017b, p. 186).

Movendo seu olhar, a partir da observação dos métodos adotados por Shakespeare, para aos procedimentos compositivos dos escritores circunscritos a contextos periféricos, dentre os quais se destaca Machado de Assis, Castro Rocha revela a intuição teórica que modaliza seu conceito de *culturas shakespearianas*: “É fascinante pensar que os melhores autores latino-americanos intuíram essa afinidade eletiva com o método compositivo do autor de *Othello*” (ROCHA, 2017b, p. 187). Nesse sentido, Castro Rocha expande em *Culturas Shakespearianas* e em *Leituras desaturizadas* as observações iniciadas em *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), em que relaciona os procedimentos compositivos machadianos à posição ocupada por ele, como sendo um escritor circunscrito ao que autor chama de “contexto não hegemônico”, posição essa que o coloca em claro desnível diante da centralidade da literatura europeia, a qual representa nesse sistema a autoridade de modelo. Castro Rocha destaca a importância da consideração de aspectos conjunturais, como a hegemonia da literatura europeia em relação à brasileira, por exemplo, como fatores determinantes para a eclosão da *poética da emulação* como solução estética encontrada pelos escritores periféricos. Nesse sentido, Castro Rocha assevera que:

Ao destacar a **tensão entre culturas hegemônicas e não-hegemônicas**, refiro-me à existência concreta de **literaturas favorecidas** por determinada **circunstância histórica** que beneficia esta ou aquela língua na difusão de obras. A **“universalidade” deste ou daquele autor depende mais do idioma no qual escreve do que da qualidade intrínseca de sua obra**. Assim, se nos séculos XVIII e XIX o francês foi a língua franca da utópica República das Letras, nos séculos XX e XXI o inglês assumiu o papel de coíne do universo acadêmico e digital. Livros produzidos em inglês, ou ainda em francês, possuem uma capacidade de circulação muito mais ampla do que os publicados em dinamarquês ou sueco, por exemplo. Os autores que escrevem naqueles idiomas têm uma probabilidade muito maior de ocupar o centro do cânone, já que escrevem no idioma de uma cultura que **ocupa posição central nas relações de poder** – outra vez, a redundância se impõe (ROCHA, 2013, p. 98, grifos nossos).

Portanto, ao destacar o favorecimento de determinadas literaturas europeias devido às circunstâncias históricas e políticas que as colocam em “posição central nas relações de poder”, Castro Rocha chama a atenção para a influência da “tensão entre culturas hegemônicas e não-hegemônicas” como sendo o fermento propício à eclosão da *poética da emulação*. Nesse sentido, o autor destaca o conceito de *emulação* em dois níveis distintos, “distinguindo *aemulatio* – técnica fundamental no sistema literário e artístico pré-romântico – e *poética da emulação* – esforço deliberadamente anacrônico, desenvolvido especialmente em circunstâncias não hegemônicas” (2013, p. 154). É importante esclarecer, porém, que Castro Rocha não considera a *poética da emulação* um fenômeno circunscrito à realidade da literatura brasileira ou latino-americana em particular, uma vez que, para o autor, tal desnível “não é dilema brasileiro, tampouco lusófono, nem mesmo latino-americano, mas dificuldade de ordem geral, que envolve relações assimétricas de poder simbólico” (2013, p. 154). De acordo com Castro Rocha:

Culturas shakespearianas apresentam uma oportunidade privilegiada para compreender o fenômeno da multiplicação de áreas não hegemônicas na modernidade, isto é, a partir das Grandes Navegações. Ao destacar essa tensão, penso na existência concreta de literaturas favorecidas por determinada circunstância histórica que beneficia este ou aquele idioma na circulação das obras. Nesse horizonte, como um autor oitocentista podia escrever um romance em português ou em espanhol sem *ler exaustivamente* as tradições inglesa e francesa? E também alemã e a russa, claro está. E ainda a espanhola do século XVII. O modelo do autor-leitor tanto é uma invenção sofisticada de certa família de autores – à frente, Machado de Assis e Jorge Luis Borges – como um dado estrutural da circunstância não hegemônica (ROCHA, 2017a p. 186).

Retornando à reflexão sobre a relação entre Eça e Machado, Castro Rocha chama atenção ao fato de que muito embora o autor português seja evidentemente um europeu, o mesmo é oriundo de um país que ocupa uma posição periférica em relação às grandes potências europeias, e produz sua literatura em português, o que também limitaria bastante a

circulação de sua obra. Entretanto, mesmo em posição de desnível em relação aos grandes escritores de sua época, sobretudo franceses – os quais o autor português emulou –, Eça ocupa uma posição de destaque na geopolítica literária em relação a Machado de Assis. Tal compreensão é reforçada por Castro Rocha na citação abaixo:

A fim de caracterizar impérios semiperiféricos, como vimos, Boaventura de Sousa Santos lançou mão de personagens shakespearianos, em sua aguda análise do colonialismo ibérico, definido por uma ambiguidade radical acerca das relações de poder. Por um lado, um inquietante “déficit de colonização” caracterizou seu perfil dos séculos XVI a XVII, uma vez que o império português não dispunha de condições materiais para levar a cabo a tarefa de organização e de controle das possessões ultramarinas. Por outro lado, as colônias sofreram um “excesso de colonização”, fenômeno compensatório, cuja forma particular determinou um sentido preciso: “[...] as colônias portuguesas foram submetidas a uma dupla colonização: a de Portugal e indiretamente a colonização dos países centrais (especialmente a Inglaterra), dos quais Portugal era dependente (muitas vezes como se o império fosse uma colônia)” (ROCHA, 2017a, p. 194).

A definição de Portugal constituindo um exemplo de “império semiperiférico” a partir da peculiar interação que essa metrópole estabelecia com suas colônias e também com as nações europeias hegemônicas, representa a complexidade das relações entre centro e periferia, transcendendo definições de essencialismo geográfico estático para dar visibilidade ao dinamismo e à mobilidade que caracterizam as modulações das relações de poder na história das nações em constante contato e competição, bem como seus reflexos para a difusão da literatura enquanto produção atravessada por relações geopolíticas de caráter econômico e simbólico. Nesse sentido, Castro Rocha afirma que:

Aproveito ainda para reiterar (pela última vez, prometo!) que não emprego os conceitos de periferia e de centro como entidades estáticas, geográfica ou topograficamente localizadas. Pelo contrário, eles implicam relações dinâmicas, historicamente determinadas e, por conseguinte, variáveis. Essas relações são complexas, definidas por situações de duplo vínculo; como demonstra o lugar ambíguo de Rouen em *Madame Bovary* (ROCHA, 2017a, p. 213).

Dessa forma, dos embates que caracterizam as relações entre centro e periferia emergem estratégias de resistência e tentativas de superação da posição desfavorável por parte do lado menos privilegiado em tais relações de poder. Da mesma forma, em todos os campos, mas sobretudo no da produção artística e da difusão de bens culturais, emergem das relações assimétricas de poder que caracterizam o plano concreto das relações de desnível conjuntural tentativas de superação da condição periférica no campo simbólico. Assim, frente à difusão de

bens culturais oriundos das culturas (e das línguas) que ocupam a posição de centro, firma-se a *poética da emulação* como uma reação intelectual e artística à condição de desnível no plano das artes e da produção intelectual, conforme afirma Castro Rocha:

A poética da emulação deve ser compreendida como uma estratégia desenvolvida em situações assimétricas de poder. Essa estratégia reúne um conjunto de procedimentos empregados por artistas, intelectuais, escritores, em suma, inventores que ocupam o lado menos favorecido dos intercâmbios - sejam estes culturais, políticos ou econômicos. A poética da emulação é uma forma intelectual e artística de lidar com a situação de desigualdade objetiva em que nos encontramos, por exemplo, frente às obras difundidas em inglês (ROCHA, 2017a, p. 216).

Assim, é necessário compreender a *poética da emulação* como uma estratégia de enfrentamento da condição periférica por parte de artistas e intelectuais circunscritos a contextos não hegemônicos, cujo cerne reside na relação aparentemente paradoxal entre a imitação de um modelo e o desejo de superação do mesmo, de modo que as situações de embate ganham corpo e dão a tônica das motivações que caracterizam o processo de atualização anacrônica da *aemulatio* em situações de desnível conjuntural, do qual participam, além dos aspectos econômicos e políticos, os bens simbólicos no plano artístico e cultural. As motivações e estímulos que animam esses embates no plano simbólico guardam relações com aspectos ontológicos em sentido amplo, inerentes à condição humana em termos de convívio social, marcado este por conflitos nos quais o desejo ganha *status* de força motriz a desencadear relações e reações marcadas pela violência. É o que se pode depreender a partir das relações estabelecidas por Castro Rocha entre a *poética da emulação* e o conceito de *desejo mimético* cunhado pelo pensador francês René Girard.

#### 4.2.4. Poética da emulação e desejo mimético

Ao recuperarmos as definições de emulação como “zelo”, “ciúme” e “rivalidade” presentes nos dicionários supracitados, e ao lembrarmos também as relações entre o “Machadinho” machucado pelo sucesso alcançado por Eça de Queirós com *O crime do Padre Amaro* e com *O primo Basílio* – aspectos esses que, segundo Castro Rocha, não deixariam de fustigar a “rivalidade” do escritor carioca –, podemos perceber o quanto a *poética da emulação* parece recuperar, entre outras coisas, os aspectos passionais caracterizados pelos sentimentos de disputa – de conotação aparentemente negativa – canalizados de forma



produtiva para a reabilitação dos procedimentos de elaboração artística consagrados no período clássico como *aemulatio*, conforme se pode depreender da citação de Castro Rocha:

O êxito de *O crime do padre Amaro* (1875) e de *O primo Basílio* (1878) não teria deixado o brasileiro indiferente, representando um acicate poderoso para que o sempre solícito Machadinho decidisse tudo arriscar, metamorfoseando-se no Machado que se admira em todo o mundo. Não se trata de questão “psicológica”, mas de **insatisfação do autor com sua obra; dilema agravado pelo aparecimento do jovem romancista português.**

O argumento é potencialmente controverso, destacando a **rivalidade literária** como fator relevante na transformação machadiana. Tal aspecto contradiz a imagem dominante do autor de “A causa secreta”: um Machado sempre cordial, a quem aborrecia a polémica (ROCHA, 2013, p. 132-133, grifos nossos).

A citação de Castro Rocha reproduzida acima nos coloca novamente diante da ideia de “rivalidade” associada à *emulação*, a qual põe em movimento numa grande espiral de significados os aspectos ressaltados nos diversos verbetes de dicionário supracitados: o “ferimento do amor-próprio” pelo sucesso e pela glória do outro mobilizam o desejo de, através da imitação, igualar-se ao modelo em glória, visando, entretanto, a superação do mesmo. Lembremos que a situação de emulação pressupõe uma relação de desnível entre aquele que emula e o modelo por ele emulado, de modo que a “insatisfação” de Machado de Assis “com sua obra”, fato aludido por Castro Rocha como um “dilema agravado pelo aparecimento do jovem romancista português”, parece servir como uma luva à ilustração do cenário que caracteriza a situação propícia à adoção da *poética da emulação* pelo autor. Mas antes de prosseguir na exploração dos meandros de tal *poética*, julgamos interessante compreender a natureza por trás dos complexos sentidos (ou seriam sentimentos?) que envolvem a ideia de *emulação*.

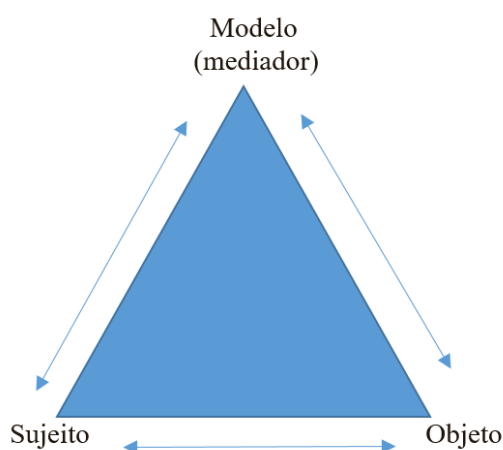
Em seu texto “Poética da emulação: um quadro teórico”, publicado no livro *Leituras desaturizadas: tempos precários, ensaios provisórios* (2017b), Castro Rocha procede à leitura dos mecanismos e dos processos de emulação à luz da *teoria mimética*, elaborada pelo filósofo René Girard. Castro Rocha principia por expor “o par *imitatio* e *aemulatio*, dominante especialmente a partir da cultura latina, dado o desafio de assimilar as técnicas e as obras da cultura grega e do legado helenístico” (2017b, p. 222) para em seguida relacioná-lo “com a **triangularidade do desejo mimético**, tal como identificada por René Girard em *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961)” (2017b, p. 222, grifo nosso). De acordo com Castro Rocha:

O desejo humano, propõe Girard, é fruto da presença de um **mediador**. Não desejamos direta, mas indiretamente, e o alvo de nosso desejo é determinado menos

por nós mesmos do que pelas redes tramadas pelas mediações que nos envolvem. **O desejo, assim, sempre implica mediações entre o sujeito, o objeto desejado e, sobretudo, o mediador, isto é, o modelo adotado para a definição do desejo, que, desse modo, depende de uma relação de triangularidade.** Nesse horizonte, o estudo das mediações é decisivo, pois **o sujeito tenderá a disputar com o modelo a posse do objeto**, cujo interesse, reitere-se, foi **despertado pelo próprio modelo** (ROCHA, 2017b, p. 222, grifos nossos).

Dessa forma, ganha destaque a relação conflituosa ensejada pelo *desejo mimético*, uma vez que o *circuito mimético* pressupõe a disputa pelo objeto, a qual será caracterizada por uma alta carga de *violência mimética*. Tal violência é descrita em termos de uma *relação triangular*, que se estabelece entre o sujeito (aquele que deseja), o modelo (ou mediador do desejo) e o objeto (item desejado e motivador das disputas). Dessa forma, poderíamos ilustrar a relação estabelecida pelo *desejo mimético*, a qual caracteriza o *circuito mimético* proposto por Girard, da seguinte forma:

Figura 15 – Representação gráfica do *circuito mimético* de René Girard



Fonte: O autor, 2020.

A *emulação* do sujeito para com o seu modelo, em sua relação conflituosa pela posse do objeto, obedeceria, de acordo com Girard, a duas possibilidades de mediação, às quais alude Castro Rocha: “De um lado, a *mediação externa*, na qual **sujeito e modelo ocupam esferas distintas** e, por isso, a possibilidade de **conflito é inexistente**. De outro, a *mediação interna*, na qual, pelo contrário, **sujeito e modelo encontram-se no mesmo plano**” (ROCHA, 2017b, p. 222, grifos nossos). Desta forma, os conflitos só seriam passíveis de serem configurados nas relações miméticas que se estruturam sobre o modelo da “mediação interna”, conflitos estes que, em âmbito literário, evidentemente se expressam esteticamente. Castro Rocha ilustra essa possibilidade com clareza na citação reproduzida abaixo:

[...] o novo **artista** (*sujeito*), a fim de produzir sua **obra** (*objeto*), necessita calibrar seu entendimento seja da tradição como um todo, seja de **um artista determinado**, em geral, **um contemporâneo consagrado**, isto é, **um modelo**. E, assim como o desejo mimético engendra rivalidades e uma eventual escalada da violência (física), a **rivalidade artística e intelectual** também favorece um alto nível de **violência** (simbólica) (ROCHA, 2017b, p. 222-223, grifos nossos).

Portanto, retomando as ideias do filósofo francês desenvolvidas em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* acerca do *desejo mimético*, Castro Rocha constitui o terreno sob o qual alicerça sua compreensão acerca da natureza da *poética da emulação* enquanto procedimento de elaboração literária, de modo a destacar a importância da rivalidade artística que atua como motor da mesma. Nesse sentido, Castro Rocha esclarece que “a imitação se converte em desejo quando surge a disputa por um objeto determinado. O desejo é uma imitação de segundo nível pois implica a adoção de um modelo. Em termos girardianos, *sem modelo, não há desejo*” (ROCHA, 2017a, p. 48).

É importante frisar, no entanto, que o desejo despertado no “eu” pelo *modelo* não parte de uma “subjetividade autoconcentrada” daquele, mas é determinada coletivamente em um processo no qual a centralidade do “outro” ganha destaque. Em outros termos, Castro Rocha esclarece que “o desejo mimético é sempre interdividual, envolvendo um número considerável de atores, ainda que não ocupem o centro da cena” (ROCHA, 2017a, p. 56), compreensão essa à qual o autor radicaliza de maneira enfática ao propor o conceito de “interdividualidade coletiva” (ROCHA, 2017a, p. 56). Assim, Castro Rocha transpõe o desnível que caracteriza as relações pautadas no *desejo mimético* girardiano para o desnível das relações de hegemonia no plano literário e cultural, e conclui que:

A recorrência de um campo semântico associado à apropriação deliberadamente anacrônica da *aemulatio* clássica indica um domínio próprio, cuja presença em séculos distintos e em autores diversos sugere uma estrutura similar à que levou René Girard a propor a hipótese do desejo mimético. Tal domínio seria característico da condição periférica, como ainda se diz, ou das culturas não hegemônicas, no vocabulário aqui proposto (ROCHA, 2017a, p. 185).

Retomando a discussão acerca da *poética da emulação* enquanto atualização da *aemulatio* clássica em um contexto pós-romântico em aproximação às teorias girardianas em torno do conceito de *desejo mimético*, Castro Rocha relaciona o desnível que caracteriza a posição do “eu” em relação ao modelo com quem disputa a posse do objeto à posição subalterna dos escritores oriundos das culturas periféricas em relação àqueles que ocupam a posição centralidade hegemônica. Dessa forma, a *poética da emulação* constitui uma estratégia adotada por escritores periféricos movidos pelo *desejo mimético* como forma de

superação de sua condição de desnível frente aos escritores das “grandes nações pensantes”, estratégia essa que envolve certa dose de *violência simbólica*, a qual se traduz esteticamente em termos de produção artística e, em nosso caso específico, de invenção literária.

#### 4.2.5. Afiando antigas armas para novas lutas: da *aemulatio* clássica à poética da emulação

Associadas as bases dos mecanismos do *desejo mimético* elaboradas por René Girard aos processos de *emulação* que dominaram as práticas poéticas no campo literário anterior à eclosão do Romantismo – e que agora retornam readaptadas como práticas contemporâneas marcadas pelo uso de um anacronismo deliberado –, faz-se necessário esclarecer algumas terminologias sobre as quais Castro Rocha tem pensado a *poética da emulação*. É necessário deixar claro que o autor não pretende fazer de suas conceituações um contributo aos estudos clássicos, mas apenas ilustrar os mecanismos que participam da *poética da emulação* enquanto atualização anacrônica da *aemulatio* clássica.

Ao remontar ao exemplo do poeta latino Luciano de Samósata, o qual se queixava por ter sido elogiado por sua originalidade – e não por sua emulação, como gostaria –, Castro Rocha esclarece a diferença entre os sistemas de valores que regiam as literaturas pré-românticas e as pós-românticas. Se no âmbito do Romantismo a originalidade passa a ser um valor e um ideal buscado incansavelmente pelos artistas, nas literaturas correntes antes de seu advento a *emulação*, demonstrada pela capacidade do poeta ao imitar seus *modelos* (tendo suas referências reconhecidas pelo público) e superá-los com certa dose de inovação (sem que isso representasse uma ruptura com a tradição) é que constituía o índice de valor das obras artísticas. A esse respeito, Castro Rocha esclarece:

No sistema literário anterior à revolução romântica, o desejo de ser original seria propriamente indecoroso. Apenas um ignaro leitor almejaria ser idêntico a si mesmo, em lugar de enriquecer-se com a contribuição milionária do acerto dos demais. Somente o dono de uma biblioteca magra pode iludir-se com o ineditismo de seus pequenos achados (ROCHA, 2017b, p. 165).

Dessa forma, o escritor circunscrito às literaturas de ideal clássico, como é o caso de Luciano de Samósata é, antes de tudo, um leitor atento da tradição, tendo o mesmo a plena consciência de que, para se firmar como um autor reconhecido pelo seu valor, “precisa ir aos rudimentos das coisas, realizando a imitação com o objetivo de proporcionar variações no

gesto de combinar elementos preexistentes. Sem dúvida, ele almeja a novidade, mas é preciso compreender bem o sentido atribuído ao termo” (ROCHA, 2013, p. 169). Essa “novidade” à qual se refere Castro Rocha não estaria propriamente no campo da *criação* de algo novo a partir do nada, mas diretamente associada à capacidade de *invenção* a partir da combinação e rearranjo de elementos preexistentes, fornecidos ao novel artista pela tradição através de seus modelos, ou *auctoritas*. Nesse sentido, Castro Rocha fornece um interessante exemplo a partir da posição de Homero como *auctoritas* para o gênero épico, lembrando que “na cultura latina, submeter-se às prescrições desse gênero significava, no mínimo, principiar pela imitação da *Iliada* e da *Odisseia*; quem não o fizesse seria julgado inepto e, como tal, desconsiderado como poeta” (ROCHA, 2013, p. 179). Dessa forma, considerando por esse aspecto tanto a *emulação* quanto a posição de destaque ocupada hoje por Virgílio e Camões no âmbito da poesia épica, percebe-se que “nada impede que um autor, principiado pela *imitatio* e, sendo bem-sucedido no momento posterior da *aemulatio*, transforme-se em *auctoritas*” (ROCHA, 2013, p.181). Portanto, é possível pensar na *emulação* como um movimento simultâneo de filiação à tradição a partir da assimilação de seus recursos estéticos característicos, e de expansão ou renovação da mesma, a partir do rearranjo dos mesmos elementos que a compõem, conferindo assim à nova obra o seu índice de “novidade”. De acordo com Castro Rocha:

O vocabulário empregado pertence ao domínio clássico da *imitatio* e da *aemulatio*. Seu caráter agônico era derivado da tensão entre dois gestos: reverência à tradição e crítica desse mesmo legado. Porém, ainda que emulando a tradição, permanecia-se em seu âmbito, enriquecendo-a pelo acúmulo de novas soluções em lugar de condená-la ao museu narcíseo de uma modernidade autocentrada, definida pelo valor de fetiche atribuído à ideia de originalidade (ROCHA, 2013, p. 155).

Nesse sentido, ao artista circunscrito à tradição literária clássica cabia a adoção de um complexo de movimentos a serem por ele executados, quais sejam a atitude inicial da *imitatio*, durante a qual o mesmo assimila os rudimentos da tradição, e o gesto posterior da *aemulatio*, em que o diferencial do artista emerge, trazendo à obra a novidade almejada, sem que isso signifique ruptura completa com a tradição. Para Castro Rocha:

O mais sério é que, no ritmo binário entre o alheio e o próprio, entre o cá e o lá, a *aemulatio* perde vigor, pois ela se alimenta da oscilação permanente entre os dois polos. Afinal, sua prática demanda a adoção prévia de um modelo e, ao mesmo tempo, a crítica posterior do modelo adotado; somente assim a *imitatio* deixa de ser resultado final – mera cópia –, convertendo-se em ponto de partida de um processo de *invenção* – meta de todo artista (ROCHA, 2013, p. 161).

Como podemos perceber, ao vocabulário inerente aos cabedais dos procedimentos que regem as práticas literárias pré-românticas, o qual corresponde às já aludidas ideias de *imitação* e *emulação*, soma-se aqui o procedimento caracterizado pela *invenção*. Castro Rocha esclarece os conceitos aludidos por tais terminologias, agregando à *imitatio* e à *aemulatio* a noção de *inventio*, relacionando esta última diretamente ao contexto das *culturas shakespearianas* e, por conseguinte, às práticas que caracterizam as estratégias da *poética da emulação*. O autor procede à definição da noção de *inventio* a partir da sua oposição à noção de *creatio*, como podemos observar abaixo:

Em seu inventário de formas de criação, George Steiner recuperou a distância entre dois verbos geralmente empregados como sinônimos: *creare* e *invenire*. *Criar*, do latim *creare*, é um verbo arrogante que implica produzir o novo no instante mesmo da criação; trata-se da romântica *creatio ex nihilo*, no elogio do artista auto-centrado, imune a influências externas. *Inventar*, pelo contrário, do latim *invenire*, é um verbo sugestivo, cuja modéstia leva longe, pois significa *ir de encontro ao que já há*, e, muitas vezes, fazê-lo por acaso. *Inventar* demanda a existência de elementos prévios que devem ser recombinaados em arranjos e relações ainda inexplorados. (As culturas shakespearianas pertencem ao domínio da *inventio*.) (ROCHA, 2017a, p. 227).

Dessa forma, o inventor é aquele que, diferentemente do criador, não parte do “nada” em seu processo de elaboração artística, mas toma por base elementos pré-existentes e os rearranja de forma inovadora, de maneira que seu procedimento de elaboração artística se afiniza em concepções e valores artísticos à *aemulatio* clássica e, por sua oposição à *creatio*, se afasta dos ideais decorrentes das concepções artísticas pós-românticas. Nesse sentido, sendo a *poética da emulação* uma atualização anacronicamente deliberada da *aemulatio* clássica, Castro Rocha afirma que “a invenção é um dos procedimentos mais importantes da poética da emulação, cujo corolário é a anterioridade da leitura em relação à escrita, e, no caso de culturas não hegemônicas, a centralidade da tradução no desenvolvimento da tradição” (ROCHA, 2017a, p. 227-228).

A originalidade almejada pelo autor-leitor (ou seria leitor-autor, dando-se ênfase à ordem dos fatores?) circunscrito às culturas não-hegemônicas em sua adoção da *poética da emulação* enquanto estratégia de enfrentamento e superação de sua condição periférica em face dos autores oriundos dos grandes centros hegemônicos teria na *invenção* o seu grande trunfo, pois “se a originalidade é pensada como *inventio*, o autor se destaca como leitor ávido da tradição, incorporando-a e reciclando-a. Esse é o terreno do autor-como-adaptador (writer-as-arranger), típico da prática do *bricoleur*” (ROCHA, 2017a, p. 229).

É necessário, entretanto, enfatizar mais uma vez que a *poética da emulação* constitui uma apropriação anacronicamente deliberada da *aemulatio* clássica em um contexto diferente do que lhe era habitual, de modo que nele grassam aspectos tais como a liberdade de criação, marca indelével das conquistas e dos ideais do Romantismo. Dessa forma, compreende-se que a atualização anacrônica da *aemulatio* enquanto *poética da emulação* em um contexto pós-romântico não se opõe à liberdade de criação, mas a utiliza a seu favor, expandindo as possibilidades da *invenção*, posto que “a assimilação simultânea de estilos distintos e de momentos históricos diversos produziu uma involuntária Biblioteca de Alexandria, na qual erudição e parodia costumam associar-se em jogos de potencial combinatório praticamente infinito” (ROCHA, 2017a, p. 222). Tal liberdade inerente ao contexto da *poética da emulação* não se traduz pela ausência de critérios ou pela seleção caótica de elementos estéticos ofertados em abundância quando do processo de elaboração artística equacionado pela *invenção*, mas justamente pela adoção criteriosa de enfoques e procedimentos de leitura, conforme afirma Castro Rocha: “A questão, claro está, não se reduz ao número de livros nas estantes, mas diz respeito à necessidade de relacioná-los, estabelecendo critérios de leitura, favorecendo a intensidade estrutural que caracteriza a potência da circunstância não hegemônica” (ROCHA, 2017a, p. 222). Desse modo, percebe-se que a posição periférica ocupada pelo leitor-autor circunscrito às culturas não-hegemônicas, longe de lhe desculpar ou justificar pela sua condição subalterna, converte-se em fator de exigência, de modo que a apropriação de múltiplas tradições literárias hegemônicas através do ato de leitura lhe demanda muitas vezes o domínio de uma ou mais línguas distintas da sua, além de uma sólida assimilação de um vasto acervo bibliográfico que, de maneira corrente, supera em número de volumes e em diversidade linguística as bibliotecas particulares de muitos dos autores circunscritos a contextos hegemônicos aos quais aqueles recorrem como modelos ou *auctoritas*.

Assim, o escritor periférico – posto que circunscrito a um contexto não hegemônico do campo geopolítico e, por conseguinte, das trocas culturais –, apropria-se da *aemulatio* clássica e a atualiza de forma deliberadamente anacrônica enquanto *poética da emulação* em um contexto pós-romântico marcado pela liberdade de criação, fazendo da *invenção* o procedimento mais adequado à superação da posição de desnível na qual se encontra, num processo de elaboração literária marcado pela anterioridade/simultaneidade da leitura em relação à escrita, e pela centralidade da tradução em relação à obra original. Eis as bases sobre as quais se assenta a *poética da emulação* que caracterizam o fazer literário dos “melhores autores latino-americanos” (ROCHA, 2017b, p. 187), oriundos, portanto, de literaturas

circunscritas a contextos não hegemônicos, dentre os quais despontam nomes incontornáveis, como os de Machado de Assis e Jorge Luis Borges, os quais, assim como Virgílio e Camões no âmbito da Epopeia, figuram hoje na posição de *auctoritas* no campo da ficção narrativa do Cânone Ocidental.

#### 4.3. Holanda emula Amado: poética da emulação e *roman à clef* no romance *Chibé*

Como já fora mencionado no tópico anterior, nosso percurso teórico em torno das ideias referentes à *poética da emulação* têm uma motivação bastante específica: defendemos, dentre outras coisas, a hipótese de que Raimundo Holanda Guimarães tenha emulado Jorge Amado a partir do romance *Gabriela, cravo e canela* (1958) durante o processo de escritura de seu romance *Chibé* (1964). Apresentaremos a seguir os indícios sobre os quais temos baseado nossa intuição, aludindo a pistas sutilmente deixadas em sua prosa memorialística com índices autobiográficos presente em *Cidade Perdida* (1999) – segundo livro do autor –, bem como a marcas textuais presentes no próprio romance *Chibé*.

Uma das poucas menções escritas à polêmica envolvendo a publicação do romance *Chibé* se encontra na própria obra de Raimundo Holanda Guimarães, mais especificamente no livro *Cidade Perdida* (1999). Como já fora mencionado, o mesmo constitui uma prosa memorialística em que o autor narra livremente, a partir de pesquisas documentais e, principalmente, ao sabor da própria memória, a história política da cidade de Castanhal, sendo que a partir do recorte correspondente à década de 1950 o livro *Cidade Perdida* assume claramente uma coloração autobiográfica, em que o autor mescla à memória coletiva da cidade a sua própria trajetória, sobretudo no que se refere à sua atuação política. A partir daí, protagonizam a narrativa tanto a cidade de Castanhal, espécie de organismo vivo em evolução, quanto o próprio autor, que narra em primeira pessoa as peripécias em que esteve envolvido em sua prolífica atuação na ribalta – e principalmente nos bastidores – da política castanhalense. E é exatamente ao narrar uma de tais peripécias que surge a referida menção ao romance *Chibé*, bem como sua sugestiva analogia com a polêmica em torno do *Gabriela* de Jorge Amado, conforme o excerto reproduzido abaixo:

Candidato a deputado estadual, participei de um comício, no Apeú, num domingo. Na tarde daquele dia, o candidato a prefeito, Armindo Miranda, procurou-me para me pedir que não fosse ao Apeú, porque **o ambiente estava hostil a mim e ele**



**queria evitar confusão.** Reagi e disse que iria. Prometeu-me votos lá, mesmo sem a minha presença porque **ele não poderia me garantir diante dos protestos à minha ida, tudo por causa do meu livro “Chibé”, cujo enredo, desenrolando-se entre Apeú e Castanhal, envolve personagens confundidas com pessoas reais daquele lugar.** Mas eu nunca deixei de ir ao Apeú. Passara até o Natal lá e nunca tive qualquer problema. **Aliás, isso não me deprimiria, pois tal fenômeno era a prova de que a realidade se confundia na ficção, embora esta não tenha compromisso com aquela,** uma vez que “a arte não tem compromisso com o ideal particular de quem quer que seja”. **Prova, também, que a fronteira entre a realidade e o sonho, é bem estreita, vivem parede-meia: estive em Ilhéus, conversando com uma senhora em frente à igreja onde fora velado o corpo de dona Lourdes, que servira ao personagem Gabriela, de Jorge Amado.** Ela me disse que dona Lourdes era uma mulher religiosa, pertencia à congregação pia, esposa e mãe de família muito estimada na cidade. **Tudo que Gabriela representou no livro e na tela não combinava com a vida atual de dona Lourdes que, com a divulgação da novela pela tv ganhou fama, ao ponto de o bar do Nacib virar ponto de venda de *souvenirs da Gabriela*, vendidos pelos filhos de seu Jorge Charon com dona Lourdes que, conforme me falou essa senhora de Ilhéus, meteu a mão na cara do autor quando com ele se deparou naquela cidade, atribuindo-se o original deformado da ficção.**

Mas, nas eleições, *Louzinho* aproveitava-se do tema, com invenções deprimentes que eu nunca havia cogitado, ferindo a sensibilidade, o amor próprio dos apeuenses, com explorações políticas, para conquistar votos (candidato à reeleição de deputado estadual), **agitando-os contra mim. Armindo Miranda voltou a me pedir que não fosse porque o ambiente estava carregado, ficando cada vez pior com a aproximação da hora – apelava.** Eu soube que o Apeú Futebol Clube ia jogar com o Castanhal, no campo daqui. Fui até o campo, dirigi-me aos jogadores e outras pessoas de lá e declarei firme que iria de qualquer jeito e responsabilizava a todos pelo que me acontecesse. E fui, acompanhado por João Porto. No palanque, depois que falou o deputado João Menezes, disputando a reeleição, o candidato **Armindo Miranda, com toda boa vontade, quis preparar o ambiente para mim: “...não é por um burro dar um coice que a gente corta as patas...”** Mal ele disse a última letra, eu lhe arranquei o microfone das mãos e falei com tal ânimo, com tanta convicção e veemência, que fui aplaudido, e saí de lá tranquilamente, sem agravo. Mas, se fosse esperar a “preparação” do Armindo, eu estava era *lascado...* e, depois, todos ríamos do candidato do *Apeú*, que **pensando a limpar a barra, quase me estrepava, pondo a caçada no mato...** (GUIMARÃES, 1999, p. 225 e seg., grifos nossos).

A longa citação acima demanda atenção a detalhes que, segundo acreditamos, constituem pistas acerca da filiação literária do *Chibé* de Raimundo Holanda Guimarães, apontando tanto para sua elaboração sob a égide do *roman à clef*, quanto para sua “inspiração” no romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, tomado aqui como objeto de *desejo mimético*. Primeiramente, ao observarmos a menção feita ao *Chibé* por Holanda Guimarães, vemos logo de início a negativa que tão bem caracteriza os bons autores de *romans à clef*, em que o mesmo argumenta que o enredo de seu romance “envolve personagens **confundidas** com pessoas reais daquele lugar” (grifo nosso), em clara alusão à polêmica que envolveu o lançamento do romance – e aos ânimos ainda exaltados da população devido a isso –, buscando, entretanto, minimizar a gravidade da ocorrência. Ora, já aí percebemos a estratégia que comumente caracteriza a postura dos autores de *romans à clef*, esquivando-se de quaisquer relações entre ficção e realidade que pudessem comprometê-los e

justificar retaliações contra si – lembremos que Raimundo Holanda Guimarães foi ameaçado de morte devido à polêmica envolvendo o romance, e teve de se ausentar da cidade por uns tempos até que a situação “esfriasse”. Entretanto, logo após negar a correspondência entre personagens ficcionais e pessoas reais no enredo de seu romance, Holanda Guimarães nos fornece uma interessante mostra de suas concepções acerca do fazer literário, nas quais os limites entre realidade e ficção apresentam as rasuras que tão bem se compatibilizam à natureza limítrofe do *roman à clef*, ao afirmar que “tal fenômeno era a prova de que a realidade se confundia na ficção, embora esta não tenha compromisso com aquela, uma vez que ‘a arte não tem compromisso com o ideal particular de quem quer que seja’”. Ou seja, embora o autor demonstre ter plena consciência das diferenças entre ficção e realidade, bem como da liberdade e descompromisso que caracterizam a natureza daquela, entende que os limites entre as duas podem ser bem fluidos, a ponto de, muitas vezes, uma se confundir na outra.

A compreensão do autor acerca dos derruídos limites entre ficção e realidade é novamente retomada ao introduzir a menção ao caso polêmico envolvendo o romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, menção essa a qual consideramos uma pista importante acerca das relações de emulação entre Holanda Guimarães e o consagrado escritor baiano. O autor paraense principia a alusão ao romance *Gabriela* enfatizando: “Prova, também, que a fronteira entre a realidade e o sonho, é bem estreita, vivem parede-meia”, estabelecendo uma relação de similaridade entre o seu romance (hoje desconhecido do grande público) e o célebre romance de Jorge Amado a partir da condição limítrofe entre realidade e ficção que caracterizaria a ambos. A nosso ver, a menção ao romance *Gabriela* atrelada à alusão feita à polêmica em torno da publicação do romance *Chibé* revela aqui a intenção do autor de apresentar ao público o seu *modelo* emulado, ao conectar o *objeto* de seu desejo à obra dele resultante. Nesse sentido, temos a clara percepção de estarmos diante de um caso exemplar de aplicação da *poética da emulação* enquanto estratégia de *invenção* literária, de acordo com as conceituações apresentadas por João Cezar de Castro Rocha.

Ao narrar a suposta viagem a Ilhéus (teria mesmo o autor viajado até lá?), Holanda Guimarães narra a conversa que teria travado com uma senhora ilheense sobre “dona Lourdes, que **servira** ao personagem Gabriela, de Jorge Amado” (grifo nosso). Caberia aqui perguntar: “servira” como? Como inspiração à elaboração de uma personagem puramente ficcional? Ou como persona real transposta à *clef* ao ambiente narrativo, de aparente ou ambígua ficção? A resposta definitiva fica no ar, mas o autor parece a insinuá-la na continuação de seu relato. Após mencionar os atributos de dona Lourdes como “mulher religiosa, pertencia à

congregação pia, esposa e mãe de família muito estimada na cidade”, de acordo com o relato da suposta senhora, Holanda Guimarães afirma que “tudo que Gabriela representou no livro e na tela não combinava com a **vida atual** de dona Lourdes” (grifo nosso). Observe-se a escolha vocabular do autor, que ao contrastar as características da personagem Gabriela às de dona Lourdes, poderia muito bem ter optado pelo termo “vida real” ao invés de “vida atual”, o que, talvez por um ato falho (ou intencional), nos dá margem para pensar que dona Lourdes poderia ter sido no passado uma mulher de comportamento compatível com o que fora descrito por Jorge Amado quando da composição de sua personagem Gabriela. Nesse sentido, a escolha vocabular de Holanda Guimarães parece soar como uma insinuação e, sutilmente, reforça a ideia de que Jorge Amado tenha feito um retrato *à clef* de dona Lourdes Maron.

Raimundo Holanda Guimarães demonstra a partir da citação reproduzida acima ter claro conhecimento acerca da polêmica em torno da suposta transposição de dona Lourdes à ficção como Gabriela por Jorge Amado, embora tenha feito certa confusão entre os nomes do repórter que revelou a correspondência entre pessoas reais e personagens ficcionais em *Gabriela*, o jornalista Jorge Medauar; e o correspondente real da personagem Nacib, o descendente de árabes Emílio Maron, cuja sonoridade do sobrenome pode revelar a provável (con)fusão dos nomes que deu origem ao composto “Jorge Charon”, suposto marido de dona Lourdes, como podemos observar na seguinte citação: “que, com a divulgação da novela pela *tv* ganhou fama, ao ponto de o bar do Nacib virar ponto de venda de *souvenirs da Gabriela*, vendidos pelos filhos de *seu Jorge Charon* com dona Lourdes” (grifo nosso). É bastante provável que tal confusão se deva aos lapsos da memória do autor que, embora revele certa imprecisão em relação aos nomes dos envolvidos, não deixou escapar a polêmica que os envolveu, a qual ganhou popularidade em âmbito nacional em virtude do sucesso do romance e da matéria bombástica de Jorge Medauar “publicada na *Manchete*, em janeiro de 1959, [com] o título definitivo: “Quem é Gabriela Cravo e Canela” (AGUIAR, 2018, p. 377). É provável, inclusive, que este último, e não exatamente o autor de *Gabriela*, tenha sofrido a agressão de dona Lourdes relatada por Holanda Guimarães, conforme a citação a seguir: “dona Lourdes que, conforme me falou essa senhora de Ilhéus, meteu a mão na cara do autor quando com ele se deparou naquela cidade, atribuindo-se o original deformado da ficção”. Segundo o relato feito por Joselia Aguiar em sua biografia de Jorge Amado, como já fora aludido neste trabalho, as referidas agressões teriam sido sofridas por Jorge Medauar e, muito mais do que sopapos, constituíram-se por socos e pontapés, além de tentativas de assassinato à faca e à bala. Entretanto, para além dos lapsos de memória, fica patente o conhecimento de Holanda Guimarães acerca da polêmica envolvendo as identidades reais das personagens

Gabriela e Nacib, caracterizando-se aí a fórmula básica do *roman à clef*, compreendido como “um romance em que pessoas e eventos reais aparecem sob nomes fictícios” (AMARAL, 2016, p. 1217). Assim, entendemos que a menção feita por Holanda Guimarães à polêmica em torno do *Gabriela, cravo e canela* denota a consciência do autor em relação às linhas dominantes do *roman à clef* em sua caracterização enquanto romance em que as personagens ficcionais escondem a representação de pessoas reais, bem como quanto à sua configuração como um gênero limítrofe entre realidade e ficção.

A natureza *à clef* do romance *Chibé*, embora negada pelo autor, mesmo decorridos tantos anos de sua publicação era (e ainda hoje o é por muitos dos antigos moradores da cidade) de amplo conhecimento em Castanhal e no Apeú, noção essa que é reforçada pela exploração política do caso por Louzinho, político de um partido rival ao do autor, “candidato à reeleição de deputado estadual”, o qual o autor afirma que “aproveitava-se do tema, com invencionices deprimentes que eu nunca havia cogitado, ferindo a sensibilidade, o amor próprio dos apeuenses, com explorações políticas, para conquistar votos [...], agitando-os contra mim”. Da mesma forma, outro fato que contribui para a compreensão acerca do amplo conhecimento sobre a polêmica relação entre pessoas reais e personagens ficcionais no romance *Chibé* é o pedido da parte do candidato a prefeito Armindo Miranda, correligionário de Holanda Guimarães, para que este não fosse ao comício no Apeú, “porque o ambiente estava hostil” devido à polêmica envolvendo a publicação do romance; bem como a reiteração da tentativa daquele de dissuadir o autor de participar do comício, pois “o ambiente estava carregado, ficando cada vez pior com a aproximação da hora”. Diante da obstinação intransigente de Holanda Guimarães em participar do referido comício, sendo este reconhecido por sua personalidade forte e por seu temperamento arredo, o candidato Armindo Miranda, na tentativa de apaziguar os ânimos durante sua fala no palanque, findou por render uma estória que ainda hoje figura anedotário da memória coletiva<sup>293</sup> dos moradores

---

<sup>293</sup> Em uma entrevista concedida a nós, o jornalista Moacir “Guegueu” Silva, amigo e correligionário de Holanda Guimarães, fez o seguinte relato acerca do episódio do comício no Apeú: “Ele ficou bastante malvisto por uma família de lá do Apeú que entendeu, fazendo a ilação com os personagens do livro, entendeu que o que ele relatava no livro se referia aos membros dessa família. E essa família ficou extremamente chateada, injuriada contra ele, né? Ao ponto de que teve um episódio em que nessa primeira campanha em que a gente se envolveu, que a gente acabou não logrando êxito... não ganhando a eleição nessa primeira campanha. Já estava em plena efervescência a repercussão do livro, principalmente lá no Apeú. E nós estávamos nessa campanha, e um dia eu recebi um recado, um amigo meu de lá do Apeú que pertencia a essa família... pertence a essa família, mandou um recado pra mim, sabendo que eu estava bastante envolvido na campanha, porque tava marcado um comício lá na Vila do Apeú. Ele mandou dizer pra mim o seguinte: que quando nós fossemos fazer o comício lá, não levássemos o Holanda Guimarães pra falar, porque ele ia ser apedrejado. Iam jogar muita coisa nele: bagaço de laranja, pedra e... não ia dar certo, era melhor não levar, porque ia ter problema. Como ele era muito corajoso também, porque ele era muito brigão, e o cara que briga tem que ser corajoso, né? Então ele dizia... quando eu passei a informação para o resto do pessoal... da equipe, nós todos que estávamos envolvidos, né? na campanha...

mais antigos da cidade: “Armando Miranda, com toda boa vontade, quis preparar o ambiente para mim: ‘...não é por um burro dar um coice que a gente corta as patas...’”. A fala de Armando Miranda, ao mesmo tempo em que visava apaziguar os ânimos dos apeuenses enfurecidos com a presença de Holanda Guimarães naquela localidade, constitui igualmente um certo reconhecimento da culpa deste em ter retratado pessoas reais daquele lugar em seu romance, sendo este o motivo da celeuma ali instaurada. A atitude rápida de Holanda Guimarães ao arrancar o microfone das mãos de Armando Miranda e imediatamente iniciar seu discurso efusivo igualmente reforça essa percepção, posto que o autor sabia: “se fosse esperar a ‘preparação’ do Armando, eu estava era *lascado*...”, ao que acrescenta; “e, depois, todos ríamos do candidato do *Apeú*, que pensando a **limpar a barra**, quase me estrepava, **pondo a caçada no mato**” (grifos nossos). A expressão popular “pondo a caçada no mato” em sua acepção na cultura local, tem o sentido de “pôr tudo a perder”, sendo traduzível em outra expressão popular mais conhecida como “dar com a língua nos dentes”, com a significação do ato de revelar segredos inoportunos. Dessa forma, a escolha de Holanda Guimarães pelo uso de tal expressão para qualificar a atitude de Armando Miranda – justificando-se assim também o momento posterior de riso da situação junto aos seus correligionários –, a nosso ver, revela uma discreta admissão do autor acerca da sua

---

eu vi o pessoal lá e disse: “– olha só, tá acontecendo isso”. E o Holanda tava presente e disse: “– Não, mas eu vou. Eu vou, não tenho medo”. [...] Então, no dia e hora marcada nós fomos fazer o comício lá no Apeú, né? E o... esse Armando Miranda, quando ele foi falar, ele foi... é... aliviar a situação... ele foi fazer a peroração dele direcionada pra... é... preparar a situação melhor para o Holanda falar sem ter problema. Só que ele fez de uma maneira que não piorou a situação em relação aos prováveis ataques ao Holanda, mas piorou em relação ao Holanda, devido ao temperamento dele. Ele ficou muito bravo da maneira como ele tentou ajeitar, entre aspas, a situação, né? Ele queria aplainar o terreno... a situação para que o Holanda falasse à vontade e não acontecesse nada, como de fato não aconteceu. Mas não pela fala dele, tá entendendo? Ele... o Holanda ficou lá no bastidor, lá atrás do palanque, aguardando, né? a vez de ele falar. E quando o Armando Miranda foi falar, ele falou da seguinte maneira pra ajeitar a situação, ajeitar entre aspas: “– meus amigos aqui do Apeú, tem um companheiro nosso aqui que vai falar daqui a pouco. Eu soube que tem uma situação aí contra ele, mas, como vocês sabem...” E lá ele... o Holanda era de lá, e no Apeú ele era conhecido... chamavam mais de Raimundinho pra ele, né, que era Raimundo Holanda né, o nome dele... Raimundinho. Aí ele disse: “– mas, a gente sabe que o Raimundinho andou falando umas besteiras num livro...”. Aí, o Holanda lá atrás já ficou bravo, porque falar... do jeito que ele era temperamental, consciente de que era um cara muito inteligente, certo? Ele ficou logo bravo porque falou que ele escreveu besteira no livro. O Armando falou isso e ele ficou muito chateado da maneira como ele falou. Aí ele completou ainda da seguinte forma a frase: “– mas, não é porque um burro dá um coice que a gente vai lhe cortar a perna”. Aí que o Holanda ficou bravo. Aí ele ficou mais bravo ainda, sabe? [...]. Aí, mas ele ficou bravo e disse: “– agora é que eu vou falar mesmo! Agora é que eu vou falar mesmo! Vou falar! Não tenho medo... pra desmanchar o que esse camarada tá falando aí de mim”. E, de fato... de fato que quando chegou a vez dele o Holanda foi lá, fez um belo discurso, falou bem, como ele falava muito bem, né? Tanto escrevia como falava bem. E nada de ruim aconteceu com ele, fez tudo... terminou tudo em paz. Mas o que é engraçado, se não fosse trágico, ou que poderia ser, é a forma como o companheiro lá de luta colocou o problema pra melhorar, pra aliviar a situação. Se fosse o caso até pioraria, né? Mas o povo do Apeú não demonstrou nada disso, de que ia fazer... na ocasião não teve nenhum gesto assim... agressivo contra o Holanda, aí ficou tudo bem. Isso foi na campanha anterior, essa que nós não logramos ganhar [eleição de 1966]”. Entrevista concedida por SILVA, Moacir “Guegueu”. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 4 arquivos. vídeo II (30:22 min.).

“culpabilidade” no fato de ter relacionado personagens ficcionais e pessoas reais em seu romance *Chibé*, revelando-se um tom compatível com a forma sutil do “esconder-mostrando” (ou, nesse caso, “admitir-negando”) que tão bem caracteriza a linguagem ambígua inerente ao gênero *roman à clef*.

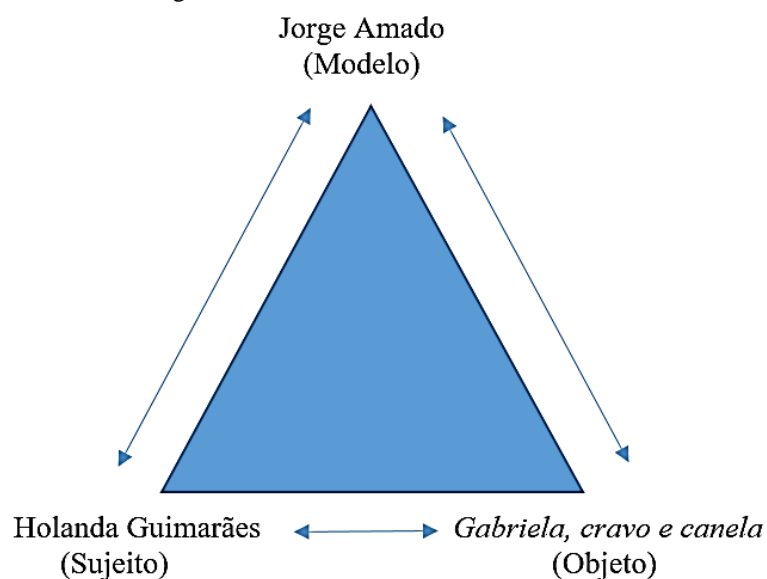
Após comentar a longa citação supracitada de *Cidade Perdida*, gostaríamos de nos deter à relação estabelecida por Holanda Guimarães entre as polêmicas envolvendo o lançamento do *Chibé* em Castanhal e o imbróglio envolvendo a identidade real de Gabriela e Nacib no também *roman à clef* *Gabriela cravo e canela*. Como já fora reiteradamente mencionado aqui, temos subsídios para acreditar que Raimundo Holanda Guimarães tenha emulado Jorge Amado ao elaborar seu romance *Chibé* a partir da leitura do romance *Gabriela, cravo e canela*, devido à forte representatividade conquistada pelo escritor baiano no cenário literário nacional, e do sucesso sem precedentes de público e crítica alcançado por seu referido romance, como fatores de fundamental importância para o posterior surgimento do romance *Chibé*. É importante ressaltar nesse contexto a importância do romance *Gabriela, cravo e canela*, considerado esteticamente um divisor de águas no conjunto da obra amadiana, e responsável por um grande sucesso que era evidente tanto pelas cifras astronômicas de vendas atingidas pelo mesmo, quanto pelo sucesso de público que lotava os lançamentos do romance em diversas capitais brasileiras, bem como por suas adaptações para o cinema e para a televisão, configurando-se o fenômeno a que Joselia Aguiar nomeou de *Gabrielamania*, em decorrência da forte influência exercida pelo romance no comportamento feminino de então. A grande repercussão da publicação do romance *Gabriela, cravo e canela*, por nós já mencionada no tópico referente ao *roman à clef* no Brasil, dificilmente teria passado despercebida ao atento e crítico jornalista Raimundo Holanda Guimarães, sobretudo pelo fato de o escritor Jorge Amado ter realizado seu lançamento também em Belém, a exemplo do que fizera em outras capitais brasileiras, repetindo ali o grande sucesso de público que obtivera nos demais grandes centros urbanos pelo Brasil afora.

Ao compreendermos a *poética da emulação* enquanto atualização deliberadamente anacrônica da *aemulatio* clássica, a qual, por sua vez, caracterizava uma relação ambígua de admiração e zelo, bem como de inveja e rivalidade entre o “eu” e o *auctoritas* a ser emulado; e ao partirmos da relação proposta por Castro Rocha entre a *poética da emulação* e o *desejo mimético* à luz de René Girard, temos diante de nós os aspectos ambíguos e passionais que envolvem a prática da *emulação* literária. Nesse sentido, trazendo essa reflexão ao encontro de nosso objeto de estudo, acreditamos que o grande interesse e a intensa procura pelo romance de Jorge Amado por parte do público leitor desempenharam para Holanda

Guimarães a função de um “acicate” similar àquele que Eça de Queiroz representara para Machado de Assis, guardadas, evidentemente, as devidas proporções, posto que, no que se refere à relação entre Holanda Guimarães e Jorge Amado, estamos falando de um desnível, a nosso ver, brutalmente superior àquele que caracterizava as relações literárias luso-brasileiras do século XIX. Além disso, é importante ressaltar que quando Machado de Assis se lançou à empreitada em que se reinventa como autor do *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o autor carioca já era um escritor experiente, tendo quatro romances publicados, além de diversas publicações em outros gêneros, tais como a crônica, o conto, a poesia e a dramaturgia; ao passo que Raimundo Holanda Guimarães tem no *Chibé* seu livro de estreia, havendo se aventurado literariamente antes disso apenas no restrito campo das crônicas publicadas em jornais.

A observação da relação entre Raimundo Holanda Guimarães e Jorge Amado à luz do conceito de *desejo mimético* cunhado por René Girard nos coloca diante de uma equação em que o escritor baiano desempenha em relação ao escritor paraense a função de *modelo* a ser emulado, posto que já ocupava no cenário da literatura brasileira uma posição de inquestionável destaque; o romance de grande sucesso *Gabriela, cravo e canela* desempenha, nesse sentido, a função de *objeto de desejo* a ser “disputado” com o *modelo*; e Holanda Guimarães ocupa então a função de *sujeito*, o qual, movido pelo *desejo mimético*, é instigado à *emulação* de seu *modelo*. Poderíamos ilustrar o *circuito mimético* que caracteriza a relação entre Raimundo Holanda Guimarães, Jorge Amado e seu romance *Gabriela, cravo e canela* da seguinte forma:

Figura 16 – Representação gráfica do *circuito mimético* entre Holanda Guimarães, Jorge Amado e o romance *Gabriela, cravo e canela*



Fonte: O autor, 2020.

Embora Jorge Amado seja, assim como Raimundo Holanda Guimarães, um escritor circunscrito ao contexto não hegemônico da literatura brasileira em comparação à centralidade da literatura europeia, é notório o grande desnível que os separa, posto que o escritor baiano tinha já toda uma carreira desenvolvida na região Sudeste, e seus livros circulavam para além das fronteiras nacionais desde a fase de sua literatura militante. Diferentemente de Jorge Amado, Raimundo Holanda Guimarães era um jornalista atuante na capital de um estado periférico, circunscrito a uma região periférica do Brasil em comparação à posição nitidamente hegemônica dos estados que compõem a região Sudeste, a qual desempenhava até pouco tempo a função de centro político da nação (Brasília foi fundada em 1960) e prosseguia em sua posição de primazia no âmbito econômico e de difusão das artes e da cultural nacional. Nesse sentido, é importante frisar que, ao formular seu conceito de *culturas shakespearianas*, Castro Rocha estava atento a essa complexidade que caracteriza as intrincadas relações entre centro e periferia, cuja mobilidade de posições ocupadas por cada localidade varia a partir do ponto referencial a que são relacionadas/comparadas. Nesse sentido, Castro Rocha afirma que:

A Cidade do México ou o Rio de Janeiro também são exemplos dessa dialética: cidades periféricas em relação a Paris ou Nova York; mas centrais em relação a Tijuana ou Maceió. As relações entre periferia e centro multiplicam-se e mudam de direção com mais frequência do que se costuma admitir. Desejo tornar as noções de periferia e de centro sempre mais complexas. Daí a proposta de dizer circunstâncias hegemônicas (centrais) e não-hegemônicas (periféricas), uma vez que se trata de vocabulário dinâmico que desfavorece metáforas espaciais – e nem sequer mencionei os impérios semiperiféricos estudados por Sousa Santos (ROCHA, 2017a, p. 213).

Desse modo, ao considerarmos o tipo de *mediação* constituída pelo *circuito mimético* que caracteriza a relação entre Raimundo Holanda Guimarães, Jorge Amado e seu romance *Gabriela, cravo e canela*, de acordo com a terminologia cunhada por René Girard, estaríamos diante de um caso de “mediação externa, na qual sujeito e modelo ocupam esferas distintas” (ROCHA, 2017b, p. 222), devido ao grande desnível que separava os dois escritores. Assim, em razão dessa considerável distância que se estabelece entre o escritor baiano radicado no Sudeste e o escritor paraense circunscrito à Amazônia, região situada em posição periférica em comparação àquela, “a possibilidade de conflito é inexistente” (ROCHA, 2017b, p. 222).

Ao considerarmos os aspectos inerentes à *interdividualidade* do *desejo mimético*, aludimos novamente à improbabilidade de que Raimundo Holanda Guimarães não tivesse conhecimento acerca do sucesso retumbante alcançado por *Gabriela, cravo e canela*,



sobretudo pelo fato de o mesmo exercer a função de jornalista no maior jornal da capital paraense de então, e de Jorge Amado ter realizado o lançamento do referido romance em Belém, repetindo o sucesso de público que lhe era habitual. Lembrando que Castro Rocha afirma que “o desejo mimético é sempre *interdividual*, envolvendo um número considerável de atores ainda que não ocupem o centro da cena” (2017a, p. 56), temos a compreensão de que o interesse manifesto dos leitores pelo romance amadiano representaria simbolicamente essa participação coletiva na constituição do objeto do *desejo mimético* que caracteriza o *circuito mimético* no qual estão implicados Raimundo Holanda Guimarães, o escritor Jorge Amado e sua obra *Gabriela, cravo e canela*.

É importante frisar que, segundo a hipótese que defendemos, Raimundo Holanda Guimarães tinha consciência de estar emulando também características literárias da obra de Jorge Amado, as quais constituem as linhas mestras do gênero *roman à clef*. Embora não se tenha encontrado até então quaisquer menções escritas do autor à expressão francesa *roman à clef*, a citação em que o mesmo relaciona a polêmica em torno da publicação de seu romance *Chibé* à polêmica envolvendo a presença de pessoas reais e personagens fictícios no romance *Gabriela, cravo e canela* evidencia, a nosso ver, que o autor sabia exatamente o que estava fazendo quando escreveu, sob a égide do referido gênero, o seu próprio *roman à clef* satírico, tomando por base o romance amadiano. Portanto, acreditamos que durante o processo em que Raimundo Holanda Guimarães emulou Jorge Amado a partir da atualização anacrônica da *aemulatio* clássica enquanto *poética da emulação* – a exemplo do que fizera Machado de Assis –, tomando a obra *Gabriela, cravo e canela* como *objeto de desejo* do qual resultou a produção de seu romance *Chibé*, o autor paraense assimilou e reproduziu o gênero *roman à clef*, o qual constitui um dos gêneros que caracteriza a multifacetada obra de Jorge Amado, filiando-se, portanto, a uma antiga tradição do gênero *roman à clef* que, como vimos, remonta em suas origens ao século XVI, alcançando o seu apogeu na França dos séculos XVII e XVIII, e encontrando sua decadência e meados do século XIX, quando passou a ser considerado um gênero obsoleto, uma espécie de “literatura menor”, cujo anátema reforça o seu caráter anacrônico. Eis a hipótese à qual defendemos, a partir das referidas pistas deixadas pelo autor no livro *Cidade Perdida*, bem como tomando por base os indícios textuais presentes no próprio romance *Chibé*, dos quais trataremos no tópico a seguir.

4.3.1 De quando uma cozinheira baiana “apimentou” um prato paraense, ou de como, apropriando-se da “especiaria alheia”, Holanda Guimarães fez do tempero de *Gabriela* o condimento ideal para sua receita de *Chibé*.

O título acima expande-se em sentidos ao nos depararmos com a definição do verbete *chibé*, na forma como é apresentado no volume II da *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada* (1976), de Carlos Rocque: “**CHIBÉ** – Há duas espécies de chibé: tipo refresco, feito de farinha e limão, e tipo comida, quase pirão. É alimento dos pobres. Há quem use café em lugar de água” (1976, p. 495-496). O alimento que dá nome ao romance de Holanda Guimarães é emblemático da precariedade alimentar que caracteriza a população circunscrita às classes subalternas dos rincões e das periferias das cidades amazônicas, fortemente associado à cultura alimentar ribeirinha. Trata-se de alimento pobre em nutrientes, produzido a partir da mistura básica de água e farinha, à qual se adicionam às vezes sal, às vezes limão, aditivos simples que lhe alteram levemente o sabor, nada mais. A escolha do nome desse alimento de baixo valor nutricional para o título de seu romance revela a opção de Holanda Guimarães por retratar em sua obra a realidade da população mais pobre de sua região, vindo o autor muitas vezes a denunciar a situação de exploração a que esta estava submetida – predileção essa que pode também ser percebida em diversas obras do escritor baiano Jorge Amado. Assim, se “Shakespeare foi o autor canônico da literatura ocidental que mais se aproveitou da *especiaria alheia* para a confecção do *próprio texto*” (ROCHA, 2017b, p. 186), e se “os melhores autores latino-americanos intuíram essa afinidade eletiva com o método compositivo do autor de *Othello*” (ROCHA, 2017b, p. 187), podemos nos apropriar da metáfora culinária de Castro Rocha para ampliar nossa compreensão acerca do caso específico de *poética da emulação* caracterizado pela *invenção* do *Chibé* por Holanda Guimarães a partir do rearranjo de elementos estéticos e temáticos previamente fornecidos pelo romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. Nesse sentido, o nome *chibé*, alusivo ao prato da culinária amazônica, pode agora também nos servir de metáfora para pensar a “receita” adotada pelo autor quando da composição de seu romance *Chibé*. Como já afirmamos anteriormente, temos subsídios para acreditar que a “receita” do *Chibé* de Holanda Guimarães fora enriquecida com o tempero baiano de *Gabriela* como forma de conferir mais sabor à iguaria (já não se trataria mais somente da receita básica de subsistência das populações subalternas da Amazônia, do refresco feito à base de água e farinha, mas de prato mais consistente, saboroso e, em muitos aspectos, “servido quente e carregado de pimenta”).

Nessa receita, o humor, o sarcasmo, a ironia, o erotismo e a sátira foram alguns dos ingredientes que a cozinha baiana de Jorge Amado serviu fartamente em *Gabriela*, e que foram incorporados como *especiaria alheia* à receita do *Chibé* de Holanda Guimarães. A julgar pela recepção acalorada (ou mesmo incandescente) dada ao romance, fica claro que houve quem não pudesse com tanta pimenta. Mas se a uns o prato queimou os beiços e fez lacrimejar os olhos, a outros apeteceu ao paladar, ávido pelo tempero ardido da fofoca e pelo alimento fumegante da maledicência, polvilhando um verdadeiro crestado de reputações. A nosso ver, o *Chibé* de Holanda Guimarães não era um “chibé: tipo refresco”, mas sim o “tipo comida, quase pirão” e, ao que tudo indica, o prato fora servido “pelando”, quase pegando fogo.

É necessário esclarecer que a realização de um estudo comparativo mais aprofundado entre os romances *Chibé* e *Gabriela, cravo e canela* não constitui o foco principal desta tese. Dessa forma, nós nos restringiremos à realização de um percurso panorâmico a partir de um comentário geral acerca da relação entre as duas obras, apontando os principais pontos de contato entre ambas. Entretanto, acreditamos que nossos apontamentos iniciais podem ser perfeitamente desenvolvidos com o devido aprofundamento e minúcia que demanda um estudo dessa natureza em pesquisas futuras. Por ora, realizaremos nosso percurso panorâmico abordando os principais aspectos formais e de conteúdo que aproximam os romances *Chibé* e *Gabriela, cravo e canela*.

Como já fora mencionado, o primeiro e principal ingrediente que liga a receita do *Chibé* de Holanda Guimarães aos fortes temperos de *Gabriela*, ao nosso ver, diz respeito à adoção por ambos os romances do *roman à clef*, gênero esse já marcado desde meados do século XIX pelo anátema de “paraliterário” ou mesmo de “não-literário”, como vimos. Nesse sentido, é importante atentar para o fato de que ambos os romances, segundo acreditamos, servem-se do mesmo tipo dessa antiga especiaria: o *roman à clef* satírico – fato esse que talvez possa dividir algumas opiniões, como veremos.

Em seu já referido livro *Jorge Amado* (1990), o pesquisador Bobby Chamberlain chama a atenção para o fato de que o *roman à clef* constituía uma marca da nova fase da produção ficcional amadiana. Entretanto, apesar da lucidez com que analisa as obras da segunda fase da produção ficcional do escritor baiano, Chamberlain tece algumas considerações um tanto questionáveis acerca do tipo de *roman à clef* praticado pelo mesmo, as quais dizem respeito ao tom supostamente menos satírico e à intenção mais social do retrato das pessoas que figuram como personagens ficcionais em seus romances. Observe-se a citação a seguir:

[...] pode-se dizer que algumas das obras posteriores [às da fase militante] de Amado se qualificam como *romans à clef*, **embora não no sentido de que sejam sátiras de figuras públicas contemporâneas que o autor disfarça por caricatura e nomes fictícios**. Em vez disso, eles aderem à definição mais ampla de “um romance que representa eventos e personagens históricos sob o disfarce de ficção”. Amado tende a usar os nomes reais dos personagens e, embora possam parecer caricaturas, **ele normalmente zomba deles de uma maneira simpática e não crítica**<sup>294</sup> (CHAMBERLAIN, 1990, p. 71-72, grifos nossos).

Ao aproximar o *roman à clef* amadiano “à definição mais ampla de ‘um romance que representa eventos e personagens históricos sob o disfarce de ficção’”, Chamberlain esvazia a definição básica do gênero *roman à clef*, reduzindo-o a uma espécie de romance histórico, o que por si só não nos soa coerente<sup>295</sup>. Entretanto, acreditamos que no que se refere ao teor satírico dos *romans à clef* amadianos reside o aspecto que merece maior atenção no tocante aos argumentos de Chamberlain. A nosso ver, ao afirmar que “algumas das obras posteriores [às da fase militante] de Amado se qualificam como *romans à clef*, embora não no sentido de que sejam sátiras de **figuras públicas** contemporâneas que o autor disfarça por caricatura e nomes fictícios” (grifo nosso), Chamberlain revela desconhecimento de que Jorge Amado já exercitava o *roman à clef* satírico desde *Os subterrâneos da liberdade*, obra de sua fase militante, na qual escorchoou o jornalista Hermínio Sacchetta, conforme já fora mencionado neste trabalho. Nesse sentido, temos a impressão de que o argumento de Chamberlain se baseia em questões de perspectiva em relação à posição ocupada pelas pessoas reais retratadas em relação a um suposto cenário nacional, e não propriamente nos critérios básicos definidores do gênero *roman à clef*. Em *Os subterrâneos da liberdade*, temos a representação da cidade de São Paulo do período do Estado Novo, onde figuram as ações de membros do Partido Comunista, como Carlos Marighella, entre outros; e em *Gabriela, cravo e canela*, vemos um retrato ficcional da pequena cidade de Ilhéus, situada no interior do estado da Bahia, na qual se desenrolam as intrigas envolvendo importantes personalidades a nível local. Entretanto, caberia perguntar: o que Chamberlain entenderia por “figuras públicas”? Coronéis e cafetinas não poderiam ser assim considerados no contexto de uma pequena cidade do interior? Um jornalista/militante comunista da cidade de São Paulo não poderia ser assim considerado? Ou somente se encaixaria na definição de “figuras públicas” um político do alto

<sup>294</sup> “[...] some of Amado's other later works might be said to qualify as romans a clef, although not in the sense that they are satires on contemporary public figures whom the author disguises through caricature and fictitious names. Rather, they adhere to the wider definition of ‘a novel that represents historical events and characters under the guise of fiction’. Amado tends to use the characters’ real names, and although they may appear as caricatures, he normally pokes fun at them in a sympathetic, noncritical manner”.

<sup>295</sup> A diferenciação entre romance histórico e *roman à clef* já foi por nós apresentada neste trabalho, no capítulo 3, tópico 3.1, tomando por base as conceituações de Marilena Weinhardt (2011).

escalão ou uma celebridade do meio artístico de renome nacional (ou mesmo internacional)? Acreditamos que o critério baseado na “celebridade” das pessoas retratadas não se adequa à definição do gênero *roman à clef*, conforme já fora comentado acerca das elucubrações de Vinícius Pascoal apresentadas no capítulo três deste trabalho.

Acreditamos que tanto em *Os subterrâneos da liberdade* quanto em *Gabriela, cravo e canela* o potencial satírico de tais *romans à clef* pode ser atestado, sobretudo se considerarmos o ataque desferido contra Hermínio Sacchetta – bem como o já referido texto de resposta escrito por este contra o Jorge Amado –, assim como a forma violenta com que reagiram Emílio Maron e dona Lourdes Maron contra o repórter Jorge Medauar, que trouxe as identidades reais de Nacib e Gabriela à tona, tentando matá-lo, muito provavelmente pela impossibilidade de fazê-lo com o autor do romance, radicado à época no Rio de Janeiro e, portanto, distante muitas léguas da então pequena cidade de Ilhéus. Nesse sentido, caberia perguntar: o referido romance não seria satírico na perspectiva de quem? Na perspectiva do autor? Na perspectiva dos leitores? Ou na perspectiva das pessoas nele retratadas? A julgar pela celeuma instaurada em torno do caso de *Gabriela, cravo e canela*, é de se supor que Emílio e Lourdes Maron não julgassem que, na referida obra, Jorge Amado “zomba deles de uma maneira simpática e não crítica”. O próprio Bobby Chamberlain fornece subsídios para o questionamento de sua afirmação, referindo-se a outro célebre *roman à clef* amadiano, ao mencionar que “*Dona Flor* é conhecido por ter perturbado alguns dos indivíduos imortalizados em suas páginas; um crítico até chegou a chamá-lo de ‘o *Satiricon* da vida local’”<sup>296</sup> (1990, p. 79). Muito embora Chamberlain afirme que “a grande maioria dos ficcionalizados parecia mais lisonjeada do que insultada”<sup>297</sup> (1990, p. 79), o autor recorda também que “ao longo dos anos, Amado também teve sua cota de denúncias e ações judiciais de pessoas que pensavam ter se visto retratadas em seus personagens”<sup>298</sup> (1990, p. 79). Além do aspecto referente ao caráter satírico (ou não) do *roman à clef* amadiano, Chamberlain afirma também que o conhecimento das “chaves” dos mesmos estaria restrito a um pequeno grupo de pessoas capazes de as reconhecer, como podemos observar na citação abaixo:

Mesmo que o *roman à clef* amadiano geralmente não disfarce seus personagens, muito de seu humor ainda está **confinado a uma audiência em grupo. Os personagens à clef de Amado não são, em regra geral, os altos e poderosos.**

<sup>296</sup> O texto em língua estrangeira é: “Dona Flor is known to have upset a few of the individuals immortalized in its pages; one critic has even called it ‘the Satiricon of local life’”.

<sup>297</sup> O texto em língua estrangeira é: “the great majority of those fictionalized have seemed more flattered than insulted”.

<sup>298</sup> O texto em língua estrangeira é: “Over the years Amado has also had his share of angry denunciations and lawsuits from persons who thought they saw themselves depicted in his characters”.

**Alguns são de fato amplamente conhecidos nos círculos artísticos ou literários nacionais e internacionais, mas a maioria não.** Quaisquer efeitos cômicos ou satíricos que o autor pretenda derivar da presença de pessoas reais em sua ficção serão, portanto, ocultos, escapando a todos, exceto às figuras particulares da vida real em questão e àquele grupo relativamente pequeno de pessoas que as conhece ou conhecia. A “chave” do roman à clef de Amado não pode ser encontrada nos livros de história<sup>299</sup> (CHAMBERLAIN, 1990, p. 72).

Novamente, às afirmações de Chamberlain cabem algumas contestações. Primeiramente, temos a impressão de que Chamberlain classifica os romances amadianos como o que aqui optamos por chamar de *romans à clef* de *coterie*, os quais, como vimos, constituíam uma diversão de salão, modelo esse consagrado na França do século XVII por Madeleine de Scudéry. Em tal modelo, a diversão entre amigos participantes de um mesmo salão consistia em se reconhecer mutuamente nas personagens ficcionais a que correspondiam nos retratos psicológicos presentes nos romances da célebre *salonnière*, ficando o conhecimento das chaves (ao menos inicialmente) restrito à sua circulação interna no grupo ou *coterie*. O próprio Chamberlain reconhece que, “é verdade que alguns dos amigos do autor aparecem nos romances anteriores a *Gabriela*, bem como na própria *Gabriela*, [...] mas constituem apenas uma pequena porcentagem do número total de *dramatis personae* em qualquer uma dessas obras<sup>300</sup>” (1990, p. 71), o que por si só faz com que recusemos o modelo de *coterie* para os *romans à clef* amadianos, como é o caso de *Gabriela*. Além disso, é importante observar que Jorge Amado deixa em alguns nomes pistas bastante evidentes das identidades reais de seus personagens, transparecendo assim suas intenções satíricas, a exemplo da representação de Sacchetta como Saquila em *Os subterrâneos da liberdade*. Ademais, é de se levar em conta as semelhanças onomásticas entre muitos personagens de *Gabriela, cravo e canela* e seus correspondentes reais, como nos pares Tônico Bastos/Tônico Pessoa, Melk Tavares/Misael Tavares, Maria Machado/Antônia Machado, além das evidências de caráter cronotópico no que se refere às representações ficcionais do cabaré Bataclan e do bar Vesúvio, ambos existentes com os mesmos nomes até os dias de hoje na cidade de Ilhéus. Tais semelhanças onomásticas funcionam muitas vezes como pistas para o

<sup>299</sup> O texto em língua estrangeira é: “Even though the Amadian roman à clef usually does not disguise its characters, much of its humor is still confined to an in-group audience. Amado's characters à clef are not as a rule the high and mighty. Some are indeed widely known within domestic and international artistic or literary circles, but most are not. Any comical or satirical effects intended by the author to derive from the presence of real persons in his fiction will thus be esoteric, escaping all but the particular real-life figures in question and that relatively small group of people who know them or know of them. The “key” to Amado's roman à clef is not to be found in history books”.

<sup>300</sup> O texto em língua estrangeira é: “True, a few of the author's friends appear in the novels prior to *Gabriela*, as well as in *Gabriela* itself, [...] but they constitute only a small percentage of the total number of *dramatis personae* in any one of these works”.

leitor de um *roman à clef*, e podem atender, dependendo do caso, às intenções satíricas do autor que, nessa arte de “esconder-mostrando”, muitas vezes mais mostra do que esconde.

Devido a tais evidências, chamamos a atenção para a necessidade de considerar o teor satírico (ou não) dos romances de Amado caso a caso, de modo a evitar generalizações. Partindo dessa premissa, consideramos o romance *Gabriela, cravo e canela* como sendo um exemplar de *roman à clef* satírico, levando em consideração sobretudo a forma como fora recebida a revelação das identidades das personagens de Nacib e Gabriela, associadas a Emílio e Lourdes Maron, cuja polêmica desaguou na tentativa de assassinato do jornalista Jorge Medauar pelos membros da família daqueles.

A partir desse breve introito, é possível já tecer algumas aproximações entre os romances *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães e *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, a começar pelo caráter satírico destes *romans à clef*, posto que, como já fora mencionado, a publicação do romance paraense gerou também uma grande celeuma, a qual culminou em ameaças de morte ao autor – o qual teve de se ausentar por uns tempos da cidade –, e na destruição dos diversos exemplares do romance a que tiveram acesso os familiares das pessoas nele retratadas. Ademais, ganham destaque também no *Chibé* as semelhanças onomásticas entre muitas das personagens fictícias e as pessoas reais a eles correspondentes, a exemplo do par Belmira/Alzira (cuja homofonia é evidente), de modo a funcionar como pistas para os leitores deste *romans à clef*, além das evidências de caráter cronotópico presentes no romance em alusão a lugares ainda hoje facilmente reconhecíveis pelos moradores da cidade de Castanhal e, sobretudo, da Vila do Apeú. Tais aspectos serão aprofundados com maior detalhe no próximo capítulo.

Iniciaremos a aproximação entre o romance de Holanda Guimarães e o romance amadiano a partir das evidências fornecidas por seus aspectos formais, e em seguida daremos a devida atenção às similaridades que se estabelecem no plano do conteúdo. No plano formal, no que se refere à utilização de anacronismo deliberado por Jorge Amado para a escritura de *Gabriela, cravo e canela*, como já fora aqui referido, Bobby Chamberlain afirma que o escritor baiano parodiou em seu romance outro antigo gênero narrativo: a crônica dos viajantes portugueses, comum à época das grandes navegações. Assim, retomamos a afirmativa de Chamberlain a esse respeito, segundo o qual “é em *Gabriela*, no entanto, que o romancista faz primeiro uso substancial do dispositivo satírico, parodiando as crônicas renascentistas de descoberta e exploração<sup>301</sup>” (p. 32), adotando, para isso, “uma série de

---

<sup>301</sup> O texto em língua estrangeira é: “It is in *Gabriela*, however, that the novelist first makes substantial use of the satirical device by parodying the Renaissance chronicles of discovery and exploration”.

artifícios textuais que evocam abertamente a literatura do passado, muitos deles apropriados especificamente das *crônicas* portuguesas de descoberta e exploração dos séculos XVI e XVII<sup>302</sup> (p. 33). O uso deliberado do anacronismo por parte de Jorge Amado ao atualizar as crônicas dos viajantes portugueses é evidenciado desde o título completo de seu romance, *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior* (grifo nosso), e se confirma, de acordo com Chamberlain, pela dispersão intencional com que o autor baiano constrói sua narrativa, estruturada em vários núcleos; pelo uso de títulos bastante longos para seus capítulos, como era comum às *crônicas dos viajantes*; e pela forma de abordagem que faz de Ilhéus o foco principal de sua obra, de modo que a narrativa acompanha as transformações pelas quais passa aquela então pequena cidade do interior baiano em seu processo de desenvolvimento devido à chegada do “progresso”. A título de exemplificação dos longos títulos das crônicas dos viajantes portugueses aludidas por Chamberlain, reproduzimos abaixo um exemplo extraído das *Décadas da Ásia*, de João de Barros, um cronista português do século XVI considerado o primeiro grande historiador de Portugal e gramático pioneiro daquele país:

De como Ruy Freire chegou a Goa com as cartas que o Capitão da fortaleza de Dio mandava ao Governador D. João de Castro: e ele mandou de socorro seu filho D. Fernando, e outros Fidalgos em nove navios: e da chegada de Coge Çofar a Dio: e do terceiro aviso, que D. João Mascarenhas teve: e dos recados que entre ambos correram (BARROS, 1781, s.p.).

Como podemos observar a partir do exemplo acima, o objetivo de registrar e informar conferia um aspecto bastante peculiar aos longos títulos das crônicas de exploração, organizados ao modo de listas nas quais os diversos temas a serem tratados eram sequencialmente elencados. Essa mesma característica presente nas crônicas dos viajantes europeus que também exploraram o Brasil no período colonial pode ser percebida em seu uso bastante peculiar por parte de Jorge Amado no título do primeiro capítulo de *Gabriela, cravo e canela*, como podemos observar:

#### PRIMEIRA PARTE

AVENTURAS E DESVENTURAS DE UM BOM BRASILEIRO (NASCIDO NA SÍRIA) NA CIDADE DE ILHÉUS, EM 1925, QUANDO FLORESCIA O CACAU E IMPERAVA O PROGRESSO COM AMORES, ASSASSINATOS, BANQUETES, PRESÉPIOS, HISTÓRIAS VARIADAS PARA TODOS OS

---

<sup>302</sup> O texto em língua estrangeira é: “a series of textual devices openly evoking the literature of times past, many of them appropriated specifically from the Portuguese crônicas of discovery and exploration of the sixteenth and seventeenth centuries”.



GOSTOS, UM REMOTO PASSADO GLORIOSO **DE** NOBRES SOBERBOS **E** SALAFRÁRIOS UM RECENTE PASSADO DE FAZENDEIROS RICOS **E** AFAMADOS JAGUNÇOS, COM SOLIDÃO E SUSPIROS, DESEJO, VINGANÇA, ÓDIO, COM CHUVAS E SOL E COM LUAR, LEIS INFLEXÍVEIS, MANOBRAS POLÍTICAS, O APAIXONANTE CASO DA BARRA, **COM** PRESTIDIGITADOR, DANÇARINA, MILAGRE **E** OUTRAS MÁGICAS

**OU**

UM BRASILEIRO **DAS** ARÁBIAS (AMADO, 1968, p. 21, grifos nossos)

A forte presença dos conectivos por nós grifados no longo título da primeira parte de *Gabriela, cravo e canela* é destacada por Bobby Chamberlain como sendo uma importante marca da estética das crônicas dos viajantes portugueses do século XVI. De acordo com Chamberlain, “utilizando expressões introdutórias como *de como*, *onde* e *do/da*, juntamente com os conectivos *e* e *com*, esses títulos constituem um campo<sup>303</sup>” (1990, p. 33) no qual tais expressões atuam como “lembretes cômico-heroicos de antigas tradições literárias, apelando como uma estética hiperbólica e detalhada há muito tempo fora de moda<sup>304</sup>” (1990, p. 33). De forma semelhante ao que ocorre no *Gabriela* de Jorge Amado, o romance *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães apresenta também títulos longos, muitos deles marcados pela presença dos mesmos conectivos destacados por Chamberlain, como se pode atestar pelo título da primeira parte do referido romance:

#### PRIMEIRA PARTE

Recordações de um maquinista **ou de onde** começa a implicância do Vigário **com** o seu Santos **e** os revolucionários, principalmente seu Zé Nascimento (GUIMARÃES, 1964, p. 13, grifo nosso).

O título acima, embora não seja tão extenso quanto o exemplo extraído do *Gabriela, cravo e canela*, é ainda, como no romance amadiano, bastante longo para os padrões de um romance convencional. Para além dos aspectos referentes à extensão, percebe-se como similaridade entre os dois títulos a manutenção do uso dos conectivos característicos às crônicas portuguesas aludidos por Chamberlain, como *de onde* e *e*, conforme nossos grifos. Especialmente entre os títulos extraídos do *Chibé* e do *Gabriela*, destacamos o singular uso do *ou*, utilizado de maneira bastante similar em ambos. Além do uso de tais conectivos, percebemos também em ambos os romances certa similaridade em alguns trechos de títulos.

<sup>303</sup> O texto em língua estrangeira é: “Utilizing such introductory expressions as *de como* (of how), *onde* (wherein), and *do/da* (of the), along with the connectives *e* (and) and *com* (with), these headings constitute camp”.

<sup>304</sup> O texto em língua estrangeira é: “mock-heroic reminders of bygone literary traditions, appealing as they do to a hyperbolic, verbose esthetic long since outmoded”.

O trecho “um remoto passado glorioso de nobres soberbos e salafrários” (AMADO, 1968, p. 21), extraído do título da primeira parte de *Gabriela, cravo e canela*, se aproxima bastante do título do primeiro capítulo da primeira parte do romance *Chibé*, “– Gloriosos flagrantes da vida sem glória” (GUIMARÃES, 1964, p. 15). Em ambos, a ideia de glória é apresentada de forma paradoxal e repleta de ironia: em Amado, pela junção da ideia de glória a elementos negativos, como os adjetivos “soberbos” e “salafrários” atribuídos aos nobres; e em Holanda, pelo par glorioso/sem glória que caracteriza os “flagrantes da vida” das suas personagens. Em ambos, a denúncia da hipocrisia encontra lugar cativo, como poderemos observar ao tratar do plano do conteúdo. Por ora, retornando à questão da extensão dos títulos e do uso dos conectivos que caracterizam a crônica de viajantes, Bobby Chamberlain observa que:

[...] o caráter enumerativo do título elimina antecipadamente grande parte do suspense que a história ou o enredo possam ter possuído. Embora isso fosse perfeitamente apropriado ao gênero da crônica, com suas pretensões historiográficas, é amplamente fora do caráter do romance e é atribuível ao desejo do autor de isentar seu trabalho das convenções normais da leitura de romances, associando-o faceciosamente às de um gênero ingênuo e antiquado<sup>305</sup> (CHAMBERLAIN, 1990, p. 34).

A longa extensão dos títulos e o uso dos conectivos característicos na busca por aproximar esteticamente o romance *Gabriela, cravo e canela* das crônicas dos viajantes portugueses do século XVI, finda também por refletir na estrutura do texto em sua organização em partes subdivididas em capítulos, característica essa que também está presente no *Chibé*, de Holanda Guimarães. À essa característica, que nos passa a ideia de uma certa dispersão formal, soma-se também uma dispersão temática, caracterizada em ambos os romances por uma grande quantidade de núcleos narrativos, bem aos modos das crônicas de exploração dos viajantes portugueses do século XVI.

Outra semelhança entre a obra do escritor baiano e a do escritor paraense no que tange aos aspectos formais diz respeito à mistura com outros gêneros, como o lírico, denunciada pela presença de poemas estruturados em versos figurando em meio à prosa narrativa em ambos os romances supracitados. Tal observação nos remete às afirmações de Castro Rocha, o qual afirma que “a assimilação simultânea de estilos distintos e de momentos históricos diversos produziu uma involuntária Biblioteca de Alexandria, na qual erudição e parodia

<sup>305</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] the enumerative character of the title eliminates in advance much of the suspense that the history or story might have possessed. While this was perfectly appropriate to the chronicle genre, with its historiographical pretensions, it is largely out of character for the novel and is attributable rather to the author’s desire to exempt his work from the normal conventions of novel reading by facetiously associating it with those of a naive, outmoded genre”.

costumam associar-se em jogos de potencial combinatório praticamente infinito” (ROCHA, 2017a, p. 222). Nesse sentido, observamos que o primeiro capítulo de *Gabriela, cravo e canela*, intitulado “O Langor de Ofenísia (que muito pouco aparece mas nem por isso é menos importante). Neste ano de impetuoso progresso... (de um jornal de Ilhéus, em 1925)” (AMADO, 1968, p. 23), é introduzido por um poema intitulado “Rondó de Ofenísia”, reproduzido abaixo:

#### RONDÓ DE OFENÍSIA

Escutai, ó meu irmão,  
Luíz Antônio, meu irmão:

Ofenísia na varanda  
na rede a se balançar.  
O calor e o leque,  
a brisa doce do mar,  
mucama no cafuné.  
Já ia fechar os olhos  
o monarca apareceu:  
barbas de tinta negra,  
ó resplendor!

O verso de Teodoro,  
a rima para Ofenísia,  
o vestido vindo do Rio,  
o espartilho, o colar,  
mantilha de seda negra,  
o sagüi que tu me deste,  
tudo isso de que serve  
Luíz Antônio, meu irmão?

São brasas seus olhos negros,  
(- São olhos do imperador!)  
incendiaram meus olhos.  
Lençol de sonho suas barbas  
(- São barbas imperiais!)  
para o meu corpo envolver.  
Com ele quero casar  
(- Com o rei não podeis casar!)  
com ele quero deitar  
em suas barbas sonhar.  
(-Ai, irmã, nos desonrais!)  
Luiz Antônio, meu irmão,  
que esperais pra me matar?

Não quero o conde, o barão,  
senhor de engenho não quero,  
nem os versos de Teodoro,  
não quero rosas nem cravos  
nem brincos de diamante.  
Tudo que quero são as barbas  
tão negras do imperador!  
Meu irmão, Luiz Antônio,  
da casa ilustre dos Ávilas,  
escutai, ó meu irmão:

se concubina não for  
do Senhor imperador  
nessa rede vou morrer  
de langor (AMADO, 1968, p. 24).

Bobby Chamberlain destaca a importância das personagens femininas e de seus questionamentos em relação à cultura patriarcal em que estavam inseridas na Ilhéus retratada em *Gabriela, cravo e canela*. A primeira de tais personagens seria Ofenísia D'ávila, moça de uma família aristocrática ilheense do século XIX, a qual fora “impedida por seu irmão, Luíz Antônio, de se tornar amante do imperador brasileiro Dom Pedro II, que ela conheceu enquanto ele estava na Bahia<sup>306</sup>” (CHAMBERLAIN, 1990, p. 39). Em retaliação à postura patriarcal e autoritária do irmão, Ofenísia se rebela, e prefere morrer virgem a ceder aos casamentos arranjados para ela, passando o resto de seus dias trancada na mansão da família. De acordo com Chamberlain, “seus pensamentos atormentados são reproduzidos na epígrafe poética do capítulo<sup>307</sup>” (1990, p. 39). De forma semelhante a Jorge Amado, Raimundo Holanda Guimarães mescla em muitos trechos de seu romance passagens em verso, como a que reproduzimos a seguir:

Só faz é lembrar – tempos passados, putirum do roçado, mandioca a fartar, tucupí a correr, tipití espremendo, farinha torrando, retiro na festa, caboclos cantando:

“Dança, dança dançadô  
dançando tudo em vorta  
cada quá cum seu amô”.

Patrão esperando, Ceará importando: farinha para a seca, com suor de caboclo acaba a fome, enriquece o patrão; caboclos na dança, mandioca a gemer...

“Dê um passinho aqui  
dê um passinho ali  
dançando todos nós  
dançando o tipití” (GUIMARÃES, 1964, p. 21).

Os versos que se entremeiam à narrativa fazem alusão às cantigas de roça, que são cantos entoados durante o trabalho coletivo dos camponeses, quando realizam o mutirão ou “putirum”, em um trecho que também faz alusão à situação de exploração a que os mesmos estavam submetidos. Nesse sentido, chamamos a atenção para o recorte regionalista como uma característica também presente em ambos os romances, de modo que a ambiência da “cidade do interior” toma o centro da narrativa, sendo descritos costumes e valores culturais

<sup>306</sup> O texto em língua estrangeira é: “Prevented by her brother, Luis Antonio, from becoming the mistress of the Brazilian emperor, Dom Pedro II, whom she has met while he is in Bahia”.

<sup>307</sup> O texto em língua estrangeira é: “Her tormented thoughts are reproduced in the chapter’s poetic epigraph”.

que caracterizam essas respectivas localidades. A apresentação dos tipos humanos em suas relações interpessoais revela as relações de poder entre as classes e denuncia a exploração, sobretudo dos lavradores, característica essa presente nos dois os romances. Em *Gabriela, cravo e canela*, podemos observar as transformações pelas quais passa a pequena cidade de Ilhéus da década de 1920 em seu processo de desenvolvimento econômico ou, em outras palavras, da chegada do progresso, sendo ali descrito o seu impacto sobre a cultura, os valores e as relações sociais a nível local. Já no caso do *Chibé*, de Holanda Guimarães, o enredo se desenvolve entre a pequena cidade de Castanhal e a Vila do Apeú na década de 1930, em que são retratadas as transformações decorrentes das mobilizações, das lutas e da vitória da Revolução de 1930, o golpe de Estado que levou Getúlio Vargas ao poder no plano nacional, e o major Magalhães Barata ao cargo de Interventor no âmbito estadual.

Em ambos os romances podem ser percebidos os embates entre visões de mundo diferenciadas, representadas pelo choque de interesses entre as velhas e as novas elites. No caso de *Gabriela, cravo e canela*, esse par de opostos é representado sobretudo por Mundinho Falcão, capitaneando a ala progressista e entusiasta do progresso; e pelo coronel Ramiro Bastos, o qual encarna o conservadorismo, o desejo de manutenção das coisas como sempre foram, num cenário controlado por ele e por outros coronéis do cacau. No *Chibé*, de Holanda Guimarães, esse embate entre interesses opostos é representado pelo conservadorismo das oligarquias agrárias, o qual é representado pelos discursos efusivos de padre Emílio, seu porta-voz; e o idealismo dos revolucionários de 1930, representado discursivamente pelo eloquente boticário Santos Rocha, bem como pelo idealista maquinista Zé Nascimento. Em ambos os romances, os “velhos” grupos de poder aos poucos dão lugar aos “novos” grupos, com o encerrar e o debutar de ciclos históricos.

No plano do conteúdo, um tema bastante presente em ambos os romances é o do adultério, apresentando, entretanto, algumas diferenças em relação ao papel social ocupado pelos sujeitos envolvidos, e também pelo desfecho de tais ocorrências. Em *Gabriela*, temos alguns célebres casos de adultério, como aquele em que o coronel Jesuíno Mendonça flagra sua esposa, dona Sinhazinha Guedes de Mendonça, na cama com seu amante, o Dr. Osmundo Pimentel, e os mata a tiros, conforme manda o código de honra que rege os comportamentos masculinos na Ilhéus de então. Esse tipo de crime, antes tolerado e visto como uma obrigação moral, visando a manutenção da honra masculina, tem no coronel Jesuíno Mendonça seu primeiro caso de punição, a qual se dá pela sua condenação seguida de sua prisão, atuando como um sinal das mudanças ocasionadas pelo progresso e pelas transformações culturais por ele ensejadas.

Outro caso de adultério que reflete as mudanças pelas quais passa a cidade de Ilhéus é aquele que envolve Nacib e Gabriela, a protagonista do romance. A sertaneja Gabriela, recrutada por Nacib para atuar como cozinheira em seu bar, o Vesúvio, era uma mulher muito atraente e de espírito livre, cuja uma mistura de meninice, simplicidade e sensualidade refletia em um comportamento de grande liberdade para os padrões de conduta feminina da época. Nacib passa a ter com ela um envolvimento amoroso, e pelo medo de perdê-la para o galanteador Tônico Bastos, decide se casar com ela. Tônico Bastos era uma espécie de *Don Juan* ilheense, cujo apetite por mulheres e o sucesso em suas investidas amorosas faziam a sua fama de conquistador. Já casado com Gabriela, Nacib flagra sua esposa nos braços de Tônico Bastos, mas diferentemente da atitude tomada por Jesuíno Mendonça, o comerciante árabe deixa que seu rival fuja, vindo a espancar e expulsar Gabriela de casa. Embora sua atitude o preocupe, receando sofrer o desprezo do povo de Ilhéus por não ter lavado sua honra com sangue, conforme rezavam as regras de conduta locais, Nacib chega a ser elogiado por sua civilidade na resolução da situação, fato que também pode ser compreendido como um sinal de mudança daquela sociedade ainda tão marcada por comportamentos violentos de cariz patriarcal. Após algum tempo separados, Gabriela volta a trabalhar para Nacib como cozinheira e, sentindo falta um do outro, os dois retornam à sua antiga condição de amantes.

Em *Chibé*, os casos de adultério ficam por conta dos envolvimento extraconjugais de Clarinda, e do comportamento libertino da portuguesa Belmira e de sua filha Diva. Clarinda, uma das duas filhas do capitão da Guarda Nacional, Antônio Pinto, veio da localidade do Pacuquara, onde reside com o marido lavrador, para se tratar de uma moléstia na casa do pai, residente na Vila do Apeú, devido à presença de dois agentes de saúde ali, passando a manter um caso amoroso com um deles, o “mata-mosquitos” Nelson, homem também casado, cuja família residia em Belém. Todas as vezes que o pai de Clarinda ia trabalhar no roçado, o “mata-mosquitos” se metia dentro de casa com Clarinda. Tal situação durou certo tempo, até que a portuguesa Belmira, já viúva de Seu Fonseca, abandonou o seu amante, o caixeiro que trabalhava para ela, trocando-o pelo “mata-mosquitos” Nelson, com quem passa a se relacionar. “Com ciúmes, um dia, o empregado-ex-amante, enterrou-se num paiol de farinha seca, de exportação, quase morre sem fôlego: o filho da galega foi quem deu fé e fez alarme. Quando tiraram a farinha de cima, o caixeiro já estava ficando roxo” (GUIMARÃES, 1964, p. 82). Nos dizeres dos caboclos da Vila, dados à fofoca da vida alheia, o caixeiro traído “– ... ia morrê enterrado no paió... cum dô de corno (sic)” (1964, p. 82). Dessa forma, Clarinda passa a contar no tratamento de sua “moléstia” com os “serviços” do segundo “mata-mosquitos”, chamando Milton, que passa, assim como Nelson, a frequentar a casa do capitão Antônio Pinto

exatamente nos horários em que este se encontra trabalhando no roçado da família, dando assim continuidade aos seus casos amorosos extraconjugais.

Já a personagem Diva, a filha da portuguesa Belmira, era uma moça bonita e muito atraente, a qual contava por volta de seus dezesseis anos. Após manter vários envolvimento amorosos na Vila do Apeú, inclusive com homens casados, Diva se casa com um rapaz chamado Vicente, cuja família também de origem portuguesa vive radicada na Vila de Americano, situada no município vizinho de Santa Isabel. O casamento encontra a resistência do notário da Vila do Apeú, o cartorário Bernardo, que reluta em oficializar a união em seu cartório por conhecer o comportamento depravado de Diva, atuando como uma espécie de censor local da moral e dos bons costumes. O casamento termina sendo realizado por um membro do consulado português, e Diva vai então viver na Vila de Americano, mas o casamento não dura muito. Estando já em estágio avançado de gravidez, Diva flagra Vicente em pleno ato sexual com seu amante, um dentista famoso na região. Indignada, a filha da portuguesa retorna à casa dos pais na Vila do Apeú, tornando-se, a partir daí, “quenga falada, parindo por ano um filho de cada cor” (1964, p. 29). Como podemos observar, os casos de adultério ganham importante destaque na Vila do Apeú representada por Holanda Guimarães no seu romance *Chibé*.

A temática da homossexualidade, representada em *Chibé* pelos casos amorosos do ex-marido de Diva, o português Vicente, encontra consonância em *Gabriela, cravo e canela* pela representação dessa temática a partir das personagens Machadinho e Miss Pirangi, os “dois invertidos oficiais da cidade” (AMADO, 1968, p. 105). Como se pode observar, apesar da ousadia em retratar um tema ainda tabu à época, Amado trata a homossexualidade ainda com certa dose de estereotipia, o que pode ser percebido pelo uso do termo “invertidos”, assim como na passagem em que o autor se refere a Miss Pirangi como “um negro medonho, servente na pensão Caetano, cujo vulto era visto à noite na praia, em busca viciosa” (AMADO, 1968, p. 105). Nesse aspecto, Holanda Guimarães também aborda o tema tabu da homossexualidade, mas não se afasta muito do tom desdenhoso de Amado ao tratar da temática, posto que ao retratar o marido de Diva, refere-se a ele como “o marido, carachué! arranjava machos para ela; fazia papel de mulher, pegado com homem escanchado nos quartos...” (GUIMARÃES, 1964, p. 29). Essa impressão se reforça na leitura do trecho que antecede a descrição de um encontro amoroso de Vicente e seu amante, em que a concepção heteronormativa das sociedades patriarcais é evidenciada pelo uso de termos que, assim como no romance amadiano, revelam um olhar preconceituoso ante o tema: “olha o caminho perdido no breu daquela madrugada morna e silenciosa, estimulando luxúria e sugerindo **crime de amor**

**contra a natureza** no coração cheio de **afetos invertidos** de seu Vicente” (1964, p. 108, grifos nossos).

Outro tema narrativo comum aos dois romances, o qual junta a denúncia da hipocrisia à alusão a amores ilícitos, toma a forma nos atos de luxúria perpetrados pelos padres presentes em ambos os romances. Em *Gabriela*, quem cumpre essa função é o padre Basílio, homem santo e fervoroso, proprietário de plantações de cacau, o qual mantinha um caso amoroso com sua comadre e ama, Otália, com quem tinha já cinco filhos. Impossibilitado de os reconhecer como seus filhos, o padre se tornou padrinho de todos, e emprestou a eles o seu sobrenome, em ato de “caridade”. A descrição do sacerdote é carregada de ironia, como podemos observar abaixo:

Tão receoso estava o padre pelo destino dos seus frutos de cacau que, nos intervalos do rogo vigoroso, quando o coro clamava, jurava ao santo abster-se um mês inteiro dos doces favores de sua comadre e ama Otália. Cinco vezes comadre pois já cinco robustos rebentos – tão vigorosos e promissores quanto os cacauais do padre – levara ela, envoltos em cambraia e renda, à pia batismal. Não os podendo perfilhar, era o padre Basílio padrinho de todos cinco – três meninas e dois meninos – e, exercendo a caridade cristã, lhes emprestava o uso do seu próprio nome de família: Cerqueira, um belo e honrado nome (AMADO, 1968, p. 27).

De forma muito semelhante, temos em *Chibé* a ilustre figura de padre Emílio, um sacerdote de origem italiana que, adotando procedimentos idênticos aos do padre Basílio de *Gabriela, cravo e canela*, apadrinhava seus descendentes pela impossibilidade de perfilhá-los: “Comadre em comadre, afilhado e mais afilhados, terminou padrinho de neto, compadre de filho” (GUIMARÃES, 1964, p. 41), tamanha era a quantidade de herdeiros que possuía na Vila do Apeú em diferentes e sucessivas gerações, frutos de sua atuação pastoral junto às “devotas” apeuenses. É possível observar na descrição da atuação pastoral de padre Emílio feita por Holanda Guimarães no *Chibé* a mesma ironia tão característica à escrita de Jorge Amado em *Gabriela, cravo e canela*:

(Generoso com os dons da espécie, distribuía o pároco suas santas virtudes com os fiéis da paróquia. Não regateava divinos conselhos nem os benditos primores da juventude piedosa às devotas da fé. Mocidade trigueira, temperamento vadio, verbo polêmico, fogacho no espírito, ganhou fama e prestígio, a igreja arrebanhando ovelhas em outros redís, tão simpático o padre, tão profundo o saber. Outras seitas quase fecham seus templos, por causa das fugas de irmãs, ficando somente pastor e as velhas, que não podiam mais disputar devoção... O padre Emílio impunha sua fé por todos os lados, fustigando os cornos do cão: suas preces, com mais dialética do que toda a teologia moral do Evangelho... Não chegava a quem queria, tantas as requisições para o vigário rezar nas alcovas cristãs onde o Diabo tentava as filhas da igreja, correndo o perigo de a paróquia perdê-las se lá não fosse padre Emílio acudilas com seus santos ofícios, afugentando os demônios... Ia o padre, lépido e solícito, rosário no peito, as preces orar nos tálamos das filhas enfermas, assistir na agonia,



salvar suas almas dos fogos eternos; ganhava afilhados...) (GUIMARÃES, 1964, p. 41).

A ironia com que é descrita a hipocrisia dos padres dados à luxúria parece encontrar também similaridade na forma com que são descritas as personagens correspondentes aos intelectuais medíocres que circulam nos respectivos cenários interioranos dos dois romances. Em *Gabriela*, esse papel é representado pela chegada de um poeta parnasiano e bacharel em direito a Ilhéus, o Dr. Argileu Palmeira, cuja pompa de sua apresentação em seu cartão como “Bacharéis (sic) (em ciências jurídicas e sociais e em ciências e letras) Promotor Público, Poeta laureado, Autor de seis livros consagrados pela crítica” (AMADO, 1968, p. 306) contrastava com sua lastimável condição financeira. Devido a isso, o pomposo poeta, “o ilustre habitante do Parnaso” (AMADO, 1968, p. 306), utilizava-se de toda a sua lábria e seus ardis para vender entradas para sua conferência, bem como para convencer os espectadores a comprar seus livros de poemas, como forma de angariar o sustento de suas “famílias numerosas, pois eram pelo menos três” (AMADO, 1968, p. 307), em que se contavam juntas dez filhos, fora as três esposas. As descrições do “inspirado vate” (AMADO, 1968, p. 305), feitas por Jorge Amado apresentam, como naquelas dedicadas ao padre Basílio, carregadas de ironia, como quando o autor o descreve em postura impetuosa ante às resistências do público à sua atividade de vendas, “armado de esplêndida caradura” (AMADO, 1968, p. 306), pronto a convencer sua audiência a comprar entradas para sua conferência, além de exemplares de seus “consagrados” livros de poemas.

No romance *Chibé*, de Holanda Guimarães, figura de forma semelhante o personagem do cartorário Bernardo, o poeta da Vila do Apeú, o qual se considera um grande intelectual, exibindo-se em discursos encomiásticos às autoridades, mas quase sempre enfiando os pés pelas mãos e passando por ridículo diante de todos. Seus discursos são uma verdadeira colcha de retalhos de referências de escritores consagrados da literatura portuguesa e brasileira, feitos no intuito de demonstrar erudição a sua audiência, com vistas a saciar seu ego ávido por reconhecimento e angariar seu quinhão de aplausos. Um interessante exemplo de tais situações cômicas ocorre no episódio da “festa da cumeeira”, a inauguração do sobrado de Seu Fonseca, na sacada do qual discursaram alguns oradores, dentre os quais estava o cartorário Bernardo, conforme a citação a seguir:

Seu Bernardo, notário e poeta da vila, passou a noite anterior costurando retalhos de estilos num calhamaço que traz agora consigo. O ruído morreu, sacudiu a atenção, temperando a garganta, pigarro forçado; a calma voltando, sons de taboca rachada golpearam o silêncio: “Minhas excelentíssimas senhoras e meus ilustríssimos

senhores: nos dais inaudita ventura – diz o extraordinário e fogoso orador – com vossas caríssimas presenças, neste momento sem par na história do glorioso Apeú...” (GUIMARÃES, 1964, p. 41-42).

Após se confundir com a ordem dos papéis em meio à leitura do discurso redigido por ele com tanto afincio para a ocasião na noite anterior, fazendo a audiência esperar impacientemente, e banhando-se em suor devido a tanto nervosismo, eis que, em um ato de eloquência na impostação da voz, o cartorário escancara a boca mais do que devia, deixando escapar a dentadura, que se projetou pelos ares, caindo e se espatifando no chão, arrancando risos da plateia. A situação ridícula é descrita conforme a citação abaixo:

Gesto suspenso no ar, mão levantada para a Bandeira Brasileira estendida sob a cumeeira, branco como flor de mamão, olha a peça pular, tocar na janela, pegar mais impulso, bater na calçada, espatifar-se no chão, nos pés dos caboclos – dentes espalhados. Na boca do infeliz orador, arreganhada no brado, um canino e os dois sizos, restantes na parte superior; no outro maxilar só havia o sabugo da murcha gengiva (GUIMARÃES, 1964, p. 44-45).

Podemos notar na descrição do cartorário Bernardo presente em *Chibé* o mesmo tom carregado de ironia com que Jorge Amado descrevera o Dr. Argileu Palmeira em seu respectivo romance, sendo que no romance de Holanda Guimarães é perceptível uma certa dose a mais de deboche, a qual pode revelar a intenção satírica de ridicularizar a pessoa real por trás do personagem. De forma semelhante, também o humilde tabelião metido a intelectual presente no romance *Chibé*, assim como o Dr. Argileu Palmeira em *Gabriela, cravo e canela*, passava por uma difícil situação financeira devido aos poucos registros feitos na Vila, de modo que vivia “com os filhos andando esmulambados, entupindo o bucho de chibé como os caboclos ordinários” (GUIMARÃES, 1964, p. 74).

É interessante observar que alguns aspectos gerais das similaridades entre as obras de Jorge Amado e Raimundo Holanda Guimarães foram percebidos por um de nossos entrevistados quando da pesquisa de campo acerca da polêmica em torno da publicação do romance *Chibé*. O carioca radicado no Apeú, Luiz Fernando Carvalho, tece uma breve comparação entre os dois autores ao relatar o impacto que representou a publicação de um romance como o *Chibé* em uma comunidade extremamente conservadora, ligada à igreja católica e a padrões muito rígidos de comportamento como era aquela que compunha a sociedade apeuense de então. De acordo com Luiz Fernando Carvalho:

A sociedade tem essas duas faces, né? Da face que se apresenta e da face escondida. Então, ele humanizou muito essas... esses relatos dele, como... ele trouxe muita coisa... como trouxe... trouxeram o Jorge Amado para a sociedade da Bahia e outros

escritores para suas sociedades, né? Eles confrontam o que é rígido, né? e é amoral, feito da sociedade, com essa moral que é do ser humano, né? de ter os seus desvios, os seus pequenos vícios, as suas pequenas... Então, eu acredito que ele humanizou nesse sentido muito a Vila no que ela foi retratada, né? Então, parece muito mais real pra mim o que ele retrata do que alguns relatos da Vila sem... somente daquela parte social... daquela parte do verniz social (informação verbal)<sup>308</sup>.

Outro de nossos entrevistados que teceu comentários comparativos entre o *Chibé*, de Holanda Guimarães, e os escritos de Jorge Amado, foi o agrimensor e memorialista Raimundo Adalberto Moraes, amigo e contemporâneo do autor. Ao fazer comentários acerca das leituras que interessavam ao amigo Raimundo Holanda Guimarães, Raimundo Adalberto menciona, entre outros grandes nomes da prosa regionalista nacional, o consagrado escritor baiano, como podemos observar abaixo:

**Entrevistador:** O Holanda gostava muito de ler? O que é que ele costumava ler?

**Raimundo Adalberto:** Ah, ele lia tudo. Hoje ele tava com *O tempo e o Vento*, amanhã tá com *Os sertões*, depois ele lia muito Raimundo Moraes, tá entendendo? Tudo, tudo, tudo, tudo. Tanto a literatura regional como a nacional... literatura nacional. Jorge Amado... Tanto que eu comparo o *Chibé* do Raimundo Holanda com coisas do Jorge Amado. Assim... um pouquinho, né? Ele foi buscar no Jorge Amado alguma coisa para fazer o *Chibé*. Por causa do regionalismo ali... é muito interessante. Só que ele colocou quase local... quase local... com todas as nossas... com todo o costume local... ribeirinho... (informação verbal)<sup>309</sup>.

Em uma segunda entrevista, o entrevistado voltaria ao tema, estabelecendo com ainda mais ênfase a relação entre o *Chibé* e o *Gabriela, cravo e canela*, aludindo, inconscientemente, ao processo de *emulação* literária empreendido pelo escritor castanhalense, como podemos observar a seguir: “Ele lançou o *Chibé* na época do *Gabriela, cravo e canela*, do Jorge Amado. Praticamente nós temos um Jorge Amado aqui no nosso trecho. Ele não plagiou, mas ele seguiu a mesma linha de Jorge Amado na sua descrição do *Chibé*” (informação verbal)<sup>310</sup>.

Após termos observado algumas das semelhanças que aproximam os dois romances, podemos perceber na “receita” do *Chibé* de Holanda Guimarães a presença de diversos “temperos” de *Gabriela, cravo e canela*, de modo que, a partir do rearranjo de elementos presentes no romance amadiano, o autor Raimundo Holanda Guimarães se apropria da *especiaria alheia* para compor seu romance a partir do retrato satírico de figuras análogas às

<sup>308</sup> Entrevista concedida por CARVALHO, Luiz Fernando Souza de. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. vídeo I (26 min.).

<sup>309</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:42 min.).

<sup>310</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista III. [ago. 2020]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2020. 7 arquivos. Vídeo II (17:15 min.).

personagens de Amado, encontradas entre os tipos humanos circunscritos à cidade de Castanhal e à Vila do Apeú. Assim, a partir de um processo de elaboração literária em que a *poética da emulação* é posta em prática pela adoção do renomado escritor Jorge Amado como *modelo*, e do romance *Gabriela, cravo e canela* como *objeto*, Raimundo Holanda Guimarães assimila as linhas mestras do *roman à clef* em retratando de forma satírica personalidades locais, e fazendo do retrato jocoso das mesmas, com um teor de deboche um tanto mais ousado, a sua marca de diferença em relação à obra/*objeto* de seu desejo, bem como ao autor baiano, seu *modelo*. Ademais, constituem também diferenças marcantes o retrato regionalista da região Amazônica, bastante distinta da realidade do interior da Bahia, em que o retrato dos costumes, dos hábitos alimentares, dos valores, das crenças e de um vocabulário carregado de termos e expressões locais da região de Castanhal ganham destaque, singularizando o *Chibé* como obra-produto do processo de *emulação* em relação ao *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. Portanto, o escritor paraense Raimundo Holanda Guimarães pôde *inventar* seu romance a partir do rearranjo de elementos da *especiaria alheia* fornecida pelo *Gabriela, cravo e canela* em uma inusitada combinação com “ingredientes” locais para assim poder compor sua própria, irreverente e apimentada, “receita” de *Chibé*.

#### 4.4. Contexto de emulação: um olhar sobre o autor e sua circunstância

No presente tópico, buscaremos dar corpo à nossa ideia de *contexto de emulação*, a partir das intuições hauridas das leituras acerca do complexo de ideias que caracterizam a *poética da emulação*, conforme a sua elaboração por João Cezar de Castro Rocha. Nossa proposta consiste em um exercício de delimitação, atribuição de um nome e de sistematização de seus seguimentos, constituindo o *contexto de emulação* como uma ferramenta de análise de dados extraliterários, os quais, segundo acreditamos, podem atuar como um recurso auxiliar para a compreensão dos processos de elaboração literária de autores que tenham lançado mão da *poética da emulação* enquanto estratégia compositiva quando da escrita de suas respectivas obras. Nesse sentido, nossa contribuição teórica consiste na apropriação de tais aspectos, no sentido de ampliar e aprofundar sua compreensão, dando-lhes a devida visibilidade, de modo que este tópico possa constituir um desdobramento e, se formos bem sucedidos, uma contribuição teórica ao complexo de ideias que constituem a *poética da emulação*, conforme as proposições de João Cezar de Castro Rocha. Portanto, iniciaremos este tópico retomando

algumas das assertivas de Castro Rocha acerca da *poética da emulação*, ressaltando os aspectos que, segundo acreditamos, conformam o que propomos aqui chamar de *contexto de emulação*.

Como fora exposto no tópico anterior, a *poética da emulação*, segundo Castro Rocha, representa uma atualização anacrônica da *aemulatio* clássica em um contexto pós-romântico, a qual constitui uma estratégia de *invenção* literária adotada por autores circunscritos a contextos socioculturais, políticos e econômicos não-hegemônicos, de modo que a superação de sua condição periférica passa pela emulação de autores circunscritos a contextos hegemônicos, tomados como *modelos*, a partir da apropriação e da assimilação sistemática de suas obras, em um processo no qual a leitura e a tradução assumem uma posição de anterioridade e primazia ante à escrita literária. Nesse sentido, o desnível no campo das trocas culturais atuaria como forte estímulo à emergência da *poética da emulação* enquanto estratégia de superação da posição de secundidade de artistas circunscritos a contextos periféricos. Castro Rocha faz questão de enfatizar, entretanto, que a *poética da emulação* não constitui um fenômeno brasileiro e nem mesmo latino-americano, recusando quaisquer abordagens essencialistas ou geograficamente situadas do problema, chamando a atenção para a complexidade das relações que se estabelecem entre centro e periferia, cujas posições são historicamente determinadas e marcadas pelo dinamismo e pela movência. Portanto, como é possível observar a partir das elucubrações de Castro Rocha, o **contexto** não-hegemônico a que estão circunscritos os artistas em posição de desnível no campo das trocas culturais desempenha um papel fundamental para o desencadeamento da *poética da emulação*, tomada como estratégia de superação das circunstâncias de secundidade a partir da apropriação irreverente das obras de autores circunscritos a contextos hegemônicos no plano político, econômico e cultural.

Conforme pudemos observar, as intuições iniciais de Castro Rocha acerca da *poética da emulação* surgem a partir de suas reflexões em torno do estudo minucioso e extensivo da obra de Machado de Assis, passando pelos diversos gêneros em que o autor carioca se exercitou no campo literário e da crítica, dando especial ênfase para processo que teria permitido a transformação do acanhado escritor “Machadinho” no maior escritor da literatura brasileira, intuições essas apresentadas no livro *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013). Em seguida, tais intuições advindas do estudo em caráter específico da obra machadiana são expandidos para macrocontextos em mais dois livros, *Culturas Shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas* (2017a) e *Leituras desaurizadas: tempos precários, ensaios provisórios*

(2017b), em que o conceito de *poética da emulação* é utilizado para pensar a produção literária em contextos não hegemônicos, ou seja, naqueles contextos a que o autor chamou de *culturas shakespearianas*, em alusão às estratégias compositivas do renomado dramaturgo inglês. Nossa proposta de *contexto de emulação*, em um movimento inverso, visa partir das reflexões de Castro Rocha que o conduziram a pensar *poética da emulação* aplicada a macrocontextos não-hegemônicos (as *culturas shakespearianas*), e voltar nosso olhar novamente ao microcontexto específico da obra de um único autor, pensada como um sistema literário autônomo. É na busca do **contexto** específico do autor que desejamos nos lançar. Nesse sentido, reportar-nos-emos com maior frequência às assertivas de Castro Rocha contidas no livro *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), por entender que compreendem mais especificamente à análise minuciosa da obra de um autor em particular, Machado de Assis, a qual, confrontada ao **contexto** histórico a que o mesmo estava circunscrito, fornece dados substanciais à reconstituição do sistema literário daquele autor.

Na introdução de *Machado de Assis: por uma poética da emulação*, a qual se subdivide em vários tópicos, há um intitulado “Autor-matriz”, no qual Castro Rocha apresenta seu conceito, aplicando-o a Machado, conforme podemos observar abaixo:

O autor-matriz é aquele cuja obra, pela própria complexidade, autoriza a pluralidade de leituras críticas, pois elementos diversos de seu texto estimulam abordagens teóricas diferentes. Contudo, elementos opostos, que convivem criativamente no texto ensaístico, poético ou ficcional, costumam cavar trincheiras no campo crítico. Pela riqueza de seus textos, que se traduz na multiplicidade de possibilidades interpretativas, o autor-matriz favorece o surgimento de querelas hermenêuticas e metodológicas. Um sistema intelectual necessita desse combustível para se manter ativo. Ao mesmo tempo, essa é a melhor maneira de preservar a vitalidade de uma obra, assegurando o diálogo com as inquietações do presente (ROCHA, 2013, p. 25).

A complexidade da obra de um *autor-matriz*, a qual, segundo Castro Rocha, propicia “o surgimento de querelas hermenêuticas e metodológicas”, apesar de ser reveladora da vitalidade tanto da própria obra quanto do campo crítico em torno da mesma, assenta-se sobre um paradoxo: “quanto mais instigante for o *autor-matriz*, tanto menos legível sua obra se torna. Pois, em lugar de leituras efetivas do texto, os debatedores circunscrevem seu interesse à periferia das querelas críticas” (ROCHA, 2013, p. 26). Nesse sentido, Castro Rocha propõe estratégias para a superação do “paradoxo do autor-matriz”, as quais apresenta no tópico seguinte de sua introdução, intitulado “O método”, no qual o mesmo expõe seu procedimento de leitura da obra machadiana. Castro Rocha afirma que a obra de um *autor-matriz* demanda uma leitura “a partir do método da ‘descrição densa’ (‘thick description’) desenvolvido pelo

antropólogo Clifford Geertz, inspirado em conceito do filósofo Gilbert Ryle” (ROCHA, 2013, p. 27). De acordo com Castro Rocha:

Ryle refletiu sobre a diferença de dois movimentos em princípio idênticos. Isto é, um movimento involuntário da pálpebra, um tique ou um cacoete (twitch), e o mesmo movimento, porém realizado deliberadamente, uma piscadela (wink). Uma descrição superficial (thin description) apenas observaria a mecânica dos dois atos, logo, nenhuma distinção relevante seria apontada. A **descrição densa** procuraria compreendê-los a partir da **imersão num contexto determinado, reconstruindo uma teia de sentidos capaz de produzir diferenças significativas**. Desse modo, o movimento mecânico se transmuta em **gesto propriamente interpretável** (ROCHA, 2013, p. 27, grifos nossos).

O método de leitura proposto por Castro Rocha é particularmente interessante à nossa concepção de *contexto de emulação* pois, apropriando-se de uma metodologia de nítido recorte antropológico, o autor põe em evidência a importância de não somente interpretar o gesto em si, de forma isolada, mas observá-lo disposto no complexo de relações sociais em que ocorrem, ou seja, imerso “num contexto determinado”. Para Castro Rocha, “a tarefa do antropólogo consiste em identificar os códigos que permitem conferir significado aos gestos que compõem o tecido cultural, pois nenhuma ação pode ser entendida sem o esclarecimento de seu vínculo com outras ações e atores sociais” (ROCHA, 2013, p. 29). Nesse sentido, Castro Rocha afirma que:

Tal metodologia permite **valorizar tanto o gesto**, considerado em si mesmo, **quanto o contexto**, visto como **entorno que estimula sentidos possíveis**. A **descrição densa**, desse modo, **favorece a superação de falsas dicotomias entre forma e conteúdo, texto e contexto**. Daí a importância da obra de Geertz na formulação dos pressupostos do “New Historicism”, sobretudo nos trabalhos de Stephen Greenblatt. Ele forjou a expressão “poética da cultura” (Poetics of Culture), a fim de caracterizar a análise do teatro de William Shakespeare e da época elisabetana. A fecundidade de suas pesquisas demonstra o potencial da descrição densa para os estudos literários e culturais (ROCHA, 2013, p. 29, grifos nossos).

Para Castro Rocha, a compreensão de uma obra como a de Machado de Assis, cuja complexidade justifica sua classificação como sendo um *autor-matriz*, demanda, portanto, um método de leitura que promova uma abordagem ampla e aprofundada da mesma, levando também em consideração o contexto no qual o autor esteve inserido. Nesse sentido, Castro Rocha propõe a realização de “uma descrição densa da obra machadiana” (p. 30), de modo a “surpreender a lógica interna da transformação que conduziu o tímido autor de *A mão e a luva* ao irreverente leitor das *Memórias póstumas de Brás Cubas*” (p. 30). Nesse sentido, a leitura minuciosa da obra machadiana, o cruzamento de textos dos diversos gêneros em que o autor produziu, e a consideração de aspectos inerentes ao contexto em que o autor esteve imerso

caracterizam os pontos principais do método de leitura proposto por Castro Rocha, como podemos observar na citação abaixo:

A descrição densa supõe a técnica do *close reading*. Contudo, **não se limita à leitura cerrada, que em geral se restringe ao estudo minucioso de um texto determinado**. Penso na reconstrução de **um sistema literário próprio**, formado pelo **conjunto da obra do autor**, isso para não mencionar **sua leitura de tradições diversas**. A leitura cruzada de gêneros literários é o método mais adequado para a descrição densa da literatura de um autor-matriz; literatura que evoca a imagem do mosaico ou do caleidoscópio como princípio compositivo. Por isso, e sou o primeiro a reconhecê-lo, minha proposta implica uma desvantagem: **eclipsar as relações sutis do texto machadiano com o contexto histórico**. Porém, não desejo retornar à polêmica sobre cosmopolitismo versus localismo (ROCHA, 2013, p. 30, grifos nossos).

A que se deveria a alusão ao cruzamento de uma leitura atenta da obra com o **contexto** histórico no qual se insere o autor como sendo uma “desvantagem” por Castro Rocha? Talvez tal qualificação possa ser sintomática do reconhecimento das profundas raízes que as metodologias dos *Estruturalismos* e do *New Criticism* têm no meio acadêmico dedicado aos estudos literários, engendrando uma postura crítica ante o literário segundo a qual um olhar para além do texto, considerado como “objeto estético autônomo”, soa muitas vezes como um pecado ou mesmo como uma heresia. Entretanto, como lucidamente observa Castro Rocha, a abordagem da literatura de um *autor-matriz*, como é o caso de Machado de Assis, demanda um método de leitura que tome em consideração tanto os aspectos literários inerentes à obra do autor, relacionando-a em seus diversos gêneros; quanto os aspectos extraliterários que constituem o **contexto** histórico em que o autor esteve inserido, de modo a permitir a “reconstrução de um sistema literário próprio” (p. 30) do mesmo, o qual possa abarcá-lo em toda a sua complexidade. À ideia desse “sistema literário próprio” do autor como uma concepção haurida a partir da leitura minuciosa da obra machadiana, Castro Rocha chamou de “sistema literário Machado de Assis”, conforme podemos observar na citação abaixo:

**O sistema literário Machado de Assis**, e esse ponto é decisivo, **não pode ser reconstruído exclusivamente com base na sua obra “visível”**. Como no caso do “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges, também há uma obra “invisível”, indispensável à inteligência do autor de “O imortal”. **É necessário considerar a leitura e a apropriação da tradição literária e da literatura contemporânea**, até mesmo porque **o desenvolvimento da poética da emulação demanda um ato de leitura específico** (ROCHA, 2013, p. 31, grifos nossos).

Como podemos observar, em sua empreitada na busca por reconstruir o “sistema literário Machado de Assis”, Castro Rocha reporta à “obra ‘invisível’” do autor fluminense, em alusão à necessária leitura realizada pelo mesmo quando de sua “apropriação da tradição



literária e da literatura contemporânea” (p. 31). Desse modo, fica implícita na afirmação de Castro Rocha a necessidade considerar o complexo de obras e autores em circulação no **contexto** em que o autor estava inserido, valorizando nuances de sua formação cultural que incidem diretamente sobre os processos de elaboração literária adotados pelo mesmo, bem como refletem nos aspectos intrínsecos de sua obra. Assim, em sua busca por “considerar a obra de Machado um sistema literário próprio, movido por uma dinâmica interna, cuja lógica necessita ser investigada em seus termos” (p. 29) a partir de um método de “leitura densa”, a qual demanda também “eclipsar as relações sutis do texto machadiano com o contexto histórico” (p. 30), temos a impressão de que Castro Rocha coloca em evidência o caráter central do autor como elemento que conecta as duas instâncias sobre a qual o teórico estrutura sua leitura: o texto e o contexto. O autor é simultaneamente o sujeito que age sobre os elementos dados em seu **contexto** (com destaque para a circulação de obras e autores literários), e também o epicentro do qual irradia sua obra, em cujo corpus podem ser lidos também rastros de seu pensamento e dos processos de elaboração literária adotados pelo mesmo. É a esses dois elementos, o autor e seu contexto, que desejamos dar o devido destaque durante o desenvolvimento de nossa concepção de *contexto de emulação*, por entender a importância de sua valorização, sobretudo quando estamos nos dedicando ao estudo de obras resultantes do processo de elaboração caracterizado como *poética da emulação*. Nesse sentido, nossos esforços vêm a se somar àqueles empreendidos por estudiosos que lançam mão de ferramentas teóricas oriundas da Antropologia, da Sociologia e dos Estudos Culturais, no sentido de espriar nosso olhar para além dos limites do texto, e estabelecer conexões produtivas para sua análise a partir da mirada de elementos inerentes ao **contexto** a que estavam circunscritos seus autores, de modo a obter dados importantes para a compreensão acerca dos processos de elaboração literária adotados pelos mesmos. Só assim, a partir de uma “leitura densa”, como propõe Castro Rocha, em que, além do texto, o autor e seu contexto são também trazidos ao centro da ribalta, é que acreditamos ser possível abarcar a real complexidade que caracteriza uma obra oriunda do processo de elaboração literária aqui caracterizado como *poética da emulação*.

#### 4.4.1. A mão que segura a pena: a morte, o “espectro”, a intenção e o retorno do autor

A *poética da emulação*, a nosso ver, coloca como centro do processo de emulação o “eu”, ou seja, o *sujeito* que emula: o autor. A emulação pressupõe uma relação de admiração, de “rivalidade”, caracterizada pelo *desejo mimético* mediado pelo *modelo*, o qual mobiliza o “eu” pela posse do *objeto*. O *modelo* adotado pelo *sujeito*, como vimos, é sempre um outro autor de destaque, envolto em uma aura de grande sucesso e prestígio. Portanto, na descrição do *circuito mimético* mobilizado pelo *desejo/disputa*, que caracterizaria a *poética da emulação*, segundo João Cezar de Castro Rocha, embora a obra/*objeto* de desejo constitua um elemento crucial de tal circuito, parece sutilmente dividir o lugar de destaque com o *sujeito* que, movido pelo “zelo”, emula seu “rival”. Desta forma, entendemos que a tarefa de descrever uma dada situação em que a *poética da emulação* possa ser evocada como motor do fazer literário implica necessariamente colocar em destaque a figura do autor, como uma espécie de epicentro desse processo, na medida que, a partir de um dado contexto (periférico/de desnível) e atravessado por certo número de variáveis, o mesmo decide emular um determinado autor de prestígio dentre as opções disponíveis ao alcance de seu campo de visão, alçado a uma posição de destaque pelo sucesso de público e/ou de crítica alcançado por suas respectivas obras. Portanto, descrever o processo de emulação literária realizado a partir das estratégias da *poética da emulação* pressupõe a devida consideração de um elemento fundamental e primeiro: o *sujeito/autor* que, movido pelo desejo de igualar/superar seu *modelo*, se lança no empreendimento literário em luta pela posse do *objeto*, qual seja a obra de sucesso. Assim iniciaremos o nosso percurso inquirindo acerca dessa figura tão multifacetada, que já fora dada como “morta”, retirada do limbo pela consideração de sua “função”, identificada como elemento participante da “intenção” que subjaz ao texto, e atualmente retorna ao centro das discussões, assumindo corpo e materialidade no contexto dos estudos de diversos gêneros limítrofes na literatura contemporânea: a figura do autor.

A primeira questão que a emblemática figura do autor nos suscita é: afinal, o que é de fato um autor? Qual o seu estatuto? Dela decorrem outras questões similares: qual a função desempenhada pelo autor? Qual a sua importância? Onde começa e onde termina o autor? É possível “encontrar” o autor a partir dos rastros presentes em sua obra? No decorrer deste tópico, aludiremos aos apontamentos de renomados teóricos que se debruçaram sobre o problema da autoria e da ontologia do autor, bem como às definições presentes em dicionários e enciclopédias para o referido verbete, na busca por conferir maior nitidez a essa controversa figura. Nesse sentido, iniciaremos pela definição presente no *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* para o verbete autor:

**autor**

au·tor

sm

1 Aquele que é **causa primária** e principal de algo; **agente**.2 Aquele que é o **criador** de ou que projeta alguma coisa; **criador, descobridor, inventor**.3 Indivíduo que é o responsável pela fundação ou instituição de algo; **fundador, instituidor**.4 **Escritor de obra literária, científica ou artística**.

5 Pessoa que compõe obra artística ou musical; artista, pintor, escultor etc.; compositor, músico.

6 **Aquele de quem alguma coisa nasce ou procede**; pai.

7 JUR A parte que promove o ato contencioso em uma ação penal.

8 JUR Indivíduo que comete um delito.

## EXPRESSÕES

Autor de seus dias: o pai e a mãe em relação aos filhos.

Autor físico ou material, JUR: aquele que executa ou participa de um crime idealizado por outro.

Autor intelectual, JUR: aquele que idealiza o crime que outro irá executar.

## ETIMOLOGIA

lat auctor<sup>311</sup> (MICHAELIS, s.d., s.p., grifos nossos).

Ao observarmos a definição para o verbete “autor” presente no *Michaelis Dicionário*, fica patente a polissemia que acompanha o termo, abrangendo desde as significações mais gerais até àquelas que recobrem o campo artístico e o jurídico. Entretanto, sobressai como noção unificadora a ideia de um sujeito que, como “causa primária e principal de algo”, ocupa o papel de “agente”, de “criador”, denotando a noção de que o autor desempenha uma ação que dá origem a algo que antes dele não existia. Dentre tais definições, a que diz respeito mais diretamente ao campo dos estudos literários define o autor como “**escritor de obra literária, científica ou artística**” (grifo nosso), de modo que temos aí já delineada a figura do autor como aquele que desempenha a ação de escrever um texto literário, estando, portanto, na posição de “criador” (ou de “inventor”). Definição semelhante a esta pode ser encontrada no *Le Dictionnaire du Littéraire* (2018), o qual apresenta para o verbete “Autor”, elaborado por Rémy Ponton, uma significação que aproxima a noção de autor à de escritor, conferindo a este último um caráter mais especificamente ligado à literatura, conforme podemos observar no excerto abaixo:

**O autor de um texto é quem o escreveu**, tanto na **literatura** quanto em qualquer outro campo. Esse significado tem valor legal e diz respeito a relações de propriedade, direitos autorais. Também usamos o termo intransitivamente para designar uma **pessoa que escreveu várias obras**. Na literatura, essas definições inequívocas são complicadas pela conotação do significado primário do termo “pessoa que está no começo de uma coisa”, que lhes confere **uma aura de poder criativo**. Finalmente, “autor”, que se aplica a qualquer publicação escrita, difere

<sup>311</sup> Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 20 Abr 2020.

hoje de “escritor”, que diz respeito apenas à literatura<sup>312</sup> (ARON; SAINT-JACQUES; VIALA, 2018, p. 40, tradução nossa, grifos nossos).

Como podemos observar na citação acima, o verbete apresenta a definição de autor como sendo aquele que “escreveu” um texto, “tanto na literatura quanto em qualquer outro campo”, aludindo também ao seu “valor legal”, no sentido de resguardo das “relações de propriedade, direitos autorais”, de modo que é possível depreender daí a concepção de texto como sendo um produto do trabalho do autor. A definição do verbete aponta ainda para a especificidade do termo “escritor”, o qual, segundo tal definição, “diz respeito apenas à literatura”. Mas qual seria a origem da noção de autor literário como escritor? Em que momento da história da literatura ocidental teria surgido? De acordo com Ponton, as raízes dessas concepções seriam rastreáveis remontando à Antiguidade, visto que “o aparecimento da assinatura dos trabalhos, no século VI a. C. e seu uso frequente no contexto da cidade grega são um passo na genealogia moderna do autor”<sup>313</sup> (ARON; SAINT-JACQUES; VIALA, 2018, p. 40, tradução nossa). Entretanto, em sua origem etimológica, o termo autor “está relacionado ao latino *auctor*, derivado do verbo *augeo* (aumentar, garantir). O autor é visto como alguém que traz algo a mais à cultura e como um claro valor”<sup>314</sup> (2018, p. 40, tradução nossa), de modo que “na Idade Média, a palavra latina *auctoritas* refere-se a autoridade e designa o grande autor que tem credibilidade considerável, por exemplo Aristóteles ou os Pais da Igreja<sup>315</sup>” (ARON; SAINT-JACQUES; VIALA, 2018, p. 40, tradução nossa).

É importante frisar, porém, que a ideia moderna de autor literário enquanto escritor, ou seja, enquanto criador original ou “responsável legal” por suas obras (tanto para fins de direito autoral quanto em termos de possíveis responsabilizações penais) é historicamente construída, e por sinal, bastante recente. Nesse sentido, mais recente ainda seria a consideração do autor enquanto um problema teórico e central no campo dos estudos literários. De acordo com Helena Carvalhão Buescu, responsável pela elaboração do verbete “autor” presente no *E-*

<sup>312</sup> O texto em língua estrangeira é: “L'auteur d'un texte est celui qui l'a écrit, aussi bien en littérature qu'en tout autre domaine. Cette acception a valeur juridique et concerne les rapports de propriété, les droits d'auteur. On emploie aussi le terme intransitivement pour désigner une personne qui a écrit plusieurs ouvrages. En littérature, ces définitions sans ambiguïté se compliquent par la connotation du sens premier du terme, ‘personne qui se trouve au principe d'une chose’, qui les dote d'une aura de puissance créatrice. Enfin, ‘auteur’, qui s'applique à toute publication écrite, se distingue aujourd'hui d'‘écrivain’, qui concerne la littérature seule”.

<sup>313</sup> O texto em língua estrangeira é: “L'apparition de la signature des œuvres, au VI<sup>e</sup> s. avant J.-C., puis son usage fréquent dans le cadre de la cité grecque sont une étape de la généalogie moderne de l'auteur”.

<sup>314</sup> O texto em língua estrangeira é: “se rattache au latin *auctor*, dérivé du verbe *augeo* (augmenter, garantir). L'auteur est vu comme quelqu'un qui apporte quelque chose de plus dans la culture et comme une valeur sûre”.

<sup>315</sup> O texto em língua estrangeira é: “Au Moyen Âge, le mot latin *auctoritas* se réfère à l'autorité et désigne le grand auteur qui a une crédibilité considérable, par exemple Aristote ou les Pères de l'Église”.

*dicionário de termos literários de Carlos Ceia*<sup>316</sup>, “o conceito de autor tem sido, talvez, um dos que tem conhecido, no âmbito dos estudos literários, uma fortuna mais significativamente desnivelada e, mesmo, de orientações tendencialmente opostas” (CEIA, 2009, s.p.). O autor constitui um problema teórico bastante produtivo no campo dos estudos literários, recebendo múltiplas e díspares abordagens por parte dos diversos críticos que se debruçaram sobre o tema, sobretudo no decorrer do século XX. De acordo com Buescu, “enquanto o paradigma positivista-historicista é dominante no entendimento e na conformação do campo literário (sensivelmente até cerca de 1920), o conceito de autor constitui evidentemente o elemento polarizador da reflexão literária” (CEIA, 2009, s.p.). A autora se refere ao período em que a noção de autor estava no centro dos estudos literários, de modo que a explicação do texto constituía uma tentativa de se chegar ao sentido do mesmo a partir da determinação da “intenção do autor”. Esse tipo de crítica literária pautada na figura do autor cometia certos exageros, classificados pejorativamente como frutos de um “biografismo excessivo”, de modo que a intenção do autor determinava o sentido da obra, conferindo uma interpretação unívoca a esta, como uma espécie de explicação oficial da mesma. Tal postura crítica imperou por um longo tempo no campo dos estudos literários.

Entretanto, os golpes mais contundentes contra o “império do autor” viriam em meados do século 20 através da emergência do *New Criticism*, na década de 1950, cuja concepção de texto literário como sendo um “objeto estético autônomo” excluía a possibilidade de interpretação da obra literária a partir de elementos extratextuais, em uma fórmula que ficou conhecida como “falácia intencional” (noção já bastante mencionada neste trabalho). De acordo com as teorias postuladas pelo *New Criticism*, o autor, tendo perdido a sua primazia, passa a ser desconsiderado enquanto elemento determinante para a compreensão do sentido do texto.

Na mesma esteira do pensamento difundido pelo *New Criticism*, o teórico francês Roland Barthes escreveu em 1968 o famoso ensaio intitulado “A morte do autor”, em que o mesmo identifica um suposto desaparecimento gradativo do autor na literatura moderna. De acordo com Barthes, “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p. 66). Barthes chama a atenção para o fato de que nos textos produzidos por autores modernos, pautando-se sobretudo nas obras e postulados de Proust, Mallarmé e Valéry, o autor vinha já

---

<sup>316</sup> Disponível em: < <https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/autor/>>. Acesso em: 20 Abr 2020.

sendo excluído, tendo seus rastros de enunciação apagados, de modo que o mesmo propõe que uma obra literária seja lida doravante somente enquanto texto autônomo, sem qualquer consideração referente ao autor ou outras relações de referencialidade extratextuais. Barthes defende que esse desaparecimento do autor já estava na origem da escrita literária, ao afirmar que “desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, [...] produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 1988, p. 66).

Barthes considera o autor como sendo “uma personagem moderna” (p. 67), a qual teria surgido em nossa sociedade a partir da emergência da noção de indivíduo, em um recorte histórico que compreende o final da Idade Média, a partir da influência de correntes de pensamento como “o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma” (BARTHES, 1988, p. 67). A partir daí, de acordo com Barthes, consolida-se no campo dos estudos literários a tendência à explicação das obras literárias com o objetivo de se alcançar o seu sentido, tomando por base os aspectos biográficos de seu autor, em um processo que o mesmo classifica como “o império do Autor” (p. 67), posto que “a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 1988, p. 67). Assim, ocupando uma posição central no campo dos estudos dedicados à literatura, “o *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES, 1988, p. 67). Contrariamente a essa tendência, Barthes nega a figura do autor como um “pai’ fundacional ou como proprietário exterior da obra, ao afirmar que “o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto” (p. 69), e que, portanto, “não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 1988, p. 69). Ao defender a primazia do texto, despreendendo-o completamente da figura de seu autor, Barthes determina a morte deste e, com ela, da noção de obra, colocando agora como foco central da atenção da crítica literária o texto em sua natureza e autonomia linguística, ao afirmar que “a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la” (BARTHES, 1988, p. 68). A partir de tal perspectiva, Barthes determina não somente a morte do autor e o desaparecimento da noção de obra, mas também a substituição daquele pelo leitor na posição de destaque como agente

do processo de interpretação do texto, ao afirmar que “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (p. 67), ou seja, na recepção do mesmo, de modo que o leitor é visto como “esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito” (1988, p. 71). Assim, Barthes conclui seu texto de modo enfático, ao afirmar que “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (1988, p. 71).

No ano seguinte à publicação do ensaio de Barthes, Michel Foucault proferiu uma contundente comunicação na Société Française de Philosophie intitulada “O que é um autor?”, a qual traz em seu bojo alguns questionamentos aos postulados defendidos por aquele. Na referida comunicação, embora não seja questionada a tendência à diminuição da presença do autor na literatura moderna, Foucault sutilmente expõe a postura generalista e extremada de Barthes ao decretar a “morte do autor”, chamando a atenção para o fato de que, à revelia desse processo que configura o seu desaparecimento, é perceptível a permanência daquilo a que chamou de “função autor”. A “função autor”, para Foucault, longe de se confundir com o autor empírico no sentido biográfico da palavra, estaria restrita ao campo do discurso, ou seja, a “condições de funcionamento de práticas discursivas específicas” (FOUCAULT, 2009, p. 266). Em suas assertivas, Foucault destaca a pertinência da “função autor” como marca nas práticas discursivas de diversos campos de estudos e do conhecimento, como se depreende do excerto abaixo:

Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, acredito que não se deixa de considerar tais unidades como escansões relativamente fracas, secundárias e sobrepostas em relação à primeira unidade, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra (FOUCAULT, 2009, p. 267).

Assim, Foucault deixa clara a precipitação e o posicionamento extremado de Barthes, ao desconsiderar a “função” exercida pelo autor no campo discursivo, tendo o reduzido a uma mera marca de enunciação presente no texto. Ao chamar a atenção para o fato de que existe algo a que chamamos “autor”, e que esse algo desempenha uma “função”, sobretudo no sentido de reunir sob um nome o conjunto de uma obra, Foucault põe em evidência o funcionamento da “função autor” enquanto elemento determinante para a classificação dos discursos, como podemos observar na citação abaixo:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória;

tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (FOUCAULT, 2009, p. 273).

Assim, “o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso” (2009, p. 273), de modo que a “função autor” confere, portanto, unidade a um conjunto de textos sem a qual estariam dispersos e ausentes de uma classificação que pudesse permitir o seu agrupamento. Além disso, de acordo com Foucault, a “função autor” desempenharia também um importante papel ao demarcar, do ponto de vista discursivo, a fundação de campos teóricos ou até mesmo estéticos, visto que certos autores foram os iniciadores de tendências, tornando-se pilares do ponto de vista da avaliação, da confrontação e da classificação dos textos dos autores que os sucederam em tais áreas de conhecimento e produção discursiva. Referindo-se a tais autores como “fundadores de discursividade” (2009, p. 280), Foucault cita como exemplos Karl Marx em relação ao socialismo científico, Freud em relação à psicanálise, e Ann Radcliffe, considerada como precursora dos romances de terror do início do século XIX; e chamando a atenção para o fato de que “esses autores têm de particular o fato de que eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (2009, p. 280). Contrariando a suposta “morte do autor” proclamada por Barthes no seio da literatura moderna, Foucault demonstra que o mesmo se mantém “vivo”, ao menos enquanto “espectro” do campo discursivo, e continua fazendo sentir a sua presença em vastos domínios, indo das artes às ciências e às humanidades, posto que “a função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274).

O teórico Antoine Compagnon também se debruçou sobre o “autor” enquanto problema teórico, e dedicou um capítulo de seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999) ao estudo do tema. Adotando uma postura um tanto mais conciliatória em relação às posições defendidas pelos partidários dos primados da velha crítica biográfica e os dos postulados da “morte do autor”, Compagnon chama a atenção para a necessidade de que o debate em torno da noção de autor não seja pautado em campos extremos de posicionamento teórico: nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Consciente de que “o ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor” (p. 47), Compagnon propõe que os estudos literários se debrucem sobre a busca pela “intenção”, noção essa que subjaz ao texto, reconhecendo que “sob o nome de intenção em geral, é o papel do autor que nos interessa, a relação entre o texto e seu autor, a reponsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto” (p. 47). Compagnon deixa claro, entretanto, que tal “intenção” não se confunde com



a “intenção do autor empírico”, e não endossa a antiga crítica de recorte positivista-historicista que, como sabemos, rendeu alguns “excessos biográficos”. Entretanto, Compagnon chama a atenção para o fato de que a postura defendida por Roland Barthes, ao proclamar a “morte do autor”, era também radicalmente excessiva. De acordo com Compagnon:

A teoria que denunciava o lugar excessivo conferido ao autor nos estudos literários tradicionais tinha uma ampla provação. Mas ao afirmar que o autor é indiferente no que se refere à significação do texto, a teoria não teria levado longe demais a lógica, e sacrificado a razão pelo prazer de uma bela antítese? E, sobretudo, não teria ela se enganado de alvo? Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato? (COMPAGNON, 1999, p. 49).

Compagnon destaca a pertinência da noção de “autor” como um importante elemento para se chegar à “intenção” que norteia o texto, demonstrando desta forma, a relevância de sua consideração na qualidade de um elemento determinante da intencionalidade que subjaz ao texto literário, o qual não poderia ser considerado como fruto de uma ação fortuita. Para Compagnon, “a tese da morte do autor, como função histórica e ideológica, camufla um problema mais agudo e essencial: o da intenção do autor, para o qual **a intenção importa muito mais que o autor**, como critério da interpretação literária” (COMPAGNON, 1999, p. 65, grifo nosso). Nesse sentido, Compagnon assevera ser possível “separar o autor biográfico de sua concepção de literatura” (p. 65), compreendendo a intenção como “o pressuposto inevitável de toda interpretação” (p. 65), permitindo assim que, no exercício de compreensão da obra, possa-se “ir ao encontro do outro, do autor, através de sua obra, como consciência profunda” (p. 65). Ao enfatizar a importância da concepção de autor para o exercício de interpretação literária, bem como destacar a importante diferenciação entre intenção geral do texto e intenção do autor, Compagnon não somente reabilita a noção de autor nos estudos literários, mas também o coloca em uma posição diferente daquela que tal noção ocupava durante o primado da crítica biográfica, de cariz positivista-historicista, para a qual a intenção do autor era a medida primordial para a determinação do sentido do texto. De acordo com Compagnon:

A intenção não se limita àquilo que o autor se propusera escrever – por exemplo, uma declaração de intenções – nem tampouco às motivações que o incitaram a escrever, como o desejo de conquistar a glória ou o desejo de ganhar dinheiro nem, enfim, à coerência textual de uma obra. A intenção, numa sucessão de palavras escritas por um autor é aquilo que ele queria dizer através das palavras utilizadas. A intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto. E seus projetos, suas

motivações, a coerência do texto para uma dada interpretação são, afinal de contas, indicadores dessa intenção (COMPAGNON, 1999, p. 92).

Nesse sentido, é perceptível que Compagnon centra a compreensão da intenção do autor naquilo que o mesmo pôde expressar através do texto. Entretanto, o autor não nega completamente a relevância e a produtividade do cruzamento de dados do contexto histórico no qual o autor biográfico estava inserido com elementos dados pela própria obra para aprofundar a compreensão desta, desde que sejam tomados os devidos cuidados. Compagnon explica que “não se trata, em princípio, de privar-se dos testemunhos sobre a intenção, venham eles do autor ou de seus contemporâneos, porque, às vezes, são índices úteis para a compreensão do sentido do texto” (p. 81), entretanto, chama a atenção para a necessidade de “evitar substituir a intenção ao texto, uma vez que o sentido de uma obra não é, necessariamente, idêntica (sic) à intenção do autor e é mesmo provável que não o seja” (COMPAGNON, 1999, p. 81). Dessa forma, desmistificando os primados dos *new critics* e dos estruturalistas quanto à autonomia total do texto em relação ao autor, porém, sem recair nos “excessos biográficos” que marcaram a crítica positivista-historicista, Compagnon afirma muito lucidamente que “a presunção de intencionalidade permanece no princípio dos estudos literários, mesmo entre os antiintencionalistas mais extremados” (p. 95), alertando, entretanto, para o fato de que “a tese antiintencional, mesmo se ela é ilusória, previne legitimamente contra os excessos da contextualização histórica e biográfica” (COMPAGNON, 1999, p. 95).

Outro teórico que se debruçou sobre o autor enquanto problema teórico, fazendo-o, porém a partir da ótica da História da Leitura, foi o historiador francês Roger Chartier, que em seu livro *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII* (1994), dedica um capítulo ao tema, intitulado “Figuras do autor”. No referido capítulo, Chartier afirma que presenciamos hoje um processo a que chamou de “retorno do autor”, considerando que “tomando distância em relação às perspectivas que concentravam a atenção exclusivamente no funcionamento interno do sistema de signos constitutivos do texto, a crítica literária quis reinscrever as obras em sua própria história” (CHARTIER, 1994, p. 34). Nesse sentido, o autor cita diversas correntes teóricas, como a “estética da recepção”, o “*new historicism*”, a “*sociologia da produção cultural*” (Pierre Bourdieu) e a “*bibliography*” (D.F. McKenzie) (p. 35), alegando que em maior ou menor grau (bem como de formas bastante distintas e, às vezes, divergentes), tais correntes reinserem as noções de autor e de obra no campo da crítica literária, tendo em comum a tendência a “rearticular o texto ao seu autor, a obra às vontades ou às posições de seu produtor” (CHARTIER, 1994, p. 35). Entretanto,

Chartier adverte que esse “retorno do autor” não representa uma volta à crítica biográfica de recorte positivista-historicista, como podemos observar na citação abaixo:

É certo que não se trata de restaurar a figura romântica, magnífica e solitária do autor soberano, cuja intenção (primeira e última) encerra a significação da obra, e cuja biografia dirige a escrita em uma transparente imediatez. **O autor, tal como ele faz a sua reaparição na história e na teoria literária, é, ao mesmo tempo, dependente e reprimido. Dependente: ele não é o mestre do sentido,** e suas intenções expressas na produção do texto não se impõem necessariamente nem para aqueles que fazem desse texto um livro (livreiros-editores ou operários da impressão), nem para aqueles que dele se apropriam para a leitura. **Reprimido: ele se submete às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção literária, ou que, mais comumente, delimitam as categorias e as experiências que são as próprias matrizes da escrita** (CHARTIER, 1994, p. 35-36, grifos nossos).

Esse retorno do autor “dependente” dos usos de sua obra por parte de livreiros e leitores, e “reprimido” pelas regras do contexto literário em que estava inserido, apesar de bastante controlado, é um forte indício da reabilitação da possibilidade de abordagem do texto literário a partir do cruzamento com dados oriundos de outros textos da autoria daquele, bem como com dados de sua biografia que possam ser relevantes ao aprofundamento da compreensão de sua obra. Portanto, o autor ressurgue agora não mais como senhor do sentido da obra, mas como mais uma noção válida a gravitar no campo dos elementos auxiliares a que podem recorrer os estudos literários quando da análise de um texto literário, promovendo a “leitura densa” defendida por Castro Rocha.

Contemporaneamente, o debate em torno do autor enquanto problema teórico no campo dos estudos literários vem ganhando um novo escopo também a partir de abordagens de teóricos dedicados ao estudo de gêneros limítrofes, tais como a autoficção, em que o forte diálogo do texto ficcional com o seu escritor se faz presente, de modo que a matéria biográfica do autor empírico e os traços distintivos do protagonista e/ou narrador literário, enquanto recursos do universo ficcional, chegam mesmo a se confundir ou a se retroalimentar no processo de interpretação realizado pelo leitor. A respeito desse fenômeno, há um texto bastante interessante, da autoria de Ana Cláudia Coutinho Viegas, intitulado “O ‘retorno do autor’: relatos de e sobre escritores contemporâneos” (2007), em que a autora afirma que “assistimos hoje a um ‘retorno do autor’ não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático” (VIEGAS, 2007, p. 15). Embora esse fenômeno do “retorno do autor” esteja mais evidente atualmente, Ana Viegas afirma que:

[...] a figura do autor nunca deixou de rondar a noção de obra. Pelo menos no campo literário, permanece em nós, leitores, a vontade de encontrar do outro lado da página

um ser que nos abraça; o que mantém o fetiche em torno de exposições de objetos pertencentes aos escritores (livros, máquina de escrever, fotos, documentos pessoais, entre outros) ou da oportunidade de ter a presença do autor, seja em programas de televisão ou ao vivo, nas tão badaladas “mesas de escritores” (VIEGAS, 2007, p. 15).

Viegas desenvolve seu pensamento a partir do conceito de “espaço biográfico”, cunhado pela pesquisadora argentina Leonor Arfuch para caracterizar a tendência contemporânea a fazer “do relato de experiências pessoais e da exposição pública da intimidade um fenômeno característico de nosso tempo” (VIEGAS, 2007, p. 16). Nesse sentido, juntamente com os gêneros literários biográficos consagrados, concorrem, no “horizonte midiático da cultura contemporânea” (p. 16), diversos outros gêneros: “para além de biografias, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências, temos entrevistas, perfis, retratos, testemunhos, histórias de vida, relatos de auto-ajuda, talk-shows, reality-shows, blogs [...]” (VIEGAS, 2007, p. 16). As reflexões de Viegas ganham ainda mais peso se considerarmos o inegável impacto que as redes sociais desempenham em nossas vidas, desde o surgimento do antigo *Orkut* aos atuais *Facebook*, *WhatsApp*, *Tweeter* e *Instagram*, além dos canais pessoais de *YouTube*, em que a exposição da vida privada e a elaboração e difusão constantes de relatos de cunho pessoal atendem a uma necessidade que contemporaneamente equivale à de “existir”. Tal necessidade de manter um perfil público em ao menos uma rede social, obtendo um determinado número de visualizações e *likes*, tem atraído muitas pessoas que, em busca da “recompensa” sutil representada pela liberação de dopamina no cérebro a cada *post* bem sucedido, se veem cada vez mais seduzidas pelo desejo de se tornarem *digital influencers* de sucesso. Retornando à noção de “espaço biográfico”, Viegas explica que Arfuch cunha o termo “não como uma enumeração de tipos de relatos, mas como confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa” (2007, p. 16), de modo que “mais do que uma especificação particular de cada gênero, importaria a interatividade entre eles, tanto quanto à circulação de modelos de vida como a aspectos formais dos discursos” (2007, p. 16). Nesse sentido, Ana Viegas afirma que:

A partir da constatação de que a relevância do biográfico-vivencial nos gêneros discursivos contemporâneos se estende para além do universo da cultura de massa, numa trama de interações, hibridações, contaminações de lógicas midiáticas, literárias e acadêmicas, Arfuch se propõe a investigar como se articulam os gêneros autobiográficos canônicos com a proliferação de fórmulas de autenticidade, a obsessão do “vivido”, o mito do “personagem real”. A visibilidade do privado, o *voyeurismo*, sendo um dos registros prioritários na cena contemporânea, tem levado a considerações críticas acerca da expansão do particular sobre o público (VIEGAS, 2007, p. 16).

Ao observar as considerações de Viegas hauridas a partir das elucubrações de Arfuch, embora tenhamos clareza que a autora o faz com os olhos voltados à autoficção (como ficará claro mais adiante), é inevitável que nos venham à mente associações entre a emergência contemporânea do “espaço biográfico” e a revalorização, nos últimos anos, do *roman à clef* enquanto objeto de estudo, posto ser esse também um gênero limítrofe, que satisfaz sobremaneira aos fetiches *voyeurísticos* dos leitores contemporâneos quanto às possibilidades de encontrar na ficção o “personagem real” ou o “vivido” como um relato da vida privada. Aludiremos a essa questão novamente mais adiante. Por ora, retornaremos à questão foco de interesse dentro de nosso percurso teórico. Viegas, portanto, chama a atenção para a presença cada vez mais palpável do autor no contexto do “espaço biográfico”, sobretudo quando se trata de gêneros limítrofes, com a autoficção. A autora delinea a fisionomia do romance autoficcional da seguinte forma:

O conceito de “autoficção” se refere a discursos que, ao mesmo tempo, não têm um referente extratextual, mas também não se desligam completamente dele. Essas narrativas ficcionais em primeira pessoa em que narrador e autor empírico se hibridizam pela presença de referências biográficas reiteram o trânsito entre vida e obra, atuações públicas do escritor e sua escrita. O que se verifica nesses textos não é a identidade entre o personagem textual e a pessoa real, conforme expresso pelo “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1975), mas a construção tanto do narrador como do autor. A linearidade da trajetória da vida contada nas (auto)biografias se abre numa “rede de possíveis ficcionais” (Klinger, 2006:51), em que o texto, ao invés de espelhar a vida do autor, participa da criação de um “mito do escritor”, produzido tanto nas marcas autobiográficas quanto nas referências à própria escrita (VIEGAS, 2007, p. 19).

No contexto do romance de autoficção, concomitantemente com o narrador em primeira pessoa, esse “mito do escritor” vai sendo construído como uma ficção, através de entrevistas televisivas e em jornais impressos, textos publicados em blogs e em perfis de redes sociais (ou em espaços similares), de modo que a leitura de uma obra autoficcional é atravessada pelas informações captadas pelos leitores em tais meios acerca do escritor, visto que tais informações participam da construção tanto do escritor quanto do narrador da obra pelos mesmos, em um processo caracterizado pela diluição dos limites entre um e outro. Dessa forma, em consonância com o “espaço biográfico” contemporâneo, o qual “permitiria perceber o papel cada vez mais primordial de uma trama interdiscursiva na construção dessas novas subjetividades” (VIEGAS, 2007, p. 18), os autores de textos autoficcionais promovem deliberadamente essa interpenetração e diluição de limites entre o narrador e o “mito do escritor”, através de suas “performances” em entrevistas na televisão ou em canais da internet, palestras, mesas redondas, colóquios e demais aparições públicas em eventos literários e

acadêmicos, de modo que a materialidade da “presença do autor” gera um impacto notável, conforme afirma Viegas:

No contexto da cultura midiática, entretanto, essas *performances* não se limitam ao ato de escrever, de modo que, ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na *internet*. A obsessão contemporânea pela presença nos afasta da concepção barthesiana desse autor como “um ser de papel” (VIEGAS, 2007, p. 18).

Como podemos observar, o “retorno do autor” de que fala Viegas é marcado por sua presença corpórea e palpável, entretanto, singularizada pela marca indelével da ficção: o escritor e o narrador são criações ficcionais simultâneas, e a faceta ficcional se espria para além do texto e abarca o ser “de carne e osso” que escreve e que também se apresenta em “performances” públicas. Portanto, ao aludir aos “momentos autobiográficos” de tais autores expressos em suas “performances” públicas, Viegas explica que “a presença de uma primeira pessoa autobiográfica num texto que se apresenta como ficcional problematiza a autobiografia canônica e suas distinções em relação à ficção, perturbando a clássica separação entre autor, narrador e escritor empírico” (VIEGAS, 2007, p. 18). Dessa forma, ao se abordar uma obra autoficcional enquanto objeto de estudo, é inegável a necessidade de consideração da articulação entre o texto e “aquele que escreve”, sobretudo considerando suas aparições públicas, em seu diálogo dinâmico e constante para a construção de sentido do texto ficcional. Assim, estamos diante de um fenômeno contemporâneo de “retorno do autor”, que se impõe pela sua presença física através de suas “performances” públicas, ainda que reste pairando sobre ele a dúvida sobre se estamos diante de relatos de “realidade” ou de “ficção”.

A partir desse percurso teórico de revisão bibliográfica, em que nos deparamos com o “império do autor”, com sua “morte”, seu “espectro”, sua “intenção” e seu “retorno”, percebemos o quão multifacetada é a abordagem do tema enquanto problema teórico no campo dos estudos literários. Entretanto, chamamos a atenção para a tendência cada vez mais forte à consideração da pertinência e mesmo da “presença” do autor no campo dos estudos literários, mesmo após a sua “morte” ter sido propalada por Roland Barthes e pela emergência do *New Criticism*. É necessário reconhecer aqui que a postura crítica adotada pelos *new critics* e por teóricos como Roland Barthes trouxeram importantes avanços ao estudo do texto literário, sobretudo no que diz respeito a prevenção contra excessos cometidos pela antiga crítica biográfica. Não temos a pretensão de retornar em nossa abordagem a tais excessos, cometendo o ato pueril de colocar a intenção do autor como medida única e primordial para a interpretação de uma obra literária a partir de uma única leitura válida possível. Porém, ao nos

debruçarmos sobre o estudo da *poética da emulação* enquanto estratégia de *invenção* literária, faz-se necessário (na verdade imprescindível) a consideração do autor como sujeito desencadeador desse processo, de modo que o mesmo e seu contexto sejam novamente colocados no centro da ribalta, com o diferencial de que sua consideração não nos desincumbe da importante realização de uma leitura profunda e extensiva da obra, a qual, confrontada com elementos do **contexto** do autor, constitui a “leitura densa” proposta por João Cezar de Castro Rocha. É esse o caminho que consideramos mais produtivo para nosso estudo, sobretudo pelo fato de estarmos lidando com um gênero limítrofe entre realidade e ficção, como é o caso do *roman à clef*.

#### 4.4.2. O autor é o autor e seu contexto

O título do presente subtópico representa uma paráfrase intencional de um aforismo do filósofo espanhol José Ortega y Gasset, o qual afirmava em *Meditaciones del Quijote*: “Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela não salvo a mim<sup>317</sup>” (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 43-44, tradução nossa). É necessário esclarecer, entretanto, que não pretendemos realizar aqui uma abordagem aprofundada da concepção ontológica do “eu” orteguiano em toda a sua complexidade, mas apenas tomar como inspiração seu aforismo pelo quanto ele pode iluminar o desenvolvimento de nosso percurso teórico em torno do autor empírico e do contexto em que o mesmo está imbricado.

Ao tomar o autor empírico enquanto sujeito desencadeador do processo de emulação literária a partir do complexo de ideias concernentes à *poética da emulação*, fica clara a importância do **contexto** no qual o mesmo se insere para o desencadeamento de tal processo. Desse modo, o aforismo de Ortega y Gasset ilumina nossa concepção, visto que o filósofo espanhol considerava o “eu” e sua “circunstância” como elementos indissociáveis de um mesmo todo, no qual um estaria coimplicado no outro. Os pesquisadores Carlos Kildare Magalhães, Fernando Antônio da Silva, e Guilherme Caldeira, em seu artigo “A circunstância em José Ortega y Gasset: aproximações ao inconsciente junguiano”, compreendem a ontologia orteguiana da seguinte forma:

---

<sup>317</sup> O texto em língua estrangeira é: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”.

O homem orteguiano, enquanto indivíduo, seria concebido como um todo *eu-circunstância*, entendendo que o *eu* e a *circunstância* estariam indissolivelmente coimplicados entre si, de modo que o *eu* seria tocado e, muitas vezes, preenchido por sua circunstância, provocando modificações em si; do mesmo modo que a circunstância seria tocada, influenciada e modificada pelo eu (MAGALHÃES; SILVA; CALDEIRA, 2018, p. 58).

É necessário considerar que, para Ortega y Gasset, o conceito de “circunstância” ultrapassa as condições históricas, geográficas, sociais e culturais nas quais o “eu” se vê inserido, abrangendo também o universo interior e íntimo do ser. Para Magalhães, Silva e Caldeira, a circunstância concebida por Ortega y Gasset abrangeria “tudo que esteja direta ou indiretamente em contato com o *eu*; que tanto pode ser proveniente do passado ou do presente, de contexto físico, histórico ou cultural, como também de si mesmo, isto é, de seu próprio corpo e psiquismo” (MAGALHÃES; SILVA; CALDEIRA, 2018, p. 58). Da mesma forma, na abordagem que pretendemos desenvolver no decorrer deste tópico, buscaremos focalizar a figura do autor empírico em seu contexto, dando destaque aos elementos que constituem este último, tanto no que se refere a aspectos históricos, geográficos, sociais e culturais, como também pretendemos levar em consideração aspectos de ordem íntima, tais como o temperamento, a personalidade, as inclinações ideológicas e as motivações pessoais do autor como parte integrante desse contexto.

Para Ortega y Gasset, “salvar” a si mesmo e a sua circunstância corresponderia a compreender o sentido tanto do “eu” quanto o de sua “circunstância”, posto que um interfere e modifica o outro, visto que estão indissolivelmente imbricados, de modo que “*salvar* caracteriza o esforço pessoal pela busca de significado da coimplicação *eu-circunstância* em todos os seus aspectos” (MAGALHÃES; SILVA; CALDEIRA, 2018, p. 58). Dessa forma, retomando o aforismo proposto por Ortega y Gasset, “*se não salvo a minha circunstância não salvo a mim* teria um sentido de *se não compreendo a minha circunstância*, radicalmente coimplicada comigo, *não poderei compreender a mim mesmo*” (MAGALHÃES; SILVA; CALDEIRA, 2018, p. 58). Tal compreensão, trazida para o nosso estudo, reforça a importância de buscar compreender e dar a devida visibilidade ao autor e ao seu contexto, sobretudo quando nos debruçamos sobre um processo de elaboração literária orientado pelo complexo de procedimentos que compõem a *poética da emulação*. É necessário recordar que, de acordo com Ortega y Gasset, o “eu” se encontra constantemente “envolvido por suas circunstâncias diversas e, a partir de seu contato pessoal com elas, deve livremente tomar decisões e agir, seja para sua sobrevivência material, seja para sua realização humana ou, ainda, para sua realização individual (vocacional)” (MAGALHÃES; SILVA; CALDEIRA,



2018, p. 60). Nesse sentido, recordamos que o autor empírico, em adotando a *poética da emulação* enquanto processo de invenção literária a partir de um determinado contexto não hegemônico, assume também a posição de sujeito que age a partir de uma determinada “circunstância”, e é por ela impelido conscientemente a tal estratégia no intuito de superar sua condição de secundidade ante aos autores circunscritos aos contextos hegemônicos de difusão cultural. Dessa forma, acreditamos que, ao conceber a *poética da emulação* como estratégia adotada por um autor que, impelido pelo desejo de superação de sua posição periférica, empreende enquanto processo consciente de invenção literária, torna-se imprescindível a consideração do “eu” e de sua “circunstância” (ou mais especificamente do “autor” e seu “contexto”) enquanto fatores decisivos e indissociáveis dentro de tal processo, adotando-se procedimentos analíticos que nos conduzem à compreensão das escolhas daquele diante das inúmeras possibilidades que se apresentavam diante dele. Dessa forma, daremos doravante a devida visibilidade ao “autor” e ao seu “contexto”, trazendo esses dois elementos ao centro de nossas reflexões, buscando assim aprimorar a compreensão acerca dos processos de elaboração literária adotados por aquele a partir de suas circunstâncias, de modo a levantar dados auxiliares à compreensão de sua obra. Acreditamos ser esse o caminho mais viável para, realizando a “leitura densa” proposta por João Cezar de Castro Rocha, reconstituir o “sistema literário” do autor em análise, doravante compreendido como um “autor-contexto”, à maneira do par “eu-circunstância” sobre o qual se estrutura o pensamento de Ortega y Gasset.

A ideia de **contexto de emulação**, como uma contribuição teórica à *poética da emulação* consiste sobretudo em dar o destaque e conferir a devida a fisionomia a esse aspecto. Dessa forma, acreditamos que o esforço empreendido no intuito de compreender as circunstâncias específicas em que esteve inserido um determinado autor quando da adoção deliberada da *poética da emulação* enquanto estratégia de elaboração literária pode fornecer interessantes elementos à compreensão de seu “sistema literário”, compreendendo este o “conjunto da obra do autor, [...] sua leitura de tradições diversas”, bem como os aspectos inerentes ao seu “contexto histórico” (ROCHA, 2013, p. 30). Nesse sentido, embora tenhamos empregado até aqui o termo “contexto” como um sinônimo de “circunstância”, acreditamos ser necessário aqui defini-lo para conferir-lhe maior clareza. Dessa forma, o *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* traz para o verbete “contexto” a seguinte definição:

**contexto**  
con·tex·to  
sm

1 **Conjunto de circunstâncias inter-relacionadas** de cuja tessitura se depreende determinado fato ou situação; circunstância(s), conjuntura, situação.

2 **Conjunto de circunstâncias que envolvem um fato e são imprescindíveis para o entendimento deste.**

3 Encadeamento de ideias ou **conjunto de circunstâncias que precedem ou se seguem a determinados elementos e pressupostos de um texto, aprofundando-se o significado quando de sua leitura ou análise.**

4 **Conjunto de circunstâncias que envolvem uma palavra, uma frase ou um segmento de texto, e das quais podem depender seu significado e valor;** encadeamento do discurso; composição, trecho, trama.

5 Aquilo que constitui a totalidade do texto; composição, contextura.

6 Conjunto; todo, totalidade.

7 LING V ambiente, acepção 7.

8 SEMIOL V referente, acepção 3.

ETIMOLOGIA

*lat contextus*<sup>318</sup> (MICHAELIS, s.d., s.p., grifos nossos).

Como podemos observar, o *Michaelis* principia apresentando uma definição que remete à ideia de “conjunto de circunstâncias inter-relacionadas”, a qual indiretamente nos remete ao sentido atribuído ao termo por Ortega y Gasset quando da elaboração de sua concepção ontológica do homem. A definição do *Michaelis* segue associando o sentido do verbete a um “conjunto de circunstâncias que envolvem um fato e são imprescindíveis para o entendimento deste”, ou seja, apresenta-se aí a noção de que o conhecimento do contexto seja a condição determinante para a compreensão de um fato. Entretanto, acreditamos ser a terceira definição a que mais se aproxima de nossas pretensões no que diz respeito a compreensão do texto literário, posto que define o verbete como sendo um “encadeamento de ideias ou conjunto de circunstâncias que precedem ou se seguem a determinados elementos e pressupostos de um texto, aprofundando-se o significado quando de sua leitura ou análise”. Tal sentido é retomado de forma semelhante na quarta definição, compreendendo-o como um “conjunto de circunstâncias que envolvem uma palavra, uma frase ou um segmento de texto, e das quais podem depender seu significado e valor”. Dessa forma, o contexto pode ser compreendido em sentido lato como um conjunto de circunstâncias que permitem a compreensão de um fato específico; e em sentido mais específico, relacionar-se-ia com a compreensão do sentido de um texto ou de um segmento de texto a partir das circunstâncias que o precedem ou o sucedem. Nesse sentido, acreditamos que a palavra “contexto” serve mais diretamente aos nossos intuitos do que o termo “circunstância”, posto que faz referência mais diretamente ao objeto principal de nossa análise: o texto literário. Assim, empregaremos o termo **contexto de emulação** buscando abarcar as circunstâncias nas quais estava inserido o autor quando da adoção da *poética da emulação* enquanto estratégia de elaboração de sua obra, de modo que, ao “eclipsar as relações sutis do texto [...] com o contexto histórico”

<sup>318</sup> Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 16 mai 2020.

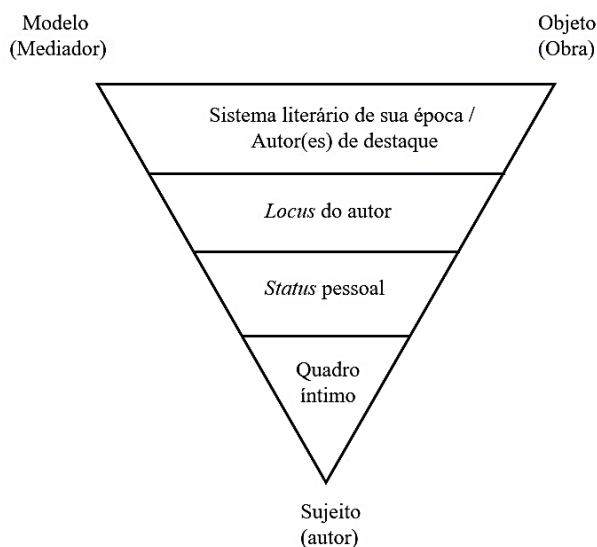
(ROCHA, 2013, p. 30), tais elementos possam atuar como importantes auxiliares para a compreensão do “sistema literário” do autor em toda a sua abrangência e complexidade.

Ao nos debruçarmos sobre o estudo da *poética da emulação*, é perceptível que Castro Rocha destaca a “circunstância não hegemônica” como sendo um importante fator estimulador para a emergência da *poética da emulação*, ou seja, está caracterizada aí uma relação de desnível entre aquele que emula e aquele que é emulado. Dessa forma, no âmbito da *poética da emulação* ganham destaque os “contextos não hegemônicos”, como é o caso da literatura brasileira em relação à hegemônica literatura europeia. Como já fora mencionado, partindo da leitura específica do “sistema literário Machado de Assis”, Castro Rocha desenvolveu reflexões de caráter mais amplo, que o conduziram à concepção das já referidas “culturas shakespearianas”. A partir das elucubrações de Castro Rocha, propomos um recorte de leitura que promova a retomada do caráter específico de compreensão do “sistema literário” de um único autor, a partir da realização de uma “leitura densa” de sua obra, num percurso do qual participa também a necessária reconstituição de seu contexto. Eis o recorte sobre o qual se estrutura a nossa ideia de **contexto de emulação**: promover a reconstituição das circunstâncias a que estava circunscrito o autor, visando a compreensão global de seu “sistema literário”.

O **contexto de emulação**, na forma como o estamos concebendo, constitui um conjunto de fatores que compreendem aspectos relacionados à difusão e à circulação de obras literárias, às hierarquias hegemônicas em torno da literatura, bem como às obras e autores que desfrutam de prestígio nesse meio. Paralelamente, buscaremos refletir sobre a forma com que tais fatores se articulam às circunstâncias da ordem pessoal do autor que adota a *poética da emulação* como procedimento, de modo que fatores mais íntimos, tais como o temperamento, a personalidade do mesmo, e sua trajetória biográfica, profissional e literária serão por nós valorizados enquanto elementos auxiliares à compreensão da obra literária, sobretudo em se tratando nosso objeto de estudo de um texto circunscrito a um gênero limítrofe como é o caso do *roman à clef*, cuja forte referencialidade, exaustivamente enfatizada neste trabalho, justifica uma mirada em direção às intenções que moveram o autor quando da escrita de seu polêmico romance. Nesse sentido, é importante recordar que Castro Rocha promove, durante o desenvolvimento de seu percurso teórico, uma interessante aproximação entre os mecanismos desencadeadores da *poética da emulação* e o circuito movido pelo *desejo mimético* conforme René Girard, em um processo no qual o “sujeito” (autor) disputa como o seu “modelo” (autor hegemônico) a posse do “objeto” (obra de sucesso), movido por sentimentos admiração, zelo ou “inveja”, que o impelem à tentativa de superação de seu

“rival”. Ao esquematizar graficamente um modelo para o **contexto de emulação** da forma como o idealizamos, consideramos um autor específico que tenha adotado a *poética da emulação* enquanto método, circunscrito a um “circuito mimético” no qual estão implicados, portanto, o “sujeito”, o “modelo” e o “objeto”, levando-se em consideração as seguintes variáveis:

Figura 17 – Representação gráfica do *contexto de emulação* a partir da incorporação dos elementos do *circuito mimético* de René Girard



Fonte: O autor, 2020.

A opção pela adoção de um triângulo “de cabeça para baixo” para ilustrar as relações que, a nosso ver, caracterizam o **contexto de emulação** não foi fortuita. A mesma se coaduna com nosso desejo de preservar a estrutura triangular que caracteriza a descrição do *desejo mimético* a partir de René Girard (à qual Castro Rocha relacionou ao processo que subjaz à *poética da emulação*), bem como ilustrar visualmente a proposta de leitura vertical que pretendemos desenvolver, segundo a qual o *sujeito* que emula ocuparia uma posição central, embora em nítido desnível em relação ao *modelo/mediador* e ao *objeto* do *desejo mimético*. Nesse sentido, no interior do triângulo estão representados os níveis/extratos que caracterizam o *contexto de emulação*, os quais vão dos aspectos mais exteriores aos mais interiores, perfazendo uma espécie de funil que aponta diretamente para o autor em sua posição de centralidade no processo que caracteriza a *poética da emulação*. Os elementos que a nosso ver caracterizariam o *contexto de emulação* seriam tanto os de ordem externa ao autor, quanto os aspectos íntimos inerentes ao mesmo. O primeiro deles seria o *sistema literário de sua época*, considerando-se aí aspectos inerentes à produção e à circulação de obras literárias, aos

mecanismos de afirmação dos autores e as hierarquias hegemônicas em torno da literatura; assim como aspectos relativos à cena literária da época, composta pelos *autores de destaque* e pelas obras que desfrutam de prestígio nesse meio, os quais gravitariam no campo de visão do autor. O segundo elemento a ser considerado seria o *locus do autor*, ou seja, as circunstâncias referentes ao contexto sociocultural em que o mesmo está inserido, considerando-se o desnível de sua posição necessariamente periférica em relação às culturas hegemônicas às quais estão circunscritos os autores que lhe servem de modelo. O *status pessoal* do autor, a nosso ver, seria constituído pelas respostas para as seguintes perguntas: quem “é” o autor em seu contexto? Que funções/profissões exerce? Qual seu *status* social no seio das circunstâncias às quais está circunscrito? O último elemento a ser considerado se refere ao *quadro íntimo* do autor, sendo constituído por aspectos inerentes ao que se sabe sobre suas crenças, convicções, tendências ideológicas, personalidade e temperamento. A reconstituição das circunstâncias externas e internas, perfazendo o contexto do autor que adota a *poética da emulação* enquanto estratégia de produção literária constituiria o que aqui concebemos como sendo o seu *contexto de emulação*. Tal reconstituição permitiria ao pesquisador uma compreensão mas aprofundada do “sistema literário” autor, ao fornecer dados contextuais os quais poderão ser confrontados a elementos inerentes à sua obra literária, ampliando assim a compreensão da mesma por subsidiar a realização de uma “leitura densa”, de acordo com o método proposto por Castro Rocha. Acreditamos que tal sistematização dos elementos que compõem o *contexto de emulação* pode contribuir para futuros estudos acerca do sistema literário de um autor específico por dar maior visibilidade a aspectos já explorados por Castro Rocha quando da realização de seu estudo pormenorizado do “Sistema Literário Machado de Assis”.

No livro *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), ao reconstituir o que chamou de “Sistema Literário Machado de Assis”, João Cezar de Castro Rocha realizou um interessante cruzamento de uma leitura atenta da obra machadiana à consideração de aspectos inerentes às circunstâncias às quais o autor estava circunscrito. Aplicando nosso esquema de *contexto de emulação* ao “Sistema Literário Machado de Assis”, teríamos que o *sistema literário de sua época* tinha seu epicentro na França, de onde irradiavam tendências tais como o Realismo e o Naturalismo, tendo uma cena literária que projetava como *autores de destaque* nomes como os de Gustave Flaubert e Émile Zola, cujos respectivos romances *Madame Bovary* (1857) e *L'Assommoir* (1877) faziam sentir sua forte influência. É em torno desse epicentro que gravita o jovem autor português Eça de Queirós, o qual, segundo Castro Rocha, teria desempenhado um papel imprescindível para a reviravolta na produção

machadiana representada pela publicação do *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), por ser o “rival” de Machado, responsável pelo “acicate” que instigou o autor carioca devido ao sucesso de público e de crítica de seus romances *O crime do padre Amaro* (1875) e *O primo Basílio* (1878). Muito embora o Rio de Janeiro da época de Machado fosse o centro político e cultural do Brasil de então, posto ser a Capital do Império, o *locus do autor* ocupava uma posição periférica em relação a Paris, bem como em relação ao *locus* de seu “rival”, posto que muito embora as maiores cidades portuguesas ocupassem uma posição periférica em relação à hegemonia cultural francesa, ainda assim se sobrepujam hegemonicamente à capital fluminense. O *status pessoal* de Machado de Assis no momento em que o “acicate” queirosiano lhe instigara à emulação, embora tivesse já amplamente reconhecidos os seus méritos enquanto escritor por romances como *Iaiá Garcia* (publicado em folhetim em 1878), era ainda o *status* de um autor esteticamente conservador, de um servidor público pacato e reservado, carinhosamente chamado pelos amigos de “Machadinho”. O “acicate” representado pelo sucesso de seu jovem “rival” Eça de Queirós encontrou reverberação em Machado de Assis, também, porque em seu *quadro íntimo* o autor vivenciava, de acordo com Castro Rocha, uma crise artística que redundava em certo descontentamento com sua própria produção literária. De forma consideravelmente resumida, eis aí o *contexto de emulação* a partir do qual Machado de Assis, ao adotar a *poética da emulação* enquanto procedimento, se reinventa e se transforma no grande escritor Machado de Assis, o icônico e irreverente autor do *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Após nossa breve explanação acerca de nossa concepção de *contexto de emulação*, é chegado o momento de aplicar de forma um pouco mais pormenorizada o conjunto de variáveis que o compõem para reconstituir as circunstâncias às quais estava circunscrito o autor Raimundo Holanda Guimarães quando, ao emular o *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, deu a lume o polêmico e hoje praticamente desconhecido romance *Chibé*.

#### 4.4.3. Holanda Guimarães e seu contexto: circunstâncias de um autor periférico

Na busca por reconstituir o *contexto de emulação* a que estava circunscrito Raimundo Holanda Guimarães, buscaremos aplicar o esquema proposto no tópico anterior, tomando como variáveis o *sistema literário de sua época / autores de destaque*, o *locus do autor*, o *status pessoal* e o *quadro íntimo*, de modo a abarcar de forma integral o autor imerso em suas

circunstâncias. Nesse sentido, traçaremos um panorama tanto dos aspectos externos ao autor, compreendendo à conjuntura em que o mesmo estava inserido, como também abordaremos aspectos de caráter íntimo, tais como sua personalidade e temperamento, bem como os demais dados que possam nos auxiliar na tarefa de compreensão do “sistema literário” desse tão polêmico e controvertido autor.

Iniciaremos nosso percurso abordando a variável *sistema literário de sua época / autores de destaque*, tomando por base os estudos de Marisa Schincariol de Mello, cuja tese *Como se faz um clássico da literatura brasileira? Análise da consagração literária de Erico Verissimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz (1930-2012)* (2012) atende sobremaneira ao nosso intuito, posto que ao analisar “o processo histórico de consagração literária” desses quatro autores, a autora aborda simultaneamente aspectos inerentes ao *sistema literário* que atravessa a época de Raimundo Holanda Guimarães, assim como põe em evidência os *autores de destaque* que gravitavam ao alcance dos olhos do mesmo, dentre os quais figura Jorge Amado, “o escritor brasileiro mais vendido no Brasil e no exterior ao longo de mais de cinquenta anos” (MELLO, 2012, p. 3).

É importante esclarecer que Marisa Schincariol de Mello analisa em seu estudo autores circunscritos à segunda geração modernista, a chamada Geração de 1930, marcada pelo romance social e pelo cariz regionalista. Tais autores, embora tenham estreado na literatura no decorrer da década de 1930, estavam em plena atividade durante as décadas de 1950 e 1960, e já figuravam como grandes nomes no cenário das letras nacionais. Nesse sentido, é importante frisar que a adoção dos estudos de Marisa Schincariol de Mello como referência para nossa pesquisa se reforça pela evidente filiação estética e temática do romance *Chibé* às características da prosa regionalista dos escritores oriundos da Geração de 1930, o que, como já fora demonstrado neste trabalho, se deve ao fato de Raimundo Holanda Guimarães ter emulado o *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado, grande expoente dessa geração, quando da produção de seu romance.

Marisa Schincariol de Mello estabelece em seu estudo um recorte histórico que vai de 1930 a 2012, período esse que extrapola em muito os limites propostos para nossa pesquisa. Nesse sentido, nos ateremos mais especificamente ao recorte que vai de 1930 a 1960, dando o devido destaque às décadas de 1950, quando Jorge Amado publica o seu *Gabriela, cravo e canela*, e de 1960, quando vem a lume o objeto principal de nosso estudo, o romance *Chibé*, pelas mãos de Raimundo Holanda Guimarães.

Em seu percurso analítico, Marisa Schincariol de Mello leva em consideração o importante papel das “instâncias de consagração próprias ao campo literário”, tais como “as

editoras, os prêmios literários, a Academia Brasileira de Letras, a crítica, entre outras, e sua ligação permanente, ora de proximidade e ora de conflito, com outros campos, como o político e o econômico, além da recepção pelo público leitor” (MELLO, 2012, p. VII). Para além de tais “instâncias de consagração próprias ao campo literário”, Mello chama a atenção também para o importante papel, por parte dos referidos escritores, do “engajamento político-partidário e em associações de classe” (MELLO, 2012, p. 13), a exemplo da Associação Brasileira de Escritores e do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Mas é possível que o fator determinante para a consolidação da maior parte de tais escritores tenha sido a imprensa, como destaca Marisa Schincariol de Mello:

Na primeira metade do século XX, os principais veículos que tornavam um escritor público eram os jornais e revistas. O acesso à literatura era restrito. Assim, a imprensa cumpriu um papel central como difusora da literatura e também das ideias desses intelectuais. Para os escritores, o jornal desempenhava funções econômicas e sociais importantes: era fonte de renda e prestígio. Os órgãos voltados para a produção de massa transformaram-se em instância consagradora da obra de arte. O fato de os jornais e revistas circularem pelas mãos de um número muito maior de pessoas em relação a um livro demonstra o quanto a imprensa pode contribuir para a popularização de um escritor, como é o caso de Rachel de Queiroz, que assinou por trinta anos a coluna intitulada *Última página*, na revista *O Cruzeiro*, de grande circulação no período. As trajetórias de nossos autores indicam a relação direta existente entre produção literária e jornalística, que permanece atual ainda hoje (MELLO, 2012, p. 7-8).

Mello reforça a importância da imprensa para a consolidação dos autores por ela estudados, lembrando que “desde antes de suas estreias literárias, todas no início da década de 1930, os quatro já atuavam na imprensa” (MELLO, 2012, p. 12). Entretanto, é importante lembrar que os autores abordados por Mello atuavam inicialmente nos órgãos de imprensa das regiões de que eram oriundos (Nordeste e Sul), sendo igualmente importante considerar o impacto ocasionado pela posterior vinda destes (com exceção de Érico Veríssimo) para a região Sudeste, dando-lhes a oportunidade de circular nos meios literários e intelectuais de grandes cidades, sobretudo da cidade do Rio de Janeiro, que era a então capital federal e o grande centro de difusão cultural do Brasil daquele período. Para Mello, “entre as mudanças que ocorreram na trajetória de nossos autores, podemos destacar a mudança para a capital do país, a atuação no Partido Comunista e justamente o início da consagração literária nos meios intelectuais e junto ao público” (2012, p. 25).

Além do contato com seus meios intelectuais e artísticos, a mudança para a região Sudeste por parte da ala nordestina dos autores da Geração de 1930 proporcionou a eles uma maior proximidade com as principais empresas que movimentavam o mercado editorial,



conforme atesta Mello: “Entre os espaços centrais pelos quais circulam os escritores estão as editoras, responsáveis por editar e distribuir seus livros; afinal, são elas que fazem a ligação ou a intermediação entre o autor e o público leitor” (2012, p. 78). Nesse sentido, Mello afirma que “alguns livros, em particular, tornaram-se *best-sellers*, impressos em diversas edições, somando grandes tiragens impressas. Ou seja, obtiveram sucesso de vendas e conseqüentemente tiveram êxito junto ao público leitor” (2012, p. 13), o que proporcionou que alguns desses escritores pudessem viver exclusivamente dos ganhos decorrentes da venda de seus livros, como foi o caso de Érico Veríssimo e Jorge Amado.

Sobre o sucesso alcançado por esses escritores oriundos de regiões afastadas da região Sudeste, os quais tratavam em suas obras da realidade inerente às suas localidades, Mello destaca a importância precursora da primeira geração modernista, que com sua postura radical e iconoclasta em relação ao conservadorismo estético da arte de influência clássica, findaram por abrir caminho para tais autores e suas obras marcadas pelo coloquialismo e pela temática regionalista, os quais consolidaram na prosa, com obras de grande fôlego, as conquistas da geração anterior. De acordo com Mello:

Foi em 1930, já com os caminhos desobstruídos pela “picareta” modernista, com a ajuda da economia e da sociologia, e afastando-se dos “preceitos rudimentares da nobre arte da escrita”, que surgiu o romance brasileiro verdadeiro, de Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Amando Fontes, entre outros (MELLO, 2012, p. 25).

Acerca da influência exercida pelo PCB para a consagração literária de tais autores, vale lembrar que “desde a década de 1920, o Partido já exercia influência na imprensa, especialmente no jornal *O País*” (MELLO, 2012, p. 33), o que contribuía para a difusão das obras dos autores filiados nos veículos de informação ligados ao partido. De acordo com Mello, “Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado foram filiados ao Partido Comunista” (2012, p. 34), e embora Érico Veríssimo nunca tenha se filiado ao partido, “é convocado a depor, sob a acusação de comunismo, no Departamento de Ordem Política e Social do Rio Grande do Sul” (2012, p. 34). Entretanto, no tocante a uma relação mais direta entre a militância política e a consagração literária, é provável que isso tenha se dado de forma mais explícita somente com Jorge Amado, posto que tanto Rachel de Queiroz quanto Graciliano Ramos se recusaram a aderir às orientações do PCB quanto à adoção do realismo socialista enquanto tendência em suas obras. Para Mello:

Jorge Amado, por não se colocar contrário às diretrizes culturais, por seu engajamento partidário e sua literatura comprometida com a política do realismo socialista, era o artista ideal para ser divulgado pelo PCB como exemplo para os setores progressistas da sociedade brasileira e internacional. Sua obra foi traduzida em diversas línguas e ficou conhecida em todo o mundo; a grande rede cultural que envolvia o partido, como jornais, revistas, as editoras, os congressos e os prêmios, contribuiu para a divulgação de seu trabalho (2012, p. 38).

Marisa Schincariol de Mello leva em consideração ainda aspectos inerentes à recepção das obras de tais autores, posto que muitas delas foram verdadeiros *best-sellers* em suas épocas, gozando de grande prestígio junto ao público leitor, para o qual contribuíram também as “adaptações para outros meios de comunicação” (2012, p. 13). A autora afirma que “no Brasil, as adaptações das obras literárias, especialmente para o cinema e a televisão, ocorreram principalmente a partir da década de 1960” (2012, p. 149), e cita, por exemplo, o impacto que tivera a adaptação de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, sobre a vendagem dessa que é considerada sua obra prima: “O filme homônimo, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, de 1963, foi o fator impulsionador das vendas do livro” (2012, p. 91). É necessário lembrar que “todos os nossos autores tiveram seus livros adaptados para o cinema e a televisão, estimulando suas vendas” (2012, p. 153), porém, aquele dentre os quatro que mais se beneficiou do impacto positivo das adaptações literárias para a linguagem audiovisual foi certamente o baiano Jorge Amado: “A primeira adaptação de Gabriela foi realizada em 1961 pela TV Tupi, nos primeiros anos de seu desenvolvimento, quando os aparelhos ainda eram restritos a população de maior poder aquisitivo” (2012, p. 154). O sucesso estrondoso do romance se repetiu em suas adaptações televisivas e cinematográficas, e findou por impulsionar ainda mais as vendas do livro: “O que aconteceu com a literatura quando esta foi adaptada para outros meios de comunicação? Ela ampliou o seu discurso e estimulou a leitura” (2012, p. 161).

Outra instância de consolidação literária que à época, e ainda hoje representa talvez o ponto mais alto da carreira de um escritor, seria a sua eleição para uma das disputadas cadeiras da Academia Brasileira de Letras - ABL. De acordo com Mello, “a Academia é uma combinação de prestígio pessoal e vantagens financeiras” (2012, p. 74), pois além da projeção do nome do autor pelo próprio processo de “imortalidade”, os membros dessa confraria recebem o chamado *jetom*, uma quota financeira mensal que atualmente equivalente mensal a 14.000,00 reais, para participar das reuniões da academia duas vezes por semana. Além disso, “os imortais têm ainda plano de saúde, honorários em palestras e vaga no mausoléu da ABL” (2012, p. 62). Pertencer à Academia é altamente vantajoso para os seus imortais também em termos de prestígio e projeção, posto que além das vantagens já mencionadas, “a ABL

também é uma forma de manter o autor com destaque na imprensa, no mercado de palestras e ainda no de livros paradidáticos” (2012, p. 75). Do quarteto de autores oriundos da Geração de 1930 considerados por Mello, apenas dois ingressaram na ABL, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, sendo que esta foi aceita na Academia somente em 4 de agosto de 1977, período este posterior ao recorte histórico sobre o qual estamos nos debruçando. Já a posse de Jorge Amado na ABL contempla exatamente o recorte aqui proposto, pois “em 1961, Jorge Amado é eleito por unanimidade, embora candidato único, para a cadeira 23 da Academia Brasileira de Letras” (MELLO, 2012, p. 64). Eleito para a ABL apenas três anos antes da publicação do romance *Chibé* por Raimundo Holanda Guimarães, o escritor baiano estava no auge de sua consagração e do grande sucesso de vendas do romance *Gabriela, cravo e canela*. De acordo com Marisa Schincariol de Mello:

A entrada de Jorge Amado para a ABL foi largamente noticiada na imprensa. O Globo, em 7 de abril de 1961, destaca que o autor foi candidato único, eleito por unanimidade. Inúmeras reportagens ressaltam o importante papel de Jorge como autor internacional e consagrado, sendo esses elementos relevantes para a Academia, na medida em que a entrada de Jorge contribuiu para reforçar o seu prestígio (MELLO, 2012, p. 65).

Entretanto, ao aludir aos diferentes níveis de recepção, considerando aquele inerente ao leitor comum e o circunscrito à crítica literária, a autora ressalta que nem sempre o grande sucesso de público alcançado por tais obras se repetia junto aos críticos, visto que “em alguns momentos, público e crítica concordam em relação aos livros, mas em geral estas duas instâncias, uma leiga e a outra especializada, não possuem a mesma opinião” (MELLO, 2012, p. 13). Acerca desse descompasso entre as avaliações feitas pela crítica especializada e o sucesso junto ao público leitor, Mello afirma a importância daquela, porém reconhece que “a recepção da crítica especializada não foi o único elemento responsável pelo sucesso dos livros. São exemplares os casos de Jorge Amado e Erico Verissimo, que venderam muito a despeito da crítica” (2012, p. 125). Em sentido oposto ao exemplo de Jorge Amado e Érico Verissimo, Mello cita o caso de Graciliano Ramos, ao afirmar que “a crítica estendeu sua opinião quanto à qualidade das obras, relacionando recepção crítica favorável a sucesso de público. Todavia, Graciliano vendeu pouco até sua morte, como pudemos aferir” (2012, p. 125). Embora não fosse unanimidade (muito pelo contrário), Jorge Amado conseguiu em um dado momento conciliar o sucesso junto ao público leitor à boa recepção de uma parte da crítica à época da publicação do romance *Gabriela, cravo e canela*, como se pode observar abaixo:

É a partir da publicação de Gabriela que Amado passa a ter avaliações críticas positivas e maior aceitação nos meios intelectuais, agraciado em 1959, com vários prêmios e honrarias, como o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras; Luísa Claudio de Souza, do Instituto Nacional do Livro; Prêmio Paula Brito, da Prefeitura do Distrito Federal; Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro; e Prêmio Carmen Dolores Barbosa, do Pen Club do Brasil. Em 1961, Jorge entra para a Academia Brasileira de Letras. A legitimidade social de Jorge interessa a Academia, o autor tornando-se também um agente de consagração para a instituição (MELLO, 2012, p. 112).

Apesar do descompasso quase sempre frequente entre o sucesso junto aos leitores e a boa recepção crítica, Mello reconhece o “lugar privilegiado” que esta última ocupa em relação ao público, pois a mesma “influencia na escolha das obras que serão adotadas pelas escolas e estarão disponíveis nas bibliotecas; formula os livros didáticos a serem adotados; possui espaço nos meios de comunicação; e fala em nome de instituições, como a universidade” (2012, p. 125). Esse poder de influência da crítica não seria nada desprezível se considerarmos as altas tiragens e a ampla distribuição de livros didáticos, bem como o fato de que estes representam para muitos o primeiro contato com os textos literários. Nesse sentido, considerando os quatro expoentes da Geração de 1930, vale ressaltar que “nas escolas brasileiras, as primeiras menções a nossos autores foram feitas em aulas de português e nos livros didáticos, já na década de 1940” (MELLO, 2012, p. 135). Embora o ensino de literatura esteja mais nitidamente caracterizado apenas no Ensino Médio, e ainda assim muito mais orientado à historiografia literária do que à leitura literária propriamente, os textos literários costumam aparecer já nos livros didáticos do Ensino Fundamental, geralmente associados a exercícios de interpretação textual, possibilitando assim os primeiros contatos dos discentes com a literatura. Considerando-se que, sobretudo em períodos mais recuados da educação brasileira “a capacidade de representar o país foi o critério para seleção das obras e autores nessas histórias da literatura”, Mello adestaca que, devido a isso, “Erico Verissimo, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e Graciliano Ramos estão sempre presentes” (2012, p. 137) nos manuais de literatura. De acordo com Mello:

Nos currículos escolares de 1943 e 1951, o ensino de literatura era destinado apenas ao terceiro ano do colegial, ao qual uma parcela reduzida dos alunos chegava, devido à evasão. Havia um esquema interpretativo cujo critério era geográfico, ambiental, em que nossos autores eram designados como romancistas do Nordeste – Jorge, Graciliano e Rachel – ou romancistas do Sul, no caso de Erico. A maioria dos autores de livros didáticos destacava a dimensão regional das obras, que trazia aspectos da cultura local, com ênfase nas relações entre o homem e o meio. Em Graciliano, destacavam-se a qualidade literária e a representação da “alma humana”; em Jorge Amado, a dimensão política e a adequação de sua literatura a esse

propósito, muitas vezes visto com uma conotação negativa; e Rachel é apresentada como autora regionalista, por causa do livro *O Quinze* (2012, p. 136).

Considerando-se que Raimundo Holanda Guimarães nasceu em 1935, e que em 1950 tinha quinze anos, é bastante provável que o mesmo tenha se deparado com os autores da Geração de 1930 nas aulas de português do Ensino Fundamental e, mais adiante, de literatura no Ensino Médio, isso sem levar em conta também a provável presença das obras de tais autores nas bibliotecas públicas, assiduamente frequentadas por Holanda Guimarães em sua adolescência, conforme vimos no primeiro capítulo deste trabalho. De qualquer modo, é bem pouco provável que Holanda Guimarães não tenha se deparado com tais autores em algum momento de sua trajetória escolar.

Para termos ideia da cena literária da época, bem como do *status* e da envergadura de cada um desses escritores já na década de 1950, vale lembrar que Graciliano Ramos, tendo já publicado os romances *Caetés* (1933), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938) e as coletâneas de contos *Histórias de Alexandre* (1944), *Dois dedos* (1945), e *Histórias Incompletas* (1946), além da obra memorialística *Infância* (1945), teve publicado postumamente em 1953 (mesmo ano de sua morte), a prosa memorialista *Memórias do cárcere*, acerca da qual Mello afirma: “O livro teve grande repercussão e, em menos de dois meses, esgotaram-se 10 mil exemplares. Os jornais noticiavam as memórias e vários setores da sociedade homenagearam o escritor” (2012, p. 38). Jorge Amado, a essa época, era o já consagrado autor de romances como *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Terras do Sem-Fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Seara vermelha* (1946), e encerrava agora a sua fase militante com o romance *Os subterrâneos da liberdade* (1954), para logo em seguida inaugurar a nova fase de sua produção romanesca com *Gabriela, cravo e canela* (1958), cujo estrondoso sucesso já foi bastante enfatizado neste trabalho. Por sua vez, o escritor Érico Veríssimo, tendo já publicado os romances *Clarissa* (1933), *Caminhos cruzados* (1935), *Música ao longe* (1936), *Um lugar ao sol* (1936), *Olhai os lírios do campo* (1938), *Saga* (1940) e *O resto é silêncio* (1943), dava agora prosseguimento à urdidura de sua saga em três volumes, iniciada na década anterior, *O tempo e o vento* (1949-1961). Rachel de Queiroz, tendo já publicado os romances *O quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937) e *As Três Marias* (1939), a coletânea de crônicas *A donzela e a moura torta* (1948), lançava na década de 1950 o folhetim *O galo de ouro* (1950) na revista *O Cruzeiro*, a peça de teatro *Lampião* (1953) e a coletânea de crônicas *Cem crônicas escolhidas* (1958). É certo que nesse momento também já haviam despontado os dois grandes nomes da prosa de ficção da Geração de 1945: Clarice

Lispector, com os romances *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), e *A Cidade Sitiada* (1949); e João Guimarães Rosa, com a coletânea de contos *Sagarana* (1946), a coletânea de novelas *Corpo de Baile* (1956) e sua obra prima, o romance *Grandes Sertões: Veredas* (1956). Entretanto, a década de 1950 era marcada ainda pelo grande sucesso de público dos autores da Geração de 1930, com destaque para o avassalador fenômeno de vendas alcançado por Jorge Amado com o seu *Gabriela, cravo e canela*, o qual atingiu cifras até então inéditas para um escritor brasileiro. A partir desse rápido panorama vislumbramos resumidamente o *sistema literário* que vigorava no Brasil à época em que Holanda Guimarães escreveu o *Chibé*, tendo este como *autores de destaque* ao alcance de sua visão esses quatro grandes ícones da Geração de 1930.

Ao abordarmos o *locus do autor*, lançaremos mão predominantemente dos estudos realizados por Alessandra Regina e Souza Mafra em sua tese intitulada *Páginas do Norte: vida cultural e intelectualidade na Belém da década de 1950* (2020); bem como de Marinilce Oliveira Coelho em sua tese *Memórias literárias de Belém do Pará: O Grupo dos Novos (1946 – 1952)* (2003), as quais abarcam o período imediatamente anterior à época em que Raimundo Holanda Guimarães produziu e publicou o romance *Chibé*. Entretanto, para entendermos os processos que conduziram à conjuntura vigente na década de 1950 se faz necessário empreender um pequeno recuo. Para isso, remontaremos ao início do século XX, quando Belém respirava os ares de uma Paris na América, embalada pelos ventos modernizadores da *Belle Époque*. A economia, impulsionada pelas exportações do látex extraído das seringueiras, erigia o luxo de uma cidade ornada por praças bucólicas e amplos *boulevards*, cafés chiques, livrarias, hotéis e restaurantes suntuosos, além do majestoso Teatro da Paz, inaugurado ainda em 1878. Tal conjuntura proporcionou a grande difusão de vernissages e espetáculos teatrais e musicais no referido teatro, os quais, em seus períodos áureos, ultrapassavam a marca de cem eventos por ano. Além disso, essa aura belepoquiana estimulou a emergência de uma intelectualidade que se reunia para discutir literatura e cultura em geral nos cafés espalhados por toda a cidade: “O Café Chic, o Café da Paz, o Moulin Rouge, o Chat Noir, o Café Madri e o Café Riche compunham o cenário da cidade de Belém” (MAFRA, 2020, p. 27). Esse fausto proporcionado pela economia gomífera teve seu auge entre os anos de 1879 e 1912, após o que entrou em declínio, posto que as plantações de seringueiras feitas pelos ingleses na Malásia, no Ceilão e na África (a partir de sementes contrabandeadas da Amazônia) os permitiram assumir a primazia do mercado internacional, pois conseguiam produzir borracha com menores custos e com preços mais competitivos. A

decadência da indústria paraense do látex teve um impacto significativo sobre a economia da região Norte, acentuando-se ainda mais o grande desnível desta em relação à região Sudeste.

O impacto que a decadência econômica causara a todos os setores da vida social em Belém atingiu também o cenário artístico local: “O declínio da produção da borracha, na década de 1920, fez com que muitos artistas saíssem da cidade, em direção aos grandes centros culturais” (MAFRA, 2020, p. 67). Apesar disso, a década de 1920 revelaria uma safra de intelectuais sintonizados com as novas tendências artísticas que surgiam na Europa e chegavam ao Brasil. Esse período foi marcado no Sudeste pela emergência do Modernismo, o qual produziu também em terras paraenses seus entusiastas, os quais o assimilaram e reproduziram à sua maneira, como atesta Mafra:

No caso das capitais mais afastadas do centro cultural nacional, a exemplo de Belém, a atuação desses intelectuais/literatos apresentava as ambiguidades e os incômodos com a proposta do movimento modernista. Dessa forma, o regionalismo toma forma em Belém através desses escritores, cronistas e literatos, pois eles redescobrem e trabalham com o “homem mestiço” da Amazônia, em que se aproximam de um outro projeto de nação, onde o Norte toma um lugar importante e se afastando mais do movimento hegemônico dos grandes centros, mesmo que muitos desses escritores tratassem do regionalismo em um contexto nacional (2012, p. 35).

Os grupos de intelectuais e literatos que se reuniam em torno do regionalismo e dos ideais modernistas eram bem diversificados: “um que passou a surgir dos encontros no Largo da Pólvora e foi chamado de *Academia ao ar livre*” (MAFRA, 2020, p. 35), o qual era um tanto mais elitizado; e o outro grupo, que era composto por “homens das letras de origens mais modestas, logo conhecido por *Academia do Peixe-Frito*, que frequentavam as festas dos subúrbios e o ver o peso” (MAFRA, 2020, p. 35). No primeiro grupo contavam-se nomes como os de Abgvar Bastos, Clóvis de Gusmão e Nunes Pereira, enquanto o segundo era frequentado por Paulo de Oliveira, De Campos Ribeiro, Ernani Vieira, Rodrigues Pinagé, sob a liderança do escritor e folclorista Bruno de Menezes. Como afirma Mafra, esses homens de letras mantinham já fortes relações com o jornalismo, pois “quase todos iniciaram suas atividades no jornal *A Província do Pará*” (2020, p. 36). Dos dois grupos, vieram os intelectuais que fundariam a *Associação dos Novos*, e que comporiam o corpo editorial da *Revista Belém Nova*, surgida em 1923, a qual “tinha como objetivo divulgar as novas ideias estéticas e literárias do movimento modernista na capital do Pará, sendo que os estudos sobre folclore tomariam destaque nesta revista” (MAFRA, 2020, p. 36). De acordo com Alessandra Mafra:

A preocupação desses intelectuais nos primeiros anos da década de XX em Belém tornou-se bastante pontual, o folclore como campo de estudo, e o reflexo destas discussões tomariam as páginas da revista *Belém Nova* - que funcionou entre os anos de 1923 a 1929 - que tomou para si o sentido 'modernista' na Amazônia, apresentando as especificidades de uma 'tradição' nortista, a reverberação de uma *Belém Nova* (MAFRA, 2020, p. 37).

A atuação do grupo de intelectuais da década de 1920 projetou nas letras locais nomes como “Bruno de Menezes, Abguar Bastos, Clóvis de Gusmão, Eneida de Moraes, Sandoval Lage, De Campos Ribeiro, entre outros”, os quais, nas décadas seguintes se tornariam “figuras de destaque nesse contexto, para a história da literatura e da cultura paraense” (MAFRA, 2020, p. 38). Já na década de 1930, testemunhou-se um considerável número de publicações desses intelectuais, bem como o reaparecimento de mais uma revista destinada à difusão das ideias e produções dos artistas e intelectuais locais, a qual recebia também contribuições de grandes nomes do cenário nacional, a *Revista Guajarina*. Essa revista havia surgido em 1919 com circulação efêmera, e retornava às atividades na década de 1930 em um novo contexto. Conforme atesta Alessandra Mafra:

Nesse período, poetas e escritores locais publicavam constantemente, De Campos Ribeiro publicou o livro de poemas *Aleluia* em 1930, no mesmo ano, Antônio Tavernard publicou *Fêmea*, seu livro de contos; Bruno de Menezes apresentou aos leitores paraenses um dos seus mais fortes e proeminentes livros: *Batuque* em 1931; **Eneida de Moraes** surgiu com *Contos* em 1936; e **Dalcídio Jurandir** trabalhava na produção de grandes romances amazônicos (*Chove nos Campos de Cachoeira* que somente viria a ser publicado em 1941). Ainda nesse contexto, exatamente, em 1930, tem-se o retorno da revista *Guajarina* que contava nesse momento com a presença de nomes já bastante conhecidos da literatura paraense como o de Bruno de Menezes, De Campos Ribeiro, o pintor e ilustrador Ângelus Nascimento, Adalcinda Camarão, José Esteves, entre outros intelectuais (MAFRA, 2020, p. 39, grifos nossos).

A *Revista Guajarina* mantinha em seu corpo editorial no ano de 1937 nomes como os de “Dalcídio Jurandir, Machado Coelho, Cécil Meira, Levi Hall de Moura, Paulo Eleutério Filho, Francisco Mendes, Gentil Puget” (MAFRA, 2020, p. 39), e contava com colaborações de escritores já consagrados no cenário nacional: “Ainda no ano de 1937 a revista *Guajarina* traz em seu número de outubro a contribuição de um dos mais importantes romancistas brasileiros já internacionalmente reconhecidos: Jorge Amado” (2020, p. 39). Apesar da difusão dos trabalhos de autores locais proporcionada tanto pela *Revista Guajarina* quanto pela atuação dos mesmos no meio jornalístico, é provável que os nomes mais conhecidos dessa geração de intelectuais e literatos sejam os de Eneida de Moraes e Dalcídio Jurandir, muito provavelmente pelo fato de ambos terem migrado, cada um a seu tempo, para o Rio de Janeiro, onde seus trabalhos contariam com maiores possibilidades de visibilidade e difusão.



É necessário destacar que Eneida de Moraes aportou em terras cariocas em 1930, mantendo por lá profícua contribuição nos jornais e revistas de sua época, além de atuar na militância política no Partido Comunista Brasileiro. Da mesma forma, Dalcídio Jurandir, considerado por muitos estudiosos como o maior romancista da literatura paraense, após idas e vindas entre o Pará e a capital federal, onde estivera pela primeira vez em 1928, findou por se radicar no Rio de Janeiro em 1941, onde seu livro *Chove nos campos de Cachoeira* fora lançado pela *Editora Vecchi* após ter sido agraciado com o “Prêmio Dom Casmurro de Literatura” no ano anterior. Nesse sentido, é possível intuir o impacto que a mudança para o Rio de Janeiro teve sobre as possibilidades de visibilidade e de difusão das obras desses dois escritores, os quais puderam ter acesso às rodas de intelectuais e às editoras da região Sudeste, a qual detinha (como detém ainda hoje) a primazia em termos de difusão cultural e literária, de modo que os mesmos seguiram os passos dos outros grandes nomes da Geração de 1930, mudando-se para a capital federal.

A década de 1940 em terras paraenses foi marcada por um recrudescimento das atividades culturais, posto que “durante a Segunda Guerra Mundial, a cidade de Belém passava por um momento de isolamento ‘provinciano’ em relação às metrópoles do sul do país” (COELHO, 2003, p. 8). Veículos importantes de divulgação das artes locais, como a revista *Terra Imatura* (1938-1942), tiveram de fechar as portas por conta de problemas financeiros e, de acordo com Marinilce Oliveira Coelho, “intelectuais e poetas da cidade resistiam pela presença nos círculos literários que se formavam nos cafés e nas casas dos amigos. A dificuldade encontrada pelo escritor paraense para publicar um livro era enorme” (2003, p. 8). Foi nesse contexto que surgiu um grupo de adolescentes aspirantes a escritores, os quais fundaram a chamada “Academia dos Novos”, com clara inspiração nos grupos modernistas que os antecederam. Dessa agremiação de adolescentes, apesar de sua curta duração, saíram nomes importantes para o processo de renovação da literatura paraense, como “Alonso Rocha, Benedito Nunes, Jurandir Bezerra, Haroldo Maranhão e Max Martins” (COELHO, 2003, p. 8), os quais se somaram aos intelectuais das gerações anteriores, formando o “Grupo dos Novos”, como atesta Marinilce Coelho:

Depois do fechamento da Academia dos Novos, a eles juntaram-se Mário Faustino, Paulo Plínio Abreu, Ruy Guilherme Paranatinga Barata e Francisco Paulo Mendes – com exceção de Mário Faustino, todos esses contavam com a experiência do movimento Modernista de 1930, pelo qual se iniciaram. No ano de 1946, Haroldo Maranhão fundou e dirigiu o *Suplemento Arte Literatura*, que publicou a produção literária e crítica dos integrantes do “Grupo dos Novos”. O suplemento literário circulava como encarte dominical do jornal *Folha do Norte*, de propriedade da

família de Haroldo Maranhão e trazia o que de mais novo havia em matéria de literatura, crítica literária e arte no país e no mundo (COELHO, 2003, p. 8-9).

O *Suplemento Arte Literatura da Folha do Norte* circulou de 1946 a 1951, “num total de 165 números” (COELHO, 2003, p. 9), e passou a ser, portanto, o veículo de divulgação das ideias e das produções literárias dos membros do “Grupo dos Novos”. Esse suplemento contava também com colaborações de “intelectuais, poetas e escritores do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Fortaleza e correspondentes de países como a França, Portugal, Estados Unidos” (COELHO, 2003, p. 9), contribuindo assim para diminuir sensivelmente o isolamento em que se encontrava Belém em relação à literatura e à crítica contemporânea. Nesse contexto, circularam também outros importantes veículos de divulgação literária, as revistas *Encontro* (1948) e *Norte* (1952): “A revista *Encontro* teve como diretores: Benedito Nunes, Mário Faustino e Haroldo Maranhão e, a *Norte* (1952), Benedito Nunes, Max Martins e Orlando Costa” (COELHO, 2003, p. 16). Além do *Suplemento Arte Literatura*, Haroldo Maranhão, seu idealizador, foi responsável também pela criação da Livraria Dom Quixote, a qual passou a ser um ponto de encontros dos intelectuais paraenses.

O *Suplemento Arte Literatura da Folha do Norte* teve seu fim no ano de 1951, devido a divergências entre Haroldo Maranhão e o avô, Paulo Maranhão, proprietário daquele periódico, o qual o acusara de ser comunista<sup>319</sup>. Por fim, Haroldo abandonou a *Folha do Norte* e seguiu para o Rio de Janeiro, onde continuou com sua atividade jornalística, e deu maior vazão a sua produção literária, confirmando a tradição de migração de artistas oriundos de regiões periféricas para a capital federal.

Já a década 1950 foi marcada pela primazia de um outro suplemento, publicado pelo jornal *O Estado do Pará*, no qual contribuíram muitos dos intelectuais que antes se reuniam em torno do *Suplemento Arte Literatura da Folha do Norte*. O *Suplemento Literário d’O Estado do Pará* tinha estreitas relações com a Academia Paraense de Letras, visto que muitos de seus colaboradores eram imortais daquela agremiação, como era o caso do redator-chefe d’*O Estado do Pará*, o jornalista Temístocles Santana Marques<sup>320</sup>. Além do *Suplemento Literário d’O Estado do Pará*, cujo primeiro número fora publicado ainda em 1948,

<sup>319</sup> Tal fato é relatado por um amigo de Haroldo, o jornalista Lúcio Flávio Pinto, em entrevista concedida a Thaís do Socorro Pereira Pompeu Sauma, a qual consta em sua tese de doutorado, intitulada *Antropofagia haroldiana: a reescrita como projeto literário* (2018).

<sup>320</sup> Temístocles Santana Marques foi jornalista e membro da Academia Paraense de Letras (eleito em 1951), tendo atuado em *O Estado do Pará* como repórter, redator, secretário de redação e diretor. No primeiro capítulo desta tese mencionamos o fato de Santana Marques ter sido o primeiro “preceptor” de jornalismo de Raimundo Holanda Guimarães quando estagiou naquele jornal, época essa em que o autor era ainda um jovem ginásiano.

dominaram a década de 1950 também as publicações da *Revista da Academia Paraense de Letras*, que circulou com regularidade de 1950 a 1957, retomando suas atividades novamente somente em 1961; e a *Revista Amazônia*, que estreou em 1955 e circulou regularmente até o final daquela década.

Após esse breve panorama, é possível vislumbrar o repositório artístico e cultural acumulado pelas sucessivas gerações de intelectuais circunscritas à cidade de Belém até o período imediatamente anterior à época em que Holanda Guimarães publicou o *Chibé*. O *locus* a partir do qual Raimundo Holanda Guimarães emula Jorge Amado se divide entre a pequena e pacata cidade de Castanhal, ainda pouco expressiva em termos de difusão cultural; e uma cidade de Belém marcada pelo aparecimento e desaparecimento sazonais de grupos de intelectuais que movimentavam o cenário cultural local a partir dos recursos de que dispunham, os quais enfrentavam grandes dificuldades para manter os periódicos em que divulgavam sua produção literária, bem como para publicar e difundir seus livros. Tal *locus* é marcado por uma posição de secundidade em comparação à condição hegemônica representada pelo eixo Rio-São Paulo em termos de difusão cultural, o que levava muitos desses intelectuais a migrar para a região Sudeste, principalmente para o Rio de Janeiro, para fugir de “todos os transtornos de se viver longe da capital federal na época” (MAFRA, 2020, p. 68). Sobre essa verdadeira fuga de intelectuais paraenses rumo ao Rio de Janeiro, tornou-se exemplar, além dos já mencionados Eneida de Moraes e Dalcídio Jurandir, a partida do folclorista e pesquisador Vicente Salles, que seguiu os passos de seus antecessores na década de 1950, fato esse que, segundo Alessandra Mafra, “era motivo de aclamação para muitos intelectuais que permaneciam em Belém, pois consideravam a chance de um jovem escritor sair da cidade como promissora, seria a oportunidade de ser reconhecido mais rapidamente” (2020, p. 68). Acerca dessa tendência, Alessandra Mafra rememora um depoimento do poeta De Campos Ribeiro, o qual atesta com certa amargura o desnível que caracterizava o contexto dos escritores paraenses de então quanto ao alcance de seus escritos, como podemos observar a seguir:

Assim, o poeta De Campos Ribeiro em 1957 tecendo algumas considerações sobre a situação das letras no Pará para esse período, pontuava que a literatura feita no Pará não tinha nada de inferior ao resto país, mas reconhecia, sobretudo, os transtornos de se viver longe da capital do país, e dizia que: “...os livros que aqui se publicam não podem ter destes confins a ressonância dos que vêm a público mais perto do Pão de Açúcar ...” (MAFRA, 2020, p. 58)

O cenário das letras paraenses, como podemos perceber, era já marcado pela posição de secundidade em relação ao do eixo Rio-São Paulo, e sua condição subalterna por si só já se mostrava bastante propícia à emergência da *poética da emulação* enquanto estratégia de superação desse desnível. Mas é necessário observar que, no caso de Holanda Guimarães, essa posição de secundidade ocupada por ele era reforçada mesmo entre seus pares paraenses, posto que não consta que o autor tenha participado de quaisquer agremiações ou agrupamento de intelectuais belenenses de sua época. Pelo contrário, teria o autor um declarado desprezo por tais instituições, havendo inclusive o mesmo travado uma polêmica envolvendo a instituição mor da literatura paraense, a Academia Paraense de Letras, conforme relato do próprio presente no livro *Cidade Perdida* (1999). Nessa ocasião, Holanda Guimarães escrevera uma carta aberta à Academia Paraense de Letras endereçada a um jornal da época, para que fosse publicada. A carta, entretanto, não chegou a ser publicada, devido à provável intervenção de membros da Academia Paraense de Letras, os quais exerciam grande de influência junto aos jornais da época. Embora não tenhamos tido acesso ao conteúdo da carta, nem a qualquer registro sobre o jornal para o qual Holanda Guimarães a enviara, um breve relato do autor presente no livro *Cidade Perdida* (1999) dá conta do teor crítico da missiva:

Como não pude nem tive meios de publicá-la, anexo carta de alguns dias à Academia Paraense de Letras. Quanto mais velha mais ostenta seu vigor frequente de contumaz ausência cultural de alguns de seus conspícuos membros. Puseram o dedo no suspiro e, pelo cheiro, era acadêmico, pois a carta não foi publicada, tão assaz mais do que depressa agiram os diligentes homens fardados de... letras... (GUIMARÃES, 1999, p. 105).

José Carneiro, colega de jornalismo na *Folha do Norte* e amigo do autor, em entrevista a nós concedida, também rememora a polêmica envolvendo a Academia Paraense de Letras: “Foi quando ele falou mal da Academia Paraense de Letras, dizendo que jamais iria se candidatar, porque ali era um... era um... covil de carcomidos” (informação verbal)<sup>321</sup>. Vale lembrar que o escritor Jorge Amado, modelo adotado por Holanda Guimarães, também em sua juventude fizera críticas à Academia Brasileira de Letras, fato esse que o próprio autor baiano rememora e justifica em tom de atenuação quando de seu discurso de posse naquela confraria:

Intransigente adversário desta instituição naquela fase da vida em que devemos ser, necessária e obrigatoriamente, contra o assentado e o definitivo, quando a nossa ânsia de construir encontra sua melhor aplicação na tentativa de liquidar, sem dó

<sup>321</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo IV (30:09 min.).

nem piedade, o que as gerações anteriores conceberam e construíram (AMADO, 1972, p. 3).

As polêmicas envolvendo Raimundo Holanda Guimarães e a Academia Paraense de Letras certamente lhe fecharam portas importantes para sua consolidação enquanto intelectual e escritor reconhecido no contexto local, visto que aquela instituição gozava de grande prestígio e influência, e suas relações se espraiavam para além do campo literário e jornalístico, envolvendo também o campo político. De acordo com Alessandra Mafra, “Santana Marques estabeleceu um papel mediador entre a Academia Paraense de Letras, o jornal, e o meio político” (2020, p. 99), enfatizando assim “a ligação de Santana Marques com a política local, especialmente, a figura de Magalhães Barata” (2020, p. 99). José Carneiro aborda essa questão em seu depoimento: “Eu só me preocupava era da subsistência dele. Eu achava que ele fazia muitos inimigos, era difícil ter um emprego. Mas o emprego dele era a própria capacidade dele, na *Folha do Norte*. Nós o conhecemos na *Folha do Norte* sempre” (informação verbal)<sup>322</sup>. Vale lembrar que Holanda Guimarães era um discípulo incontornável do polêmico jornalista Paulo Maranhão, antibaratista ferrenho, proprietário da *Folha do Norte*, jornal esse em que o autor construía a maior parte de sua carreira jornalística. Além disso, o governador Joaquim de Magalhães Cardoso Barata, de quem a Academia Paraense de Letras e o jornal *O Estado do Pará* eram aliados, era um líder influente no cenário político paraense desde a época em que fora interventor nomeado por Getúlio Vargas após a revolução de 1930. Magalhães Barata morreu em 1959, em pleno exercício de seu último mandato, sendo sucedido por Moura Carvalho, também membro de seu partido, o PSD, denotando-se daí manutenção das raízes e das redes de poder que uniam os políticos adeptos do baratismo, a Academia Paraense de Letras e o jornal *O Estado do Pará*.

Além das polêmicas motivadas por sua explícita aversão aos imortais da Academia Paraense de Letras, pesava ainda contra Raimundo Holanda Guimarães o fato de sua atuação estar constantemente dividida entre Belém e Castanhal, sua cidade natal, onde mantinha uma intensa atividade política e algumas iniciativas enquanto agitador cultural. O município de Castanhal, local em que se deu toda a polêmica envolvendo a publicação do romance *Chibé*, era a essa época uma pequena e pacata cidade interiorana do Pará, com uma economia que girava em torno do comércio e da agricultura, e sem grande expressividade em termos de produção intelectual e cultural. Se as atividades políticas e culturais que Holanda Guimarães desempenhava em Castanhal lhe traziam certa notoriedade entre seus conterrâneos, tal

---

<sup>322</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo III (30:09 min.).

notoriedade não ultrapassava os limites na cidade. Eis o *locus* em que Raimundo Holanda Guimarães estava imerso quando, tomando o romance *Grabriela, cravo e canela* de Jorge Amado por baliza, lançou-se à aventura da publicação de seu irreverente e polêmico *roman à clef*, o romance *Chibé*.

No que diz respeito ao *status pessoal* do autor, como já fora mencionado, Raimundo Holanda Guimarães era reconhecido como um intelectual inquieto, o grande “intelectual da cidade”, segundo se pode depreender do depoimento de José Carneiro, que rememora em suas lembranças de menino o destaque alcançado pelo autor na cidade de Castanhal: “Quem era o castanhalense Raimundo Holanda? Ele era um admirado! As pessoas diziam: ‘Olha, lá vai o Raimundo Holanda, lá vai o Raimundo Holanda’. Ele sempre se vestiu muito bem, ele gastava dinheiro com roupa. (...) Ele sempre foi elegante... vaidoso” (informação verbal)<sup>323</sup>. Holanda Guimarães desempenhava também o papel de agitador cultural local, sempre envolvido com a difusão de eventos culturais, programas na rádio-cipó do Cine Argus, como o programa Crepúsculo Poético, no qual o mesmo declamava textos literários de diversos autores, além de realizar debates em torno da sétima arte com o apoio de Manoel Carneiro, proprietário do Cine Argus. A essa época Raimundo Holanda Guimarães não havia ainda cursado direito, mas apenas concluído o Ginásio, o que para os padrões da cidade de Castanhal daquela época era já considerado um grande feito, como fica claro no depoimento de José Carneiro:

O Holanda foi na minha concepção a primeira pessoa em Castanhal, daquela minha época, que tirou o Ginásio... concluiu o Ginásio. Era a coisa mais importante do mundo na época. A minha mãe dizia assim: “quando esses meninos concluírem o Ginásio eu estarei realizada”. É como hoje você dizer “quando tirar o mestrado eu estarei realizado”. Naquela época era o Ginásio, os quatro anos. Você tinha cinco anos de Primário e quatro de Ginásio. O Holanda, sem pai, a mãe se virando, costurando pra garantir a existência dele, e ele tira o Ginásio onde? No Paes de Carvalho. Gente, isso não é pouco (informação verbal)<sup>324</sup>.

Dessa forma, seguia o “intelectual da cidade” com sua autoridade e saber incontestáveis a nível local, cujo capacidade e cultura eram amplamente reconhecidos. Entretanto, apesar do destaque de que também gozava o autor enquanto jornalista prestigiado em Belém, sua penetração em um campo dominado pelas velhas agremiações de intelectuais (com as quais criara divergências) seria um dos muitos empecilhos que encontraria para se

<sup>323</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo IV (30:09 min.).

<sup>324</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo III (30:09 min.).

firmar enquanto escritor. Ademais, se eram os literatos belenenses “intelectuais da província” em comparação àqueles do Sudeste (se considerarmos a hegemonia do Eixo Rio-São Paulo em termos de difusão cultural), pode-se pensar em Holanda Guimarães como sendo uma espécie de “intelectual da província da província”, ocupando uma posição de desnível um tanto mais acentuada nessa equação.

No campo jornalístico, Holanda Guimarães era conhecido por ser um jornalista verborrágico e polêmico, reconhecido por seu talento tanto em Castanhal, por sua atuação tanto nos jornais locais que ele mesmo fundou, quanto em Belém, onde atuava no maior jornal da região, a *Folha do Norte*. Sempre pronto a afrontar as poderosas elites locais, tanto na capital quanto (e principalmente) no interior, denunciando seus desmandos e expondo toda a podridão de suas ações, Holanda Guimarães era reconhecido por postura destemida a qual, por muitas vezes, lhe rendeu diversas represálias e ameaças de morte. Ainda assim, sua habilidade e talento com as palavras eram reconhecidos até mesmo por seus adversários, como atesta José Carneiro: “Ele era tão criativo que as pessoas diziam assim: “não vale nada, mas como escreve bem” (informação verbal)<sup>325</sup>.

No campo político, Holanda Guimarães teve uma atuação constante desde a década de 1950, sendo candidato a deputado estadual e federal por diversas vezes, apresentando sempre uma notória inclinação para assumir posturas de oposição ao *status quo*. Como já fora mencionado, o autor fundou junto com alguns correligionários, já no período da Ditadura Militar, a sessão do MDB de Castanhal, em oposição à Arena. Afeito principalmente ao jogo de bastidores, Holanda Guimarães era um articulador nato, tendo sido responsável por construir alianças e estratégias que renderam campanhas vitoriosas para seus correligionários nos pleitos à prefeitura de Castanhal. Apesar de suas fortes vinculações no campo político, bem como suas atuações bastante reconhecidas em momentos decisivos da história política local, Raimundo Holanda Guimarães jamais se elegeu para um cargo público, posto que seu temperamento forte fazia com que o apoio mesmo dos correligionários lhe faltasse nos momentos decisivos, por medo de que o seu caráter enérgico e intransigente lhes trouxesse problemas nos momentos em que os apadrinhamentos e conchavos fossem (e frequentemente eram) necessários, posto que era sabido que o autor se posicionava rigidamente avesso a quaisquer tipos de ilegalidades e desmandos cometidos com o uso da máquina pública.

Algumas dessas informações que compõem o *status pessoal* de Raimundo Holanda Guimarães já apontam também para o seu *quadro íntimo*. Nesse domínio, o autor era

---

<sup>325</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo IV (30:09 min.).

reconhecido por ser um homem de personalidade forte e temperamento impulsivo e intempestivo, dado à polêmica, cujas convicções e posições eram defendidas por ele bastante rigidamente, muitas vezes contra tudo e contra todos.

Na vida íntima, Raimundo Holanda Guimarães era tido por muitos como excêntrico, uma pessoa de caráter solitário e extremamente reservado. Nas palavras de José Carneiro, Holanda Guimarães seria um homem de “uma personalidade controvertida” (informação verbal)<sup>326</sup>. O amigo José Carneiro relata, acerca desse aspecto, suas impressões a partir da convivência com o autor: “Convivendo com ele eu vi que ele era uma personalidade assim... contraditória. Ele era muito temperamental, mas também muito afável. Grande amigo dos seus amigos, violento inimigo dos seus inimigos. Eu achava isso contraditório (informação verbal)<sup>327</sup>. O comportamento solitário de Raimundo Holanda Guimarães chegava a ser classificado como “misterioso” por alguns de seus contemporâneos, devido ao mesmo adotar uma postura que beirava ao antissocial. Para José Carneiro “o temperamento era ruim. Era um homem solitário... o cavaleiro solitário, se podia dizer” (informação verbal)<sup>328</sup>. Para o colega de profissão e amigo, o fato de Holanda Guimarães ser filho único e ter também perdido o pai adotivo muito cedo poderia explicar seu comportamento solitário e seu gênio intempestivo. A ausência de maiores laços afetivos no âmbito familiar fazia com que o autor se arriscasse em suas empreitadas sem receios, pois não teria muito a perder. De acordo com José Carneiro:

Olha, eu acho que ele... ele era aquela estória dele... da origem dele, né? Sozinho. O cara sozinho... como Shane, de *Os brutos também amam*, do filme, meu filme preferido. Ele chega sozinho lá e ele faz e acontece, briga e... sozinho você faz tudo. Perde, ganha. Então, ele era assim, por ser sozinho. Então, eu acompanhei... ele rompia com os amigos, e voltava também (informação verbal)<sup>329</sup>.

Seu temperamento forte, seu gosto pela polêmica, sua atuação como jornalista intrépido, pronto a denunciar os desmandos dos poderosos, sua postura política de forte oposição aos grupos de poder locais, seu desprezo às instituições elitistas, como a Academia Paraense de Letras, de alguma forma o aproximavam, por certa, afinidade à figura de Jorge Amado (guardadas as devidas proporções). Uniam o escritor baiano e o paraense a atuação no

<sup>326</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo III (30:09 min.).

<sup>327</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo III (30:09 min.).

<sup>328</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo III (30:09 min.).

<sup>329</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo IV (30:09 min.).



campo jornalístico, a militância política no campo da oposição, a postura contestadora em relação às elites, a posição solidária ao povo enquanto classe subalterna, a denúncia das desigualdades sociais através de suas obras literárias, o desprezo a certas instituições elitistas, como as Academias Brasileira e Paraense de Letras (no caso de Jorge Amado, ao menos na juventude). Por tais afinidades, não é de se espantar a eleição do escritor baiano como modelo a ser emulado por Raimundo Holanda Guimarães ao se lançar à empreitada literária.

Ao reconstituir *contexto de emulação* no qual se inseria Raimundo Holanda Guimarães à época em que, adotando a *poética da emulação* como estratégia de elaboração literária, escreveu seu polêmico romance *Chibé*, é possível levantar dados que lançam importantes luzes sobre os processos de elaboração literária adotados por ele, bem como poderão auxiliar para uma compreensão mais pormenorizada de sua obra. A reconstituição do *sistema literário de sua época* faculta a importante compreensão dos mecanismos de afirmação de um escritor no campo literário naquele dado contexto; bem como a reconstrução do panorama dos *autores de destaque* que estavam ao alcance do seu olhar permite compreender as escolhas feitas por ele quando da eleição de seu *modelo* (Jorge Amado) e do seu objeto de desejo (o romance *Gabriela, cravo e canela*). A compreensão acerca do *locus* em que Holanda Guimarães subsistia, ou seja, o conjunto de circunstâncias geográficas, históricas e políticas nas quais o mesmo estava imerso, e a partir do qual o autor produziu sua obra, permite vislumbrar a posição periférica das cidades de Belém e Castanhal frente ao eixo Rio-São Paulo em termos de difusão cultural, condição essa que, de acordo com Castro Rocha, constitui o fator principal de estímulo à emergência da *poética da emulação* enquanto estratégia de elaboração literária e de tentativa de superação de tal desnível. No que concerne ao *status pessoal*, Holanda Guimarães era um jornalista bastante reconhecido tanto em Belém quanto em Castanhal. Entretanto, apesar de ser reconhecido por suas crônicas publicadas na *Folha do Norte*, seu *status* de intelectual ou literato talvez estivesse mais restrito a Castanhal, o que certamente era reforçado por suas desavenças com a Academia Paraense de Letras. Nesse sentido, é possível que os embates de Holanda Guimarães com a Academia Paraense de Letras sejam bastante reveladores acerca do processo de emulação empreendido pelo mesmo. Para subsidiar tal reflexão, relembremos o que diz Castro Rocha acerca dos tipos de mediação que podem se estabelecer em um *circuito mimético*, à luz de René Girard: “De um lado, a *mediação externa*, na qual **sujeito e modelo ocupam esferas distintas** e, por isso, a possibilidade de **conflito é inexistente**. De outro, a *mediação interna*, na qual, pelo contrário, **sujeito e modelo encontram-se no mesmo plano**” (ROCHA, 2017b, p. 222, grifos nossos). Considerando o temperamento irascível de Holanda Guimarães, é provável que a adoção de

um *modelo* local para seu processo de *emulação* não fosse algo ponderável para o autor, tamanha a violência mimética que isso por certo desencadearia. Nesse sentido, a adoção de um *modelo* circunscrito a uma esfera superior (Jorge Amado), estabeleceria (como ocorreu) um *circuito mimético* no qual a *violência mimética* não seria possível. Por último, é de se notar que o *quadro íntimo* do autor era marcado por um temperamento forte e intempestivo, cujo ímpeto de contestação e de violenta oposição ao *status quo* o aproximaria por derivação da figura de Jorge Amado (guardadas as devidas proporções), devido às singularidades da trajetória do autor baiano, o qual provavelmente seria o mais rebelde e controvertido escritor de grande sucesso de seu tempo.

Assim, acreditamos que, a partir da reconstituição do *contexto de emulação* no qual se insere um dado autor tomando como motor a *poética da emulação* ao produzir sua obra, é possível levantar dados para a compreensão de tal caso específico de *emulação*, de modo a fornecer subsídios que possam auxiliar na compreensão dos processos de elaboração literária adotados pelo mesmo, além de fornecer subsídios que podem atuar como auxiliares nos estudos de literatura comparada, sobretudo em casos em que a comparação se estabeleça entre as duas obras circunscritas a contextos literários afastados por uma grande distância espaciotemporal, como será o caso do estudo aqui proposto. Eis, portanto, a nossa contribuição às teorias em torno da *poética da emulação*.

## 5. UM GÊNERO ENTRE DOIS MUNDOS: O *ROMAN À CLEF* NOS ROMANCES *CHIBÉ*, DE RAIMUNDO HOLANDA GUIMARÃES, E *LES BOHÉMIENS*, DO MARQUÊS DE PELLEPORT

No presente capítulo, procederemos à comparação entre os romances *Chibé* (1964), de Raimundo Holanda Guimarães, e *Les Bohémiens* (1790), do Marquês de Pelleport. Para tanto, lançaremos mão tanto dos romances em si enquanto nossos objetos de estudo, quanto recorreremos a outras obras dos dois autores e também aos dados biográficos e contextuais dos mesmos, os quais constituirão recursos auxiliares que poderão lançar importantes luzes sobre a compreensão de aspectos importantes de suas respectivas obras. Tal postura metodológica se justifica sobretudo por serem os dois romances em estudo exemplares de *roman à clef*, gênero esse que, como já fora bastante enfatizado, possui uma natureza limítrofe ao assumir a aparência de romance exclusivamente ficcional, fundamentando-se, entretanto, sobre fortes conexões com a realidade factual a partir da representação de pessoas reais disfarçadas sob a pele de personagens ficcionais.

As motivações que nos levaram a realizar uma comparação entre duas obras separadas por uma tão considerável distância espaciotemporal, oriundas as mesmas de contextos tão distintos, atendem ao nosso intuito de demonstrar que, ao emular o romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, Raimundo Holanda Guimarães findou por filiar seu romance a toda uma tradição do *roman à clef*, conferindo assim uma “cidadania estética” ao mesmo, aproximando-o de diversas outras obras pertencentes ao gênero, sobretudo daquelas circunscritas à sua vertente mais satírica, como é o caso do romance *Les Bohémiens*, do Marquês de Pelleport. Por isso, a escolha deste *roman à clef* igualmente incandescente, produzido por um autor pouco conhecido do período pré-revolucionário francês (o qual fora redescoberto e republicado por Robert Darnton mais de duzentos anos depois de sua primeira edição) para estabelecer um estudo comparativo com o romance *Chibé* visa, primeiramente, demonstrar a similaridade de marcas constitutivas do gênero nas duas obras, caracterizando assim a “cidadania estética” à qual ambos se filiam. Mas para além desse aspecto principal, nossa escolha se assenta também sobre um grande número de pontos de aproximação entre as duas obras, bem como sobre as consideráveis similaridades entre os perfis e as trajetórias de seus respectivos autores (guardadas, evidentemente, as devidas proporções). Como já fora exposto no primeiro capítulo, ambos os autores eram homens solitários, os quais sobreviviam de forma precária do jornalismo, e tentavam se firmar no campo das letras por meio de “uma

literatura voltada para a busca de um sucesso de escândalo<sup>330</sup>” (BOMBART, 2014, p. 43, tradução nossa). Ademais, soma-se a isso o fato de que os dois romances, marcados pelo forte teor satírico e pelo intuito vingativo, são hoje quase completamente desconhecidos do público e da crítica devido à repressão que se abateu sobre os mesmos, restando atualmente apenas seis exemplares originais conhecidos de cada um.

Portanto, adotaremos procedimentos comparativos durante nossa abordagem que moverão nosso olhar dos aspectos biográficos e contextuais dos autores em direção às suas respectivas obras, bem como das personagens e acontecimentos descritos nos romances em direção aos seus respectivos referentes no mundo empírico, cruzando dados e elementos intra e extraliterários que nos possibilitem realizar uma “leitura densa”, conforme as proposições e conceituações de João Cezar de Castro Rocha (2013).

Dessa forma, ao explorar com certa liberdade as possibilidades de abordagem dos dois romances em âmbito comparatista com vistas à investigação de seus principais pontos de contato e de distanciamento, lançaremos mão de recursos bastante variados. Nesse sentido, nos serviremos prioritariamente do romance *Les Bohémiens* em sua forma traduzida para o português, publicada em 2015 pela *Companhia das Letras* sob o título de *Os boêmios*<sup>331</sup>. Além do romance em si, darão suporte ao nosso estudo a introdução de Robert Darnton à referida edição brasileira do romance, bem como outros escritos deste sobre a obra do Marquês de Pelleport. No intuito de realizar uma “leitura densa” da obra de Raimundo Holanda Guimarães, além do romance em estudo, lançaremos mão de seus outros dois livros, *Cidade Perdida* (1999) e *A cor da saudade* (2004), bem como de depoimentos<sup>332</sup> de pessoas que conviveram com o autor ou que presenciaram a polêmica envolvendo a recepção de seu romance maledicente em 1964, na cidade de Castanhal.

Acreditamos que somente abordando tais romances em sua relação com as demais obras de seus respectivos autores, bem como confrontando-os aos seus respectivos contextos de produção, é que seria possível realizar a “leitura densa” segundo a complexidade da proposta de Castro Rocha (2013). Da mesma forma, somente o cotejo entre as personagens e

---

<sup>330</sup> O texto em língua estrangeira é: “une littérature tournée vers la recherche d’un succès de scandale”.

<sup>331</sup> PELLEPORT, Marquês de. *Os Boêmios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

<sup>332</sup> Durante a pesquisa de campo lançamos mão de instrumentais e metodologias oriundos da História Oral, obedecendo-se a todos os protocolos e cuidados éticos e legais, de acordo com a metodologia utilizada no campo da História Oral, com embasamento nas proposições de Sônia Maria de Freitas, presentes no livro *História oral: possibilidades e procedimentos* (2006). Ao coletarmos os depoimentos que compõem este trabalho, utilizamos como metodologia a entrevista estruturada, através de um roteiro previamente elaborado, o qual consta nos anexos deste trabalho, juntamente com os demais instrumentais utilizados (fichas de autorização do uso de imagem e de depoimentos, ficha biográfica do entrevistado etc.). Entretanto, a partir das respostas dadas pelos entrevistados, novas perguntas iam surgindo, de modo que adotamos uma postura de certa liberdade em relação ao roteiro, a qual se revelou bastante produtiva.

seus correspondentes reais permitiria ler tais romances enquanto *romans à clef*, acessando-os em níveis distintos daqueles que seriam alcançados por uma leitura cerrada, feita sob a orientação dos paradigmas barthesianos e/ou dos *new critics*, revelando assim significados subjacentes aos sentidos decorrentes de sua aparência estritamente ficcional. A partir de tais procedimentos, acreditamos que faremos jus à leitura lúdica proposta pelo gênero *roman à clef*, convertendo-nos, como bem pretendiam seus autores, em decifreadores dos segredos por eles tão habilmente ocultados em seus textos, lançando-nos à caça de suas pistas, descortinando assim as identidades disfarçadas sob a pele de suas personagens aparentemente ficcionais.

### 5.1. O romance *Chibé*: um breve panorama

Uma das poucas menções a Raimundo Holanda Guimarães enquanto autor literário se encontra no volume III da *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada* (1976), de Carlos Rocque, a qual já fora aqui mencionada por registrar o verbete “chibé” referente ao alimento amazônico feito à base de farinha e água. O referido volume desta enciclopédia traz um verbete dedicado a Raimundo Holanda Guimarães, e contém provavelmente o único registro em livro – para além daquele que figura no *Cidade Perdida* –, acerca da existência do romance *Chibé*, o qual, como sabemos, detém nos dias de hoje o *status* de obra praticamente desconhecida. Observe-se abaixo o referido verbete presente na *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada*:

GUIMARÃES, RAIMUNDO HOLANDA – Intelectual da Amazônia. Natural de Castanhal (Pará) onde nasceu a 22-1-1935. Jornalista, exerceu por longo tempo suas atividades na *Folha do Norte* (Belém). **Tem, publicado, o romance *Chibé*.** Proprietário e redator do jornal *Tribuna de Castanhal*, que circula na Cidade de Castanhal, Pará. Em 1968 voltou à *Folha do Norte*, assumindo a Secretaria desse jornal (ROCQUE, 1976, p. 846, grifo nosso).

Raimundo Holanda Guimarães e seu romance *Chibé* são novamente referidos no volume IX da *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada*, volume esse que constitui uma breve antologia destinada ao registro de contos e trechos de romances de autores amazônicos. No sumário deste volume figura o verbete “HOLANDA GUIMARÃES - trecho de ‘CHIBÉ’”, em que consta, juntamente a uma apresentação biográfica do autor, uma breve

menção ao conteúdo do romance, e a reprodução de um trecho do mesmo, com extensão de cinco laudas. A apresentação do referido verbete destaca a temática regionalista do romance, como podemos observar abaixo:

Holanda Guimarães

Raimundo Holanda Guimarães nasceu em Castanhal, Pará, a 22 de janeiro de 1935. Jornalista, cronista e romancista, foi repórter e posteriormente secretário de redação do jornal Folha do Norte, de Belém. Em sua cidade natal manteve o periódico Tribuna de Castanhal. Nesses dois órgãos de imprensa notadamente no primeiro publicou muitas de suas crônicas. **Em 1964 editou seu primeiro romance, intitulado Chibé, em que analisa a vida e os costumes comuns nas cidades paraenses localizadas às margens da extinta Estrada de Ferro de Bragança** (ROCQUE, 1976, p. 221, grifo nosso).

O trecho do verbete alusivo ao *Chibé* faz referência ao fato de o romance retratar os costumes das cidades situadas às margens da ferrovia, o que se coaduna ao recorte regionalista que também é uma forte marca do romance. Nesse sentido, o excerto do *Chibé* escolhido pelo organizador da *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada* para figurar no volume IX (antologia) é justamente um trecho carregado de alusões aos costumes, às crenças, às festas, à culinária, às músicas e ao falar pitoresco dos caboclos<sup>333</sup>. Para além dessa faceta de verdadeiro retrato pitoresco mencionado pelo verbete da *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada*, Raimundo Holanda Guimarães tece em seu romance interessantes reflexões acerca das diferenças identitárias e culturais entre caboclos e migrantes nordestinos<sup>334</sup>, conferindo assim uma fisionomia à diversidade humana que povoava a vila do Apeú àquela época. Retomando a menção presente na *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada* acerca do romance *Chibé*, é importante destacar que a mesma não faz qualquer menção à polêmica que envolveu sua publicação no contexto da cidade de Castanhal. Ainda assim, há um fato curioso que merece registro: ao visitar a Biblioteca Jarbas Passarinho, principal Biblioteca Pública de Castanhal, constatamos que a mesma possui uma coleção da *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada* em seu acervo. Entretanto, tal coleção se encontra desfalcada de um único número: justamente o volume IX<sup>335</sup>, no qual figuram as menções a Holanda Guimarães e ao romance *Chibé*, seguidas de seu referido excerto. A nosso ver, a ausência justamente desse volume dá margens a suspeitas de que esse fato não constitua mera coincidência, mas sim o indício de

<sup>333</sup> A *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada* reproduz o trecho do romance *Chibé* que está situado originalmente no seu primeiro capítulo, indo da página 20 até à página 29 do romance.

<sup>334</sup> Esse aspecto foi por nós abordado no artigo “A imagem do nordestino nos romances *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães, *Candunga*, de Bruno de Menezes, e *Verde Vagomundo*, de Benedicto Monteiro: identidades e conflitos” (2016).

<sup>335</sup> Tivemos acesso ao volume IX da *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada* pelas mãos de Luiz Fernando Carvalho, o qual dispõe de uma coleção completa da mesma em sua biblioteca particular.

um possível extravio proposital<sup>336</sup>, visando garantir que as informações acerca do autor e as referências ao seu romance polêmico continuassem longe dos olhos dos leitores no âmbito da cidade de Castanhal.

O romance *Chibé*, à semelhança do *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, se passa em uma pequena e pacata cidade do interior, no caso, Castanhal, no estado do Pará. A narrativa se desenrola entre o núcleo sede da cidade e a Vila do Apeú (hoje, Distrito do Apeú), uma comunidade distante 7 km do centro da cidade, a qual se reconhece mesmo nos dias de hoje como uma localidade à parte do resto do município. O romance, como já fora mencionado, retrata o momento histórico que compreende à década de 1930, período esse em que ocorreu a Revolução de 1930, a qual conduziu Getúlio Vargas ao poder em âmbito nacional. O Interventor nomeado por Vargas ao governo do Pará, o major Magalhães Barata, figura inclusive como personagem no romance<sup>337</sup>, sem que tenha sido feita a alteração de seu nome, o que permite que obra seja lida não somente como um *roman à clef*, mas também, de certa forma, como um romance histórico, como já fora mencionado.

Novamente, à semelhança do *Gabriela, cravo e canela*, o romance *Chibé* é constituído por diversos núcleos de personagens em pequenas tramas que se desenvolvem e se entrelaçam predominantemente no ambiente da Vila do Apeú. O núcleo principal é constituído pela família de portugueses, cujo patriarca, seu Fonseca, enriquecera porque roubava no peso. A matriarca, Dona Belmira, era uma senhora adúltera e desbocada, a qual vociferava impropérios a quaisquer pessoas que lhe afrontassem ou que fizessem fuxicos acerca de suas muitas aventuras amorosas. A filha do casal, Diva, uma adolescente de cerca de 16 anos, cuja beleza era cobiçada pelos homens da vila, havia já vivenciado numerosas aventuras amorosas com muitos deles, inclusive com homens casados, antes de se casar com Vicente, um português morador da Vila de Americano, distante cerca de oito quilômetros da Vila do Apeú. Vicente, que era homossexual, mantinha um caso com um dentista local, e foi pego pela esposa Diva em pleno ato sexual com seu amante. Esta, desolada pela traição, voltou grávida para a Vila do Apeú, e a partir daí “virou quenga falada, parindo por ano um filho de cada cor” (p. 29).

---

<sup>336</sup> Quem originalmente nos chamou a atenção para a ausência do volume IX da *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada* nos acervos da Biblioteca Pública Municipal Jarbas Passarinho, bem como para esta “coincidência” suspeita, foi também o senhor Luiz Fernando Carvalho, que naquele período (2018) atuava como Coordenador de Patrimônio e Memória Cultural da Secretaria de Cultura de Castanhal - SECULT, órgão ao qual a referida biblioteca está vinculada, funcionando ambas no mesmo prédio.

<sup>337</sup> Acerca da representação ficcional de Magalhães Barata no romance *Chibé*, temos publicado o artigo “Magalhães Barata na Literatura: o “Interventor” nas obras de Bruno de Menezes e Raimundo Holanda Guimarães” (2017).

Outro núcleo importante da trama é aquele referente aos amores ilícitos de padre Emílio, um sacerdote pouco afeito às restrições do celibato, sendo conhecido por bolinar as beatas no confessionário. Devido a tais atividades “pastorais”, as quais teriam lhe rendido um grande número de descendentes apadrinhados por ele na Vila do Apeú, aquele padre tão dedicado “terminou padrinho de neto, compadre de filho” (p. 41).

O terceiro núcleo de destaque no romance é aquele em que são retratadas as trapalhadas do cartorário Bernardo, o notário da vila, o qual tinha pretensões a figurar como um grande intelectual e literato, sendo reconhecido como o poeta da Vila do Apeú. Entretanto, em sua ânsia por reconhecimento o mesmo findava enfiando os pés pelas mãos, fazendo papel de ridículo e sendo motivo de chacota para os caboclos da Vila. Intransigente defensor da moral e dos bons costumes, o cartorário é retratado no romance como um pobre diabo com ares de grandeza, cujos excessos findavam por envolvê-lo em intrigas e inimizades, sobretudo com as portuguesas Belmira e Diva, opondo-se firmemente à sua conduta indecente, chegando mesmo ao ponto de se negar, por esse motivo, a realizar o assentamento do casamento entre Diva e Vicente em seu cartório.

O quarto e não menos importante núcleo que compõe a narrativa é aquele composto pelo Capitão Antônio Pinto e por suas duas filhas, Clarinda e Maria das Dores. A esta última personagem, o narrador do romance atribui um caráter puro e virtuoso, descrevendo-a como uma moça ingênua e vocacionada a tomar o hábito de freira, sendo esse seu maior desejo. De atuação aparentemente discreta na trama, Maria das Dores desempenha um papel de suma importância para a compreensão das motivações que mobilizaram o autor à escrita de seu *roman à clef* satírico, como ficará claro mais adiante.

Outro que atravessa não somente a trama, mas também a geografia da narrativa, é o núcleo referente ao personagem Zé Nascimento, maquinista do trem da Estrada de Ferro de Bragança. A trajetória desse personagem se entrelaça à história política do Pará, devido ao seu envolvimento na Revolução de 1930, de modo que o mesmo viria a ser preso devido a uma denúncia feita por padre Emílio, tenaz opositor dos revolucionários.

São esses os principais núcleos de personagens que dão azo às pequenas intrigas que compõem a trama que se desenrola no romance *Chibé*. Neles se alternam realidade e ficção, ocultando-se identidades, deixando-se pistas e revelando-se segredos, nesse jogo de “esconder-mostrando” que tão bem caracteriza o gênero *roman à clef*.

#### 5.1.1. Chibé com pimenta: a polêmica publicação do romance



A aparição do romance *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães, na cidade de Castanhal esteve desde o momento de sua publicação cercada de intrigas, celeumas, e muita polêmica. O autor fizera um retrato bastante translúcido de pessoas locais de grande notoriedade através de suas personagens supostamente ficcionais, de modo que o (auto)reconhecimento daqueles em meio às intrigas do romance foi quase que imediato, posto que praticamente inevitável. Casos de adultério, quebras de celibato, romances clandestinos, desonestidade e hipocrisia estavam entre os fatos relatados, os quais lançavam lama à reputação dos “grandes”, principalmente os radicados na Vila do Apeú. O saldo de todo esse barulho em torno do romance foi uma nebulosa história de tentativas de supressão do mesmo, ameaças de morte ao autor e o seu consequente afastamento temporário da cidade de Castanhal, para aguardar que os ânimos se acalmassem. Eis um breve quadro ilustrativo das polêmicas em torno do *Chibé*, as quais nos chegam pelos relatos e reminiscências de antigos moradores da cidade de Castanhal, muitos dos quais eram familiares ou amigos do autor, testemunhas da celeuma que acompanhou o romance ou mesmo dos rastros da refrega, que ainda hoje ecoam em surdina sob a pele da cidade.

Iniciaremos o nosso percurso a partir do depoimento de um amigo e correligionário do autor, o advogado Manoel Francisco, conhecido popularmente pelo apelido de “Moacir Guegueu”, o qual também foi sócio de Raimundo Holanda Guimarães no jornal *A Tribuna de Castanhal*. Conforme nos conta o senhor Moacir Guegueu:

Teve um fato histórico assim, meio folclórico, que é o fato de que o Holanda, (...) ele escreveu um livro, o primeiro livro dele, né, chamado *Chibé*. E esse livro ele fazia... é... contava uma história, uma história bem alinhavada de... se passava numa cidade do interior, e... mais voltado principalmente para uma vila, né, que seria, né, fazendo a relação, a Vila do Apeú, onde **ele contava umas histórias envolvendo uma família de lá do Apeú**, e isso gerou muita polêmica em torno dele, né, por causa dessa história desse livro. Ele lançou o livro, quando ele lançou houve muita repercussão nesse sentido (informação verbal, grifo nosso)<sup>338</sup>.

O depoimento reticente do senhor Moacir Guegueu dá a tônica da polêmica repercussão em torno do lançamento do romance *Chibé* em Castanhal, o qual se dera mais especificamente pelo (auto)reconhecimento por parte dos leitores de pessoas viventes entre os personagens “ficcionais” do romance, os quais constituíam um retrato satírico que atingia

---

<sup>338</sup> Entrevista concedida por SILVA, Moacir “Guegueu”. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 4 arquivos. Vídeo II (30:22 min.).

sobretudo os membros de uma importante família radicada na Vila do Apeú. A professora Ocila Favacho, prima do autor, comenta a polêmica em torno da exposição das histórias relativas a essa importante família apeuense, ressaltando o caráter de “verdade” que as permeava, o que certamente fizera com que o retrato satírico tivesse uma carga a mais de escárnio, como se pode auferir a partir do excerto abaixo:

Esse romance, na verdade, ele se detinha numa história... em algumas histórias, em várias histórias, vários trechos de histórias de pessoas de onde ele [o autor] vivia, que era o Apeú, né, onde os nossos pais, né, os nossos avós viviam, lá no Apeú. Então, essas histórias eram pequenos trechos, você vai ver que são coisas assim... pequenas. Tem uns que não chegam a ter uma página. E ele, como ele era polêmico, ele não tinha muito medo de falar, ele citava o nome das pessoas, um pseudônimo, alguma coisa assim, mas que a história já dizia quem era a pessoa, entende? E isso causou sim uma certa confusão, que ele teve muitas vezes de sair, mas... eram estórias bem verdadeiras. Ele não inventava não, eram verdadeiras (risos) (informação verbal)<sup>339</sup>.

O caráter de “verdade” contido na narrativa do romance *Chibé* é novamente referido por Ocila Favacho, a qual assevera: “Na verdade, eu... na época eu não via assim nenhuma maldade, nenhuma mentira no livro, né? Até porque a gente conversava muito e... Mas a mostragem (sic) desse livro foi meio bombástica pro pessoal do Apeú, né, por conta das citações que ele faz” (informação verbal)<sup>340</sup>. Em outro trecho de seu depoimento, Ocila Favacho retoma a questão do caráter “verdadeiro” dos acontecimentos narrados no *Chibé*, dando-nos algumas informações preciosas sobre o método pelo qual o autor teve acesso às estórias escandalosas que compõem a trama, e que teriam motivado tamanha polêmica: “E com relação a esse romance, ele passou vários anos pra escrever, né? fazendo pesquisas, e foram as respostas dadas pela pesquisa que ele fez, né? Então ele entrevistou pessoas no Apeú pra poder lançar esse livro, e... tinha maledicência? Com certeza, né?” (informação verbal)<sup>341</sup>. Ao que parece, a vocação para a fofoca e a maledicência que pareciam ser uma marca do comportamento dos moradores do Apeú (segundo um relato na voz do próprio narrador do romance) teria favorecido a obtenção de um rico manancial de informações “sigilosas” por Raimundo Holanda Guimarães, as quais foram retratadas no enredo do romance *Chibé*, possivelmente ressaltadas com as cores da ironia e as tintas do escândalo. É o que se pode

<sup>339</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:18 min.).

<sup>340</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:18 min.).

<sup>341</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:18 min.).

depreender do relato feito pelo agrimensor Raimundo Adalberto Moraes, cuja família, assim como a do autor, também tem suas raízes fincadas na Vila do Apeú:

**Raimundo Adalberto:** Ele sempre vinha no Apeú. Porque ele tinha conhecidos, amigos, ele entrava, batia papo... só que o pessoal se sentiu traído. O *Chibé*... as pessoas que conheciam demais ele se sentiram traídas, porque nunca pensaram que ele ia escrever o *Chibé* da maneira como ele escreveu. Ele com tanto amigo lá, com tanta gente boa... aí a pessoa fazer aquilo? O pessoal se embraveceu.

**Entrevistador:** Quem contou essas histórias para o Holanda?

**Raimundo Adalberto:** Ah, se ouvia, porque o Apeú sempre foi um livro aberto para a gente escutar tudo o que queria, quer dizer, o que nem queria (informação verbal)<sup>342</sup>.

A fofoca é realmente uma faca de dois gumes: se a maledicência dos habitantes da Vila do Apeú motivara (como defenderemos mais adiante) a escrita vingativa do *Chibé*, o autor findou por utilizar, ao que parece, a mesma arma para atingir seus desafetos apeuenses. Se quem com fofoca feriu, com fofoca seria agora ferido, Raimundo Holanda Guimarães tentou fazer com que o interesse do público por um bom “crestado de reputações” pudesse também constituir o combustível a alimentar a curiosidade dos possíveis leitores de seu romance. Esse interesse pela fofoca e pela maledicência pode ser antevisto no depoimento do cartunista castanhalense Ubiratan Nazareno Borges Porto, mais conhecido por seu nome artístico, Biratan Porto, amigo do autor do *Chibé*:

Eu soube que houve... assim... é... algumas pessoas, né, da região lá onde se situa o romance dele, que é o Apeú, a Vila do Apeú na época, se sentiram, né, ali nominadas ou engajadas ali na história, colocadas na história como personagens fictícios, né? Então, isso houve uma certa recusa, né, da... da população, né, principalmente do Apeú, contra a obra. Houve assim um... Isso foi o que eu soube muito pouco, mas não me aprofundei, porque eu era bem novo na época. Eu soube que causou assim... é... um embaraço, né, assim... na região. Mas, é bom... é bom isso, né? Uma obra quando mexe com os brios de alguém você diz: “Ah, tem alguma coisa ali legal”, né? “Tem alguma informação importante” (informação verbal)<sup>343</sup>.

A menção feita por Biratan Porto, além de trazer uma explícita referência ao interesse comum do público por fofocas e maledicências, também demarca, assim como os demais entrevistados supracitados, o Apeú como sendo o *locus* em que estavam situadas as pessoas reais que protagonizaram as narrativas escandalosas expostas por Holanda Guimarães no romance *Chibé*. A esse respeito, o professor Fredson Farnum, nascido e criado na Vila do

<sup>342</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo II (25:19 min.).

<sup>343</sup> Entrevista concedida por PORTO, Ubiratan Nazareno Borges. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (18:03 min.).

Apeú, conta-nos um pouco das estórias que ouvira a respeito da polêmica em torno do *Chibé*, as quais fazem parte da memória coletiva daquela comunidade. Em seu depoimento, Fredson Farnum remete tanto à curiosidade dos moradores do Apeú acerca do conteúdo do romance, quanto ao poderio político e econômico das pessoas nele retratadas, como podemos observar abaixo:

Na época existiam famílias aqui que dominavam, né, a questão política, famílias com influência política, com poder financeiro também, né? Então, eu não sei se houve, não sei se te dizer se houve represália ou ameaça, né, alguma coisa. Mas foi um livro que causou muita polêmica, né, muita curiosidade também, né, inclusive tem muitas pessoas daqui mesmo... Tem aquelas que eu falei, que não querem nem ouvir falar do livro, né? Mas tem aquelas pessoas que tem curiosidade de ler. Tem alguns que leram, já ouvi esse depoimento, e se decepcionaram um pouco porque achavam que ele ia dizer lá quem era fulano, quem era cicrano, né, os nomes mesmo, né, já ficaram um pouco assim decepcionados (informação verbal)<sup>344</sup>.

As fofocas e as maledicências acerca da vida íntima de figuras importantes daquela comunidade constituiriam, pois, o tempero principal do *Chibé*, o qual tanto atiçava o “maldoso paladar” de alguns moradores do Apeú, quanto repelia a outros mais puritanos, devido possivelmente ao receio de desagradar as famílias das pessoas retratadas no romance, com quem mantinham relações de amizade e de convivência comunitária. De acordo com Fredson Farnum, esse receio ou aversão permanece ainda no seio das famílias mais antigas do Apeú. O mesmo nos conta que, ao realizar uma pesquisa sobre a história da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Prof<sup>ª</sup> Maria Pia dos Santos Amaral, situada na Vila do Apeú, perguntou a uma antiga moradora e ex-aluna da escola se a mesma sabia se, por acaso, o jornalista Raimundo Holanda Guimarães também havia ali estudado, obtendo da mesma a seguinte resposta:

“Não, meu filho, eu não tenho conhecimento se ele estudou, eu não sei disso, né? O que eu sei é que ele escreveu um livro que ele mexeu com muitas famílias de boa reputação da época, né? (...) Eu só sei que ele escreveu um livro aí que não deveria nem ter existido, não deveria nem ter sido publicado”. Aí eu [Fredson Farnum] tive a ousadia de perguntar: “Mas você teve acesso a esse livro? A senhora chegou a ler esse livro?”. Ela disse: “Não, e nem quero. Não quero nem saber desse livro, nem pretendo” (informação verbal)<sup>345</sup>.

A resistência a falar sobre a polêmica em torno da publicação do romance *Chibé* por parte dos moradores mais antigos do Apeú fica patente no relato de Fredson Farnum,

<sup>344</sup> Entrevista concedida por FARNUM, Fredson. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:18 min.).

<sup>345</sup> Entrevista concedida por FARNUM, Fredson. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:18 min.).

resistência essa que também encontramos (diríamos que de forma muito mais intransigente) durante nossa pesquisa de campo, principalmente pelo fato de não fazermos parte daquela comunidade, o que comumente gera desconfiança entre as pessoas de idade mais avançada, sobretudo se considerarmos o tema “incandescente” da pesquisa.

O relato de Fredson Farnum, assim como ocorrera nos relatos de outros entrevistados já mencionados, aponta também para o caráter supostamente “verídico” das histórias narradas por Holanda Guimarães: “A raiva maior de algumas pessoas com ele, é que ele sabia das coisas, dos detalhes, né? Sabia dos casos, né, das infidelidades, e ninguém sabe por que, como é que ele sabia. Mas, ele retratou no livro com detalhes” (informação verbal)<sup>346</sup>. O caráter de denúncia da hipocrisia de pessoas importantes da Vila do Apeú retratadas no romance fica também nítido no trecho subsequente do relato de Fredson Farnum, como podemos observar abaixo:

Porque o pessoal da sociedade tradicional, né, as coisas aconteciam, mas não podia falar, né, não podia... E na época era mesmo aquela coisa... as pessoas frequentavam bem a igreja, né, aquela coisa mesmo de praticar a religião, mas, aconteciam... né? Eu acho que era isso que ele queria colocar também, mostrar uma certa hipocrisia, né? (informação verbal)<sup>347</sup>

Embora Fredson Farnum afirme que “ele retratava pessoas também que não eram tão conhecidas”, o mesmo assevera que “o foco dele eram as pessoas que eram bastante conhecidas na época né, que tinham uma influência” (informação verbal)<sup>348</sup>, chamando a atenção para o seu objetivo de expor toda a hipocrisia daqueles que representavam os pilares morais daquela sociedade ainda tão conservadora. Da mesma forma, o engenheiro Luiz Fernando Carvalho, morador da Vila do Apeú e também amigo do autor, destaca em seu depoimento essa “ânsia” de Raimundo Holanda Guimarães por desmascarar pessoas de grande notoriedade no contexto daquela localidade através da exposição de seus delitos morais e segredos inconfessáveis, confrontando assim o quadro íntimo dessas pessoas à sua imagem social, tão respeitável e impoluta. De acordo com Luiz Fernando Carvalho:

Nessa ânsia dele de provocar o escândalo, né, e provocar as discussões e desmascarar a sociedade... ele abordou isso numa vila muito pequena onde todos se conhecem, né? Mesmo dando vários pseudônimos... é... mas que as situações que

<sup>346</sup> Entrevista concedida por FARNUM, Fredson. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:18 min.).

<sup>347</sup> Entrevista concedida por FARNUM, Fredson. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:18 min.).

<sup>348</sup> Entrevista concedida por FARNUM, Fredson. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo II (09:43 min.).

ele... que ele cita no livro são factíveis de serem identificadas com os... os personagens com as pessoas locais da vila, né? Então, nisso... é... eu não sei se exatamente ele construía isso com verdade ou com... com ficção, mas ele... nisso ele causou uma situação muito delicada na Vila, tanto é que ele contava pra mim que ele muitos anos ele não pôde pisar na Vila do Apeú por essa questão, inclusive ameaças de morte que ele recebeu. E pra ele isso era uma consagração, né? Como o Nelson Rodrigues dizia que a vaia consagra, também a ameaça de morte, também consagra um escritor que quer, que aborda esse tipo de situações da sociedade. Acho que ele realmente traz uma coisa diferente e, numa vila pequena como a nossa de Apeú isso foi um... caiu como uma bomba. As pessoas que eram... que são retratadas tinham a sua integridade social e... em todos os sentidos completamente ilibada e sem manchas, né? E de repente uma pessoa parece que abre os armários e abre as gavetas e começa a botar coisas que as pessoas não queriam que aparecessem, né? Então isso realmente causa... causou... até hoje ainda é um livro tabu dentro da Vila de Apeú (informação verbal)<sup>349</sup>.

De acordo com o que se pode depreender a partir do depoimento de Luiz Fernando Carvalho, o “escândalo” era um efeito pretendido por Holanda Guimarães com a publicação do *Chibé*. A ânsia de chocar, de causar o embaraço, o deboche, o escárnio social das pessoas retratadas em seu romance fica patente também no relato de um dos amigos de infância do autor, o senhor Max Bastos, o qual afirma que:

Eu achei... é minha opinião pessoal... que no *Chibé*, quer dizer... eu acho... eu não sei se ele quis também... é... como eu vou dizer... talvez chocar. Mas eu acho que foi muito... é... exagero, pelo seguinte: porque não foi uma história de ficção o *Chibé*. Quer dizer: existiu (sic) os personagens do livro, que moravam aqui no Apeú, né? Então, foi um negócio muito desgastante assim... pra família, pros amigos... (informação verbal)<sup>350</sup>.

No depoimento de Max Bastos fica patente o desejo de chocar por parte do autor, tendo o mesmo, na visão do depoente, cometido inclusive alguns excessos. Tais excessos, pelo que é possível depreender, decorrem do fato de que, conforme acredita Max Bastos, o *Chibé* “não foi uma história de ficção”, devido à existência real das personagens que protagonizam os episódios da trama. Opinião semelhante pode ser percebida no relato da coordenadora de comunicação e relações públicas da SECULT-Castanhal, Stella Lúcia de Souza Miranda, neta de uma das pessoas retratadas no romance de Holanda Guimarães, como podemos observar a seguir:

**Entrevistador:** Então essas personagens representavam pessoas?

**Stella Miranda:** Representavam. E para a época, você sabe que para a época, isso era muito assim... bem... bem... discreto, né? Para ele ter publicado uma obra dessa eu acho assim que ele foi reunindo pesquisa, foi pesquisando mesmo, porque as

<sup>349</sup> Entrevista concedida por CARVALHO, Luiz Fernando Souza de. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (26:00 min.).

<sup>350</sup> Entrevista concedida por BASTOS, Max. Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos. Vídeo II (29:51 min.).

peessoas eram muito discretas, né, quanto a isso. A gente ouvia... eu lembro que a minha mãe, até quando falavam, tocavam no assunto do *Chibé*, ela não queria nem que outras pessoas ouvissem, né? Eu ouvia mesmo, porque eu era criança, né? E na época mesmo o pessoal acho que achava assim: “criança não vai... né?” Mero engano, porque eu... na minha memória ficou guardado algumas situações desse livro. Mas lembro o quê? Que as pessoas eram revoltadas, elas tinham raiva dessa... né? E tem famílias tradicionais até hoje que tem uma certa rejeição, né? Talvez, da nossa geração não, porque não mexeu conosco, né? Mas, quando você vai lá no passado, né? Eu acabei descobrindo que o que falavam do meu avô no livro não era nada assim demais, né? Mas, mesmo assim as pessoas não gostavam, porque tavam sendo citadas numa obra que falava de outras situações, né? (...) Mas, que é interessante, é. Porque eu, nos meus 10, 11 ou 12 anos, eu já achava interessante, né? Dentre outras histórias que eu já ouvia na minha época, e que realmente aconteciam no Apeú, essa sim me chamava a atenção mesmo (informação verbal)<sup>351</sup>

Mesmo não tendo vivenciado a época da polêmica e torno da publicação do *Chibé*, Stella Miranda nos relata suas memórias de infância acerca das conversas dos adultos de sua família sobre esse assunto tão delicado, o qual envolvia o retrato satírico do patriarca de sua família dentre as demais personalidades satirizadas no romance de Raimundo Holanda Guimarães. Em seu depoimento, fica patente também o quinhão de realidade que a obra enseja. Tal aspecto é também ressaltado pelo memorialista José Lopes Guimarães, primo do autor, o qual afirma que Raimundo Holanda Guimarães misturou em seu romance a história “de Castanhal, do Apeú, das pessoas... isso. E, como ele falou com a linguagem meio pesada, então eles não gostaram, e... porque, na verdade, não era mentira não, era verdade, eles faziam aquilo mesmo que tava lá” (informação verbal)<sup>352</sup>. Da mesma forma, o caráter supostamente verídico dos casos relatados no romance é também relatado pelo pesquisador da história de Castanhal, Amílcar Carneiro, sobretudo em relação ao retrato de pessoas reais, conforme podemos observar:

**Entrevistador:** Essa correspondência entre pessoas reais e as personagens do livro... ele chegou a alterar o nome dos personagens, ou ele colocou o nome verdadeiro?

**Amílcar Carneiro:** Sim, alguns. Alguns ele alterou, outros ele não alterou. Ficou assim uma mistura de ficção e realidade. Não chega a ser como o Jô Soares fez no livro dele, *O Xangô de Baker Street*, ou no *O homem que matou Getúlio Vargas*, que ele mistura ficção e personagens reais, né? Mas o Holanda trocou nomes justamente para evitar constrangimento de algumas pessoas... Mas se você muda o nome da filha e não muda o nome do pai... (risos), aí todo mundo sabe quem era a filha, né? (informação verbal)<sup>353</sup>.

<sup>351</sup> Entrevista concedida por MIRANDA, Stella. Entrevista I. [mai. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 1 arquivo. Vídeo I (26:33 min.).

<sup>352</sup> Entrevista concedida por GUIMARÃES, José Lopes. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 8 arquivos. Vídeo VII (15 min.).

<sup>353</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, Amílcar Queiroz. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 3 arquivos. Vídeo II (28:39 min.).

A partir do depoimento de Amílcar Carneiro, podemos depreender a dubiedade do “esconder mostrando” que caracteriza o *roman à clef*: mudam-se alguns nomes, no intuito de “evitar constrangimento de algumas pessoas” (e processos judiciais, diga-se de passagem), mas ao mesmo tempo, deixam-se pistas para que o leitor consiga realizar sozinho a identificação das pessoas reais por traz dos “disfarces” de personagens supostamente ficcionais. Tal aspecto também é comentado pelo professor apeuense Fredson Farnum, a partir das memórias de sua mãe octogenária, a qual, como ele, é também nascida e criada na Vila do Apeú, como podemos observar abaixo:

A minha mãe, que já tem 80 anos, né, e ela sempre ouvia falar muito do livro, né? Ela disse que algumas pessoas na época tiveram contato com o livro e se identificaram... pelo relato dele, pelos detalhes, né? Então, algumas pessoas se identificavam, mesmo não tendo o nome delas lá, e sim um nome fictício. E, assim, talvez algumas pessoas passaram a odiar, né, o livro, mesmo que... como eu falei, ele teve todo o cuidado para não ter processo, né, judicial, essas coisas, né? Eu acredito que ele foi, assim um... ele foi assim genial, porque ele quis retratar as situações da época, né, principalmente situações assim... que as pessoas que tinham aquela posição importante, né, na comunidade e tudo, né, eu acredito que... assim... incomodava um pouco porque ele sabia dos casos, ele sabia, não sei como, mas ele sabia, né, dos casos, das particularidades, né? Então, assim... ele foi talentoso nesse sentido: ele retratou sem citar nomes, sem criar problemas pra ele (informação verbal)<sup>354</sup>

Uma de nossas entrevistadas, a advogada Maria de Jesus Espinheiro Nascimento de Araújo, à época do romance uma jovem estudante da cidade de Castanhal, foi a pessoa que datilografou o *Chibé* a pedido do autor, que lhe entregava os manuscritos aos poucos, em páginas avulsas, ou lhe ditava os capítulos por horas a fio. Segundo Maria Espinheiro: “Na época que eu estava datilografando, jamais me passou por um momento questionar porque ele estava escrevendo, como ele estava escrevendo, se era realidade, se era ficção, nada disso me passava, porque era uma pessoa que sabia o que estava dizendo” (informação verbal)<sup>355</sup>. De maneira semelhante ao relato de Fredson Farnum, é possível depreender do relato de Maria Espinheiro o uso do viés literário como um escudo, utilizado por Holanda Guimarães para disfarçar ironicamente o quinhão de realidade presente em sua obra, de modo que a sua atuação enquanto escritor literário se impunha, desencorajando quaisquer questionamentos ou acusações mais efusivas do público leitor sobre ter retratado pessoas e situações reais e sua obra. De acordo com Maria Espinheiro:

<sup>354</sup> Entrevista concedida por FARNUM, Fredson. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:18 min.).

<sup>355</sup> Entrevista concedida por ARAÚJO, Maria de Jesus Espinheiro Nascimento de. Entrevista I. [fev. 2017]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (14:00 min.).



A gente ouviu comentários depois do livro editado, da polêmica, que ele teria misturado ficção com realidade. Mas é como eu disse a você: na época em que eu estava datilografando, não me cabia perguntar, nem polemizar, nem procurar saber se era ficção ou realidade, pela maneira como ele expunha. Ele era um escritor, ele estava dizendo aquilo, ele estava falando, ele estava escrevendo, ele estava dizendo. E eu estava só datilografando. (...) A polêmica é que ele teria... **inclusive teria sido apreendido o livro... porque ele teria falado sobre uma família, aquele livro seria ele falando sobre uma família de Castanhal que não teria gostado da exposição no livro.** Mas isso aí também não questionei, porque **se era sobre a família, esta família não existia no livro, pelo menos nominalmente.** Nem eu conhecia a família, nem conhecia a história da família. Quer dizer: **se eles vieram a público pra dizer que eram eles, e achavam que não deveria ter sido escrito, eu não entendi o porquê** (informação verbal, grifos nossos)<sup>356</sup>.

Similarmente ao relato de Maria Espinheiro, também no relato do agrimensor Raimundo Adalberto Moraes podemos observar as dúbias fronteiras entre realidade e ficção nas quais a obra se situa, funcionando o viés literário como um escudo a eximir o autor do *Chibé* de uma responsabilização cabal, que desse margens para a instauração de um processo judicial contra o mesmo. Assim, o caráter “real” ou “literário” da obra de Raimundo Holanda Guimarães parecia ter se tornado uma questão de interpretação ou mesmo de opinião pessoal por parte dos leitores, conforme podemos observar abaixo:

Quando o livro chegou no Apeú o pessoal queimou. Por causa justamente que eles achavam que era com eles. Na verdade, é um livro de... é um pouco de real, tá entendendo? Tem realidade, mas o pessoal não queria que aquilo fosse lançado, e foi. Ele colocou. **Mas era literatura. Embora eu defenda como literatura, mas tem muito amigo que é do Apeú que ainda briga comigo, que não aceita (risos).** Até hoje se fala nesse livro, até hoje (informação verbal, grifo nosso)<sup>357</sup>.

O depoimento do senhor Raimundo Adalberto Moraes, assim como o da advogada Maria Espinheiro, já deixa antever que, embora o autor não tenha dado margens em seu romance para a abertura de um processo jurídico legal contra ele, por outro lado, Holanda Guimarães e sua obra não deixariam de sofrer perseguições e retaliações decorrentes dos limites bastante tênues entre realidade e ficção nos quais se situa o romance *Chibé*. Conforme pudemos constatar, essa é justamente a parte mais nebulosa da história da polêmica envolvendo o romance, cujas lacunas, divergências e imprecisões por parte dos entrevistados podem ser bastante reveladoras do caráter “extraoficial” de tal supressão. Como pudemos observar, Maria Espinheiro menciona, de forma reticente, que “teria sido apreendido o livro”, enquanto Raimundo Adalberto Moraes afirma em seu relato que “quando o livro chegou no

<sup>356</sup> Entrevista concedida por ARAÚJO, Maria de Jesus Espinheiro Nascimento de. Entrevista I. [fev. 2017]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (14:00 min.).

<sup>357</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:42 min.).

Apeú o pessoal queimou”, apontando-se assim para duas vertentes de repressão à obra: a sua apreensão e a sua destruição.

Dentre os que defendem que o livro foi apreendido está o memorialista José Lopes Guimarães, primo do autor, o qual afirma: “Até chegaram ao ponto de impedir esse livro, né? Prenderam, pegaram esse livro e não deixaram circular. Foi uma luta dele” (informação verbal)<sup>358</sup>. De acordo com José Lopes Guimarães, a supressão da circulação do livro fora motivada mais por questões políticas do que por uma ação decorrente da iniciativa das famílias atingidas pela obra. Para o memorialista, houve um certo oportunismo dos adversários políticos de Raimundo Holanda Guimarães, os quais teriam explorado politicamente a polêmica para prejudicar a imagem do autor:

Então, ele levantou essa questão, essa coisa todinha e revoltou um determinado grupo lá no Apeú contra essa coisa toda que virou e chegou até a acontecer de ele ser prometido de morte, de coisa, por causa desse problema. E até que esse livro foi até tirado de circulação por questões políticas mesmo. Os adversários aproveitaram esse momento, né, e tal, e lutaram e conseguiram. E ele conseguiu reaver, pois foi em cima de juiz e de tudo, porque para retirar tinha que pegar liminar de juiz, delegado, aquele negócio todo, né, de polícia. E ele mesmo na época já... eu acho que ele não era nem advogado ainda na época, e ele lutou, lutou e conseguiu. Só que não conseguiu vender o livro, né? Porque foi muito perseguido, muito pressionado mesmo. Aí ele deu para os amigos, deu para coisa e tal, mas ele não recuou, ele não se intimidou com tudo isso que houve lá do livro (informação verbal)<sup>359</sup>.

O argumento da apreensão do livro como tática de exploração política da polêmica envolvendo o romance *Chibé* se coaduna com o já mencionado relato presente no livro *Cidade Perdida* (1999), no qual Holanda Guimarães narra o caso em que Louzinho, um candidato a reeleição como deputado estadual, fez o uso da polêmica em torno do romance para incitar o povo do Apeú contra o autor, seu adversário político: “Mas, nas eleições, *Louzinho* aproveitava-se do tema, com invencionices deprimentes que eu nunca havia cogitado, ferindo a sensibilidade, o amor próprio dos apeuenses, com explorações políticas, para conquistar votos (...), agitando-os contra mim” (1999, p. 226). Não pudemos aferir quaisquer indícios de abertura de processos judiciais envolvendo Raimundo Holanda Guimarães e o lançamento do *Chibé*, posto que os arquivos anteriores ao ano de 1987 foram perdidos em um incêndio ocasionado por um incidente de grandes proporções ocorrido na

<sup>358</sup> Entrevista concedida por GUIMARÃES, José Lopes. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 8 arquivos. Vídeo I (02:01 min.).

<sup>359</sup> Entrevista concedida por GUIMARÃES, José Lopes. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 8 arquivos. Vídeo VI (05:37 min.).

cidade, o qual ficou conhecido como a “Revolta do Pincel”<sup>360</sup>. Entretanto, como não havia base legal aparente para motivar um processo judicial, bem como pelos relatos de desmandos comumente cometidos pelas autoridades de então, acreditamos que quaisquer possíveis apreensões e interdições à circulação do romance tenham sido realizadas de forma arbitrária. Esse parece ser também o pensamento do professor Fredson Farnum, para quem não teria havido a abertura de processo judicial, justamente pela ausência dos nomes verdadeiros das pessoas satirizadas no romance:

Muitas pessoas se identificavam sim, né? E pelo fato de se identificarem, mas não podiam também, né, abrir um processo ou coisa parecida porque não tinham como comprovar, ele não colocava os nomes realmente, né? Mas, por causa disso, dessa... dessa... de eles perceberem, identificarem situações que algumas pessoas, né, se viram lá no livro, que eu acredito que houve um certo problema em relação à convivência dele aqui. Não em questões judiciais, nunca ouvi falar que houve, né? Mas pela convivência dele. Eu acho que ficou assim... um pouco... é... não lembro a palavra... mas... ele ficou impossibilitado... a convivência dele já não era... já não poderia ter uma convivência pacífica e tranquila com essas pessoas que ele retratava, mesmo que não usasse os nomes verdadeiros (informação verbal)<sup>361</sup>.

Se não houve a abertura de processo judicial, tampouco o autor deixou de sofrer retaliações, como fica claro no relato de Fredson Farnum. A impossibilidade de convivência pacífica com muitas pessoas na Vila do Apeú e em Castanhal seriam um golpe duro para o autor. A esse respeito, fala-nos a professora Ocila Favacho, prima do autor, a qual não referenda a tese da apreensão do romance pelas autoridades, mas a coloca como tendo sido uma ação de livre iniciativa do autor, como forma de aplacar a celeuma que se abatera sobre a escandalosa publicação do *Chibé*:

**Entrevistador:** Na época em que ele [o livro] foi tirado de circulação, foi alguma autoridade municipal? Quem tirou ele de circulação?

**Ocila Favacho:** Não, não, eu acho que ele mesmo. Ele achou assim no direito de... ele botou, ele tirar. Não houve nenhuma pressão política ou policial nem nada não, pelo menos que eu saiba, né? Ele tirou por conta de que ele gostava disso aqui, desse

<sup>360</sup> Acerca do tema, o historiador Osimar da Silva Barros, em sua dissertação de mestrado *A “CIDADE MODELO”: Reforma urbana, conflitos sociais e o discurso de progresso em Castanhal (1960-1987)* (2014), afirma: “A eclosão desse motim teve como estopim a tortura, seguida de morte, do menor Carlos Alberto Costa Rodrigues que foi submetido a três dias de mortificação no distrito central de polícia de Castanhal. Os torturadores do garoto eram alguns policiais civis e militares. Com isso, formou-se uma multidão que tomou nove bairros da cidade e destruiu todas as delegacias, as residências dos policiais envolvidos com a tortura do menor de idade e, em seguida, incendiou o fórum” (2014, p. 19). Disponível em: <[http://pphist.proesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/Ms%202011%20Osimar\\_final\\_version.pdf2](http://pphist.proesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/Ms%202011%20Osimar_final_version.pdf2)>. Acesso em: 03 set 2020.

<sup>361</sup> Entrevista concedida por FARNUM, Fredson. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:18 min.).

ambiente aqui, né? E, ele tirou por isso. Mas não foi assim... não houve assim pressão policial nem política não, não houve (informação verbal)<sup>362</sup>.

Se a possível apreensão do romance pelas autoridades locais é um tanto nebulosa, o mesmo não parece ocorrer com os relatos da incineração do *Chibé* pelas famílias apeuenses nele retratadas. Além do já mencionado relato de Raimundo Adalberto Moraes a esse respeito, também outros entrevistados aludem em seus depoimentos a tais episódios de destruição por queima de todos os exemplares do livro que caíram às mãos das famílias das pessoas satirizadas no romance. É o que podemos depreender a partir do depoimento de Stella Miranda, a qual dá como incerta a informação acerca da censura do livro, mas revela convicção sobre os episódios de fúria incendiária contra os exemplares do *Chibé*, como podemos observar no excerto abaixo:

O que eu vou falar agora é o que eu ouvi. Então, o que é que eu ouvia? Que quando foi publicado esse livro, tentaram censurar, não sei também se foi realmente censurado, né? Mas que as pessoas tocavam fogo, as pessoas rasgavam, outras pessoas guardavam a sete chaves... Por isso que eu acho que hoje, na atual situação, ainda se encontra alguns... né, algumas... alguns livros, algumas... mas que isso revoltou muito as pessoas (informação verbal)<sup>363</sup>.

A professora Denise Otávia Mendonça Silva de Castro Alves, prima de segundo grau de Raimundo Holanda Guimarães, afirma sobre o romance *Chibé* que “ele foi proibido, foi um livro que foi tirado mesmo de circulação” (informação verbal)<sup>364</sup>, afirmação essa que dá margens para pensarmos tanto em sua apreensão quanto em sua supressão por meio da destruição incendiária. Assim como ocorre no depoimento de Stella Miranda, Denise Mendonça apresenta certa incerteza acerca da existência de um processo judicial envolvendo a retirada de circulação do romance *Chibé*. Entretanto, em seu depoimento a versão da destruição incendiária dos exemplares do livro pelas famílias retratadas aparece com a mesma convicção com a qual fora relatada pelos outros entrevistados, conforme podemos observar no trecho abaixo:

Eu escutava muito o papai falando, que esses... os livros... as pessoas que eram envolvidas na história, as famílias, saíram recolhendo, né, os livros, e foi... eu não lembro se entraram na justiça pra bloquear, pra... pra tirar de circulação. Mas foi assim uma onda de situações que aconteceram pra... pra retirada mesmo do *Chibé* de

<sup>362</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (28 min.).

<sup>363</sup> Entrevista concedida por MIRANDA, Stella. Entrevista I. [mai. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 1 arquivo. Vídeo I (26:33 min.).

<sup>364</sup> Entrevista concedida por ALVES, Denise Otávia Mendonça Silva de Castro. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:24 min.).

circulação. (...) Mas eu acho que depois passou. As pessoas acho que... na verdade, esqueceram, porque o *Chibé* foi um livro que foi esquecido, né? Ele causou uma polêmica na época, mas depois ele foi esquecido, foi deixado de lado. Na verdade, colocaram o livro no armário e nunca mais tiraram. Aqueles que ainda sobraram, porque muitos foram queimados, eu acho, foram destruídos por conta dessa polêmica toda que ele causou (informação verbal)<sup>365</sup>.

Além do reforço à versão de que o livro fora incendiado pelos seus “personagens”, o relato de Denise Mendonça revela também um certo “esquecimento” do livro, ocorrido não como uma incapacidade de retenção da memória pelas pessoas da comunidade, mas como uma forma de supressão da mesma, um silenciamento, derivado do desejo de ocultação de algo lhes era bastante desagradável. Essa impressão pode ser auferida também do relato de Fredson Farnum, o qual destaca o paradoxo da fama e do “esquecimento” que um “sucesso de escândalo” pode causar a uma obra literária: “Só que, como eu falei, é um pouco contraditório, porque ele foi ignorado. Uma obra que causou polêmica, que fez com que ele fosse conhecido, mas ao mesmo tempo, devido ao assunto, né, do livro, acredito que ele foi ignorado” (informação verbal)<sup>366</sup>. Dessa forma, é possível presumir os efeitos devastadores de tal ação coletiva de supressão à obra de estreia de um autor radicado em uma cidade do interior do Pará na década de 1960. Segundo Luiz Fernando Carvalho, “se você vai na biblioteca de Castanhal, não tem. Se você vai na biblioteca do Apeú, não tem. Se você vai numa biblioteca mesmo de Belém você não encontra o *Chibé*” (informação verbal)<sup>367</sup>. Ocila Favacho comenta também o “esquecimento” que se abateu sobre o *Chibé*, ao mencionar o retorno do autor à cidade depois que os ânimos já estavam mais calmos e o tema fora ofuscado por outros assuntos:

Mas ele passou pouco tempo longe daqui. Ele retornou mesmo, não teve problema mais nenhum com ele. Porque as pessoas também esquecem, né? Hoje tem um acontecido, amanhã o pessoal já... já tem outro, já não lembro mais aquele, né? E, foi mais ou menos assim. A gente lamenta que o livro tenha saído de circulação, não sei por que que até hoje não tem nas livrarias, né? (informação verbal)<sup>368</sup>.

Entretanto, ao que parece, por baixo das cinzas do verdadeiro incêndio causado pela polêmica publicação do *Chibé* podem restar ainda algumas brasas. Em seu depoimento, Stella

<sup>365</sup> Entrevista concedida por ALVES, Denise Otávia Mendonça Silva de Castro. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:24 min.).

<sup>366</sup> Entrevista concedida por FARNUM, Fredson. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:18 min.).

<sup>367</sup> Entrevista concedida por CARVALHO, Luiz Fernando Souza de. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (26:00 min.).

<sup>368</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (28 min.).

Miranda nos conta que “até hoje, na geração da gente mesmo, de quem foi citado no livro, isso causa um certo incômodo. Porque quando você fala no *Chibé* você ouve que as pessoas se incomodam, ou então desperta, quem não conhece quer uma cópia do livro, né? (...) Porque mexeu” (informação verbal)<sup>369</sup>. Esse mesmo “despertar” de curiosidade em relação ao conteúdo do livro entre as pessoas das gerações subsequentes fez com que uma cópia do mesmo chegasse às mãos do professor Fredson Farnum, o qual relata as recomendações e o receio, mesmo contemporaneamente, da pessoa que lhe havia repassado a mesma, conforme podemos observar no excerto abaixo:

É um livro que mesmo tanto tempo depois, né, dele ter sido escrito, publicado, as pessoas hoje ainda têm um certo cuidado. A prova disso é que esse rapaz... Esse meu amigo, que me deu uma cópia, né, ele me pediu para eu não reproduzir, não passar para ninguém, né, não dizer que foi ele, né, porque ele é uma pessoa daqui também, é uma pessoa conhecida, né, não falar nada que foi ele que conseguiu a xerox. É porque a pessoa que já passou para ele também fez o mesmo pedido, né? Quer dizer, se na história recente ele já causa esse certo cuidado, imagina na época, né, que ele foi publicado, né? Que ele foi publicado, que ele foi divulgado, que tornou-se público, né? Imagine a tensão que era, né? E imagina a tensão que era em relação a ele, né, ao autor Holanda Guimarães? Então, se você falar hoje aqui com as pessoas conhecidas do Apeú, as pessoas ainda têm esse certo cuidado né? Talvez por saber que até pessoas próximas sejam lá retratados no livro, e elas não querem, assim... ter problemas, atritos, né? Até a própria família também, amigos de famílias que estão lá sendo retratados, né, porque a pessoa não quer perder a amizade, a exemplo da senhora que eu falei, que ela não quer nem ouvir falar, né, do livro. E, assim... até hoje as pessoas têm... as pessoas ainda têm um certo cuidado. É um livro conhecido, um livro famoso que muitos querem ter... muitos tem vontade, eu te garanto, tem muitas pessoas aqui que tem vontade de ter esse livro (informação verbal)<sup>370</sup>.

O mesmo receio pode ser percebido também no depoimento de Denise Mendonça, que teve contato com um exemplar original do *Chibé*, o qual foi encontrado por ela muito bem escondido na biblioteca de uma das escolas em que a mesma leciona. O relato da descoberta do livro e da sensação de receio que se apoderou dela devido a isso são um testemunho da atualidade da polêmica que até hoje acompanha o romance *Chibé*. Conforme Denise Mendonça:

E quando eu o encontrei, assim, eu até... eu lembro que eu tava na biblioteca sozinha com uns três alunos. Nós estávamos recolhendo alguns livros para trabalho, para fazer um trabalho, e eu encontrei o livro embaixo de uma estante, bem guardado, dentro de uma pasta. Quando eu olhei eu disse assim: “Gente! É o *Chibé*!”. Aí peguei. O meu aluno disse: “Que livro é esse?” Eu disse: “Não, é um livro antigo”, e tal. Aí pedi para a diretora da minha escola pra poder trazer pra casa, pra ler, pra conhecer um pouco mais. E, quando eu cheguei em casa, que eu mostrei o livro, o

<sup>369</sup> Entrevista concedida por MIRANDA, Stella. Entrevista I. [mai. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 1 arquivo. Vídeo I (26:33 min.).

<sup>370</sup> Entrevista concedida por FARNUM, Fredson. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:18 min.).

papai... meu pai disse logo: “Guarda este livro, pelo amor de Deus!”. Ele ainda tinha, eu acho, aquela história na cabeça dele, de que o livro era proibido, né? E eu tinha até medo de falar a respeito do livro. Sério. É uma coisa assim que eu tenho... eu tenho um pouco de receio de falar. (...) Quando eu peguei o meu exemplar, eu peguei com medo. Parecia que queimava na minha mão. Eu levei dentro da minha pasta assim<sup>371</sup>: “Ninguém vai ver esse livro, só eu” (informação verbal)<sup>372</sup>.

Denise Mendonça destaca ainda em seu relato o *status* de “livro proibido” que o *Chibé* detinha ainda na Vila do Apeú, o que reforça nossa percepção de que a polêmica em torno do mesmo, a despeito do “esquecimento voluntário que se abatera sobre ele, ainda mantém acessas algumas brasas remanescentes do verdadeiro incêndio de reputações que o mesmo promovera. O seguinte depoimento de Denise Mendonça contém talvez um dos poucos relatos mencionando as reações do autor diante de sua obra tão polêmica após muitos anos passados de sua publicação. À época em que Denise Mendonça encontrou o exemplar do *Chibé*, Holanda Guimarães ainda estava vivo, e a mesma teve a oportunidade de lhe relatar sua descoberta:

Eu tinha esse... esse receio e esse cuidado, por ter crescido sabendo que era um livro proibido, né? Dentre outros, assim... tantos livros da nossa literatura que eu sei que foram proibidos na época, mas esse para mim era o mais proibido. Acho que porque tratava... tratava de coisa que tava mais ao meu alcance, mais próximo a mim, né? Por ser e ter sido escrito por um parente meu, que na época era vivo ainda, o Holanda ainda estava vivo quando eu encontrei. E eu disse para ele. Eu lembro que eu disse: “Achei um livro teu”. Aí ele me olhou assim e disse: “Qual livro?”. “O *Chibé*”. Aí ele: “Ih...” (risos). Só disse: “Ih... tá bom”. (...) Ele não entrou em detalhes mais nenhum. Ele não quis saber onde, como, ele só fez falar: “Ih...” (risos). “Cuidado”... Meio assim: “Cuidado para quem tu vai mostrar isso” (informação verbal)<sup>373</sup>.

A reação de Raimundo Holanda Guimarães à revelação da descoberta de seu romance *Chibé* por Denise Mendonça, a nosso ver, revela que o mesmo tinha consciência do quanto o assunto era incandescente na Vila do Apeú, mesmo decorridos tantos anos de sua publicação. A lacunar advertência seguida do desinteresse em saber sobre os detalhes da descoberta de sua prima revelam um desejo de que o assunto não se estendesse, posto que delicado, o que denota que, mesmo para o autor, o tema seria ainda um tanto espinhoso. A atualidade da polêmica em torno do romance *Chibé* é mencionada também, de uma forma um tanto mais explícita, no relato de Luiz Fernando Carvalho, o qual menciona o vivo desejo por parte de

<sup>371</sup> A depoente simulou com as mãos um abraço apertado, demonstrando a forma como escondeu o livro.

<sup>372</sup> Entrevista concedida por ALVES, Denise Otávia Mendonça Silva de Castro. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:24 min.).

<sup>373</sup> Entrevista concedida por ALVES, Denise Otávia Mendonça Silva de Castro. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:24 min.).

alguns apeuenses de promover o total silenciamento da obra. De acordo com Luiz Fernando Carvalho:

**Luiz Fernando:** Ainda hoje provoca bastante polêmica o simples mencionar esse livro aqui na Vila (...). Tem pessoas que dizem que querem pegar esse livro onde eles estiverem e botar no fogo, sem que ninguém leia nem saiba.

**Entrevistador:** Então ainda há uma intenção de manter...

**Luiz Fernando:** ...manter ele enterrado. Como eles quiseram talvez até manter enterrado o autor. Como eles não puderam fazer isso com o autor, eles tentaram... fizeram isso praticamente com a obra (informação verbal)<sup>374</sup>.

O relato de Luiz Fernando Carvalho aponta para o desejo ainda atual de erradicação completa da obra, afinal, “essas pessoas retratadas no livro, pela... como ele cristaliza numa época, essas pessoas já não são mais vivas. Mas as famílias estão aí, né? As famílias ainda têm uma... uma hegemonia dentro da Vila muito grande” (informação verbal)<sup>375</sup>. Seu depoimento sugere, também, o desejo de eliminação da própria pessoa do autor, relato esse que se coaduna com os muitos depoimentos em que foram mencionadas as ameaças de morte sofridas pelo autor em decorrência da publicação do *Chibé*. Segundo o depoimento do jornalista Carlos Alberto de Araújo Costa, popularmente conhecido pelo apelido de “Carujo”, “o Raimundo Holanda não ia ao Apeú, por causa dos inimigos dele, inimigos de morte. Ele não ia com medo, e nem deveria ir mesmo, porque corria risco de morte” (informação verbal)<sup>376</sup>. Da mesma forma, o advogado Franklin José Barros Felizardo, o qual fora estagiário de direito, funcionário do *Novo Jornal* e amigo do autor, menciona os relatos de Holanda Guimarães acerca da perseguição que sofrera à época da publicação do *Chibé*: “Ele falava da perseguição que ele sofreu na época, né, do *Chibé*, que foi uma época assim... é... que quase ele não edita, quase ele não publica, ele teve meio que se esconder quando foi publicado, né, o livro” (informação verbal)<sup>377</sup>. Talvez isso explique o fato de o autor não ter organizado um evento de lançamento do livro, e deste ter circulado praticamente na surdina, conforme o relato de Max Bastos: “**Entrevistador:** Ele chegou a fazer um evento de lançamento, algo assim? **Max Bastos:** Não, não. Ele só lançou. E aí o pessoal começou a ler,

<sup>374</sup> Entrevista concedida por CARVALHO, Luiz Fernando Souza de. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (26:00 min.).

<sup>375</sup> Entrevista concedida por CARVALHO, Luiz Fernando Souza de. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (26:00 min.).

<sup>376</sup> Entrevista concedida por COSTA, Carlos Alberto de Araújo. Entrevista I. [mai. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos. Vídeo II (30:19 min.).

<sup>377</sup> Entrevista concedida por FELIZARDO, Franklin José Barros. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 4 arquivos. Vídeo I (29:05 min.).



começou a passar de mão em mão” (informação verbal)<sup>378</sup>. De acordo com Ocila Favacho, a distribuição do livro se deu diretamente nos estabelecimentos locais destinados ao comércio de materiais impressos: “Na época em que ele começou a colocar o *Chibé* nas papelarias, nas livrarias e nas bancas, como houve esse tumulto... quer dizer, em Castanhal houve assim uma... uma negatividade com relação ao livro, e ele foi tirado das bancas, né?” (informação verbal)<sup>379</sup>. A partir de tal divulgação, instaurada a polêmica, vieram as ameaças e retaliações sofridas pelo autor. Nesse sentido, o agrimensor Raimundo Adalberto Moraes relembra de forma bastante enfática algumas das ameaças de morte feitas a Raimundo Holanda Guimarães: “Quando o pessoal leu o livro, e disse: ‘Nós vamos matar esse camarada! Mas, na hora!’ Foi jurado de morte imediatamente. Ninguém atirou, mas eu sei de gente que comprou espingarda pra atirar nele” (informação verbal)<sup>380</sup>. Em alusão à ira que a publicação do *Chibé* teria causado aos apeusenses, Raimundo Adalberto Moraes menciona inclusive os requintes de crueldade pretendidos para as agressões a serem praticadas contra o autor, tamanho era o ódio de seus desafetos: “Ele tinha lançado o *Chibé*, e o pessoal do Apeú queria degolar ele, queria estraçalhar de faca, de tiro, de tudo quanto é coisa. Tinha gente armada de [calibre] 20<sup>381</sup> para dar-lhe um tiro no Raimundo Holanda” (informação verbal)<sup>382</sup>. O ódio tão extremado das pessoas retratadas no romance teria motivado o autoexílio do autor, que teve de se isolar em Belém por algum tempo para poupar a si e aos seus das possíveis consequências nefastas da publicação do *Chibé*. A professora Ocila Favacho, prima do autor, comenta esse momento de sua trajetória:

**Entrevistador:** É verdade que ele sofreu ameaças de morte por conta do livro?

**Ocila Favacho:** Pelas pessoas sim, eu acredito que sim. Foi nessa época que ele se ausentou mais de Castanhal, e ele achou melhor sair do que ter uma briga, né? Ele tinha uma mãe quase idosa, e ele tinha muito cuidado com ela, e ele ficou com medo, né? Medo, assim... porque aqui... como tinha pessoas na época que eram amigas, que davam abrigo e tudo para ele, mas ele achou mais conveniente não sofrer nenhum problema, né? Preferiu ir embora pra Belém (informação verbal)<sup>383</sup>.

<sup>378</sup> Entrevista concedida por BASTOS, Max. Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos. Vídeo II (29:51 min.).

<sup>379</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista I. [Set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (28 min.).

<sup>380</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:42 min.).

<sup>381</sup> Durante o depoimento, no momento em que Raimundo Adalberto pronuncia o calibre do armamento, faz um gesto com as mãos que simula as formas de uma espingarda.

<sup>382</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:42 min.).

<sup>383</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (28 min.).

Sobre as consequências negativas da publicação do romance *Chibé* para o autor, Denise Mendonça comenta: “Eu acho que ele sofreu muito na época. A discriminação... as portas meio que se fecharam para ele. Eu acho que ele sofreu muito com o lançamento do livro” (informação verbal)<sup>384</sup>. Ocila Favacho alude, a esse respeito, a algumas mudanças na postura de Holanda Guimarães enquanto escritor, em provável referência ao seu segundo livro, *Cidade Perdida*<sup>385</sup> (1999), cujo conteúdo é nitidamente mais ameno: “Ele tava falando a verdade, achava que podia expor. Mas é muito perigoso a gente expor assim as pessoas, né? E acho que foi isso mais que ele mudou a rotina e a literatura dele, os escritos dele pra outro lado” (informação verbal)<sup>386</sup>. Entretanto, a hostilidade ao autor, ao que parece, duraria ainda por muitos anos, de modo que os reflexos da polêmica, ainda bastante sentidos na Vila do Apeú, gerariam a ele diversas e sucessivas situações desagradáveis, de descompostura e mesmo de alijamento no contexto daquela comunidade, conforme atesta Denise Mendonça:

Cresci escutando da polêmica que o *Chibé* causou aqui em Castanhal. Ele era hostilizado, o Holanda, ele foi hostilizado aqui no Apeú. Ele... não era todo lugar que ele chegava que ele era bem vindo por conta da polêmica. (...) Então, por conta do *Chibé* ele... eu acho que... da época de 64 eu acho que a 90, à década de 90 ele ainda era bem... bem tirado, bem... bem hostilizado aqui (informação verbal)<sup>387</sup>.

O anátema de escritor maledicente entre os apeuenses, ao que parece, acompanharia Holanda Guimarães mesmo após a sua morte. Nesse sentido, Stella Miranda nos relata a última ocasião em que ouvira falar sobre Raimundo Holanda Guimarães e seu polêmico romance *Chibé* na Vila do Apeú, por ocasião da notícia da morte do autor:

Eu lembro que a última vez em que eu ouvi falar foi quando ele faleceu, né? Que tem poucos anos que ele faleceu, né? Ele morava aqui, né, em Castanhal... E que ele faleceu. Aí eu me lembro que alguém, assim, no Apeú comentou assim: “Ah, Holanda Guimarães é aquele, né? Que escreveu aquele livro, né? Que falava mal das pessoas, né?” E tal, e não sei o quê. “Olha, morreu só!” Tem muito isso, né? E foi a última vez (informação verbal)<sup>388</sup>.

<sup>384</sup> Entrevista concedida por ALVES, Denise Otávia Mendonça Silva de Castro. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:24 min.).

<sup>385</sup> Alguns entrevistados consideram o *Cidade Perdida* como sendo um livro de reconciliação do autor com a cidade de Castanhal.

<sup>386</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. Vídeo I (28 min.).

<sup>387</sup> Entrevista concedida por ALVES, Denise Otávia Mendonça Silva de Castro. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:24 min.).

<sup>388</sup> Entrevista concedida por MIRANDA, Stella. Entrevista I. [mai. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 1 arquivo. Vídeo I (26:33 min.).

Um autor jurado de morte, autoexilado e hostilizado; um romance proibido, perseguido, destruído e “esquecido”; uma história nebulosa, lacunosa e, ainda hoje, incandescente: eis o saldo da publicação do polêmico *roman à clef Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães. Passados tantos anos de sua publicação, rumores abafados parecem tentar escapar das gavetas do esquecimento em que foram confinadas, e ao ganharem novo fôlego, parecem querer despertar novamente a fúria dos difamados, a quem as carapuças habilmente tecidas por Raimundo Holanda Guimarães parecem ter se aferrado de forma tão justa que não foi mais possível retirá-las sem arrancar junto suas máscaras. E se o esforço veio em tentar arrancá-las a qualquer custo, o efeito conseguido foi o de lançar ainda mais lenha à fogueira das vaidades chamuscadas pela maledicência do *Chibé*. Restava ainda o recurso ao esquecimento, trancafiando-se a polêmica em velhos armários escondidos no fundo dos cômodos abandonados da ignorância. Mas, assim como de velhas brasas sopradas pode-se fazer nova fogueira, o atizar da memória devolve à vida velhas histórias antes adormecidas, conferindo um novo brilho ao que antes parecia estar definitivamente enterrado nos escaninhos do esquecimento. Nossa pesquisa é, nesse momento, o sopro insistente sobre as brasas dessas memórias. Se, porventura, algumas faíscas se desprendem e se lançam pelos ares, nos corando as faces, o brilho vivaz dessa chama nos clareia o entorno sombrio. E o encanto desse clarão é, certamente, bem maior do que o receio das centelhas espalhadas pelo vento<sup>389</sup>.

#### 5.1.2. Retirando máscaras, colocando carapuças: as identidades do *Chibé* (re)veladas

Como já fora exaustivamente enfatizado neste trabalho, a característica principal de uma obra que se filie ao gênero *roman à clef* é o retrato de pessoas reais travestidas de personagens ficcionais, tendo ocultas suas identidades através do uso de pseudônimos. Entretanto, é necessário esclarecer que Holanda Guimarães se serviu de estratégias diversificadas de disfarce (ou não) das identidades reais das pessoas retratadas em seu romance. O autor não somente disfarçou pessoas reais pelo uso comum de pseudônimos, como também se utilizou de nomes verdadeiros de pessoas reais empregados propositalmente

---

<sup>389</sup> Durante nossa pesquisa, deparamo-nos com a resistência de algumas pessoas a falar sobre a polêmica envolvendo a publicação do romance *Chibé*, por receio de que isso lhes trouxesse problemas. Chegamos ao ponto de ouvir de algumas delas a seguinte advertência: “Tome cuidado com essa pesquisa que você está fazendo”, referindo-se à possibilidade de que recebêssemos represálias por conta de nosso trabalho.

fora de seu contexto histórico original, de modo que estes passaram a funcionar também como pseudônimos. Acreditamos que o autor usou essa estratégia para despistar os leitores-decifradores, utilizando-a para obscurecer ao máximo certas identidades de pessoas reais, elevando assim os níveis de dificuldade da tarefa de identificação das mesmas. Além disso, há também ocorrências nas quais o autor optou por manter os nomes verdadeiros das pessoas reais por ele retratadas, geralmente em casos em que estas não eram satirizadas, mas inclusive enaltecidas, como poderemos observar mais adiante. Assim, Holanda Guimarães se utiliza em geral de três técnicas de nomeação de personagens: o emprego de pseudônimos inventados, o emprego de nomes de pessoas reais descontextualizados (os quais funcionavam como pseudônimos), e a manutenção de alguns nomes verdadeiros de pessoas não satirizadas por ele.

Em romances pertencentes ao gênero *roman à clef*, como já fora dito, as intimidades inconfessáveis de pessoas públicas de grande notoriedade são expostas em flagrante contraste com a sua imagem pública ilibada e impoluta, lançando-se à lama, muitas vezes, as reputações de pessoas tidas como modelos de boa conduta moral e de bons costumes. A estratégia de ocultar as identidades preserva o autor de um *roman à clef* de possíveis processos judiciais por calúnia e difamação. Entretanto, o desejo de que os alvos retratados no romance sejam descobertos pelo público leitor faz com que o autor deixe em seu romance diversas pistas, de modo a incitar o processo de decifração pelos leitores mais curiosos. Dessa forma, a escrita de um *roman à clef* pressupõe um jogo de “esconder mostrando”, em que realidade e ficção se misturam, em um texto diante do qual o leitor se porta como uma espécie de detetive a juntar pistas para decifrar as identidades ocultas.

No caso do romance *Chibé*, podemos afirmar que o autor, em alguns casos, facilita ao máximo a tarefa de decifração do leitor, através do uso constante e preciso de *cronotopos* (segundo a terminologia bakhtiniana), bem como da descrição minuciosa de caracteres sobretudo comportamentais das personagens retratadas<sup>390</sup>. Outras pistas utilizadas pelo autor são as fortes semelhanças entre os nomes de algumas pessoas reais e os de suas correspondentes ficcionais, a partir de alterações tão mínimas que praticamente revelam essas identidades ao leitor. Procederemos doravante à revelação de tais identidades, obtidas a partir das respostas dadas por nossos entrevistados quando da realização da pesquisa de campo, sendo muitos deles contemporâneos ao autor e à obra. Da mesma forma, apresentaremos

---

<sup>390</sup> Abordamos essa faceta do romance na comunicação oral “A Castanhal de Raimundo Holanda Guimarães: memórias e representações da Vila do Apeú no romance *Chibé* (1964)” (2018), apresentado no I CONALA - I Congresso Nacional de Linguística Aplicada e IV Encontro Nacional de Ficção, Discurso e Memória, ocorrido na Universidade Federal do Maranhão de 21 a 23 de novembro de 2018.

também o resultado de nossas próprias investigações realizadas no intuito de desvelar tais identidades, obtidas a partir da leitura atenta das pistas deixadas pelo autor, as quais foram por nós cruzadas com informações históricas e dados inerentes ao contexto a que estava circunscrito o autor. Alguns resultados revelaram dados importantes e possíveis segredos, muitos dos quais norteiam nossa atual hipótese sobre as motivações que animaram Holanda Guimarães à escrita de seu *roman à clef* satírico: acreditamos que o romance *Chibé* seja, também, uma obra de vingança.

Iniciemos o nosso percurso por aquele que seria certamente o núcleo mais fortemente visado pelo autor em seu *roman à clef* difamatório: a família de portugueses. De acordo com Amílcar Carneiro, pesquisador da história de Castanhal e membro de uma família bastante antiga da cidade, a família de portugueses que aparece retratada no romance sob o sobrenome Fonseca se chamaria, na verdade, Martins. O patriarca, conhecido como Manoel Martins, era o proprietário do sobrado descrito no romance, o qual até os dias de hoje pertence aos seus descendentes. De acordo com Amílcar Carneiro:

A grande polêmica que eu me lembro na época foi justamente falar da família mais importante do Apeú, que era a família Martins. Que na verdade ele não fala mal da família. Ele tem a família como os fundadores do Apeú. Apenas ele fala o que aconteceu. Ele transcreve em forma de romance a história de uma família quem se instalou na Vila do Apeú. Portugueses... a filha bonita, que era cobiçada por todos os rapazes da vila e da cidade... Mas, se você ler o livro, ele não denigre a imagem de ninguém. Ele romanceia uma história que é comum nas nossas... nos nossos meios, né? (...) A polêmica era essa (informação verbal)<sup>391</sup>.

O sobrado descrito no romance constitui uma forte pista de identificação da referência à família de portugueses, funcionando como um *cronotopo* bastante nítido a identificar o local e o momento precisos onde se passam eventos importantes da narrativa. O termo *cronotopo* foi cunhado pelo pensador russo Mikhail Bakhtin, em seu livro *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance* (1998), a partir da junção dos termos gregos *crónos* (tempo) e *tópos* (espaço). De acordo com Bakhtin, “em literatura, o processo de assimilação do **tempo**, do **espaço** e do **indivíduo histórico real** que se revela neles, tem fluido complexa e intermitentemente” (BAKHTIN, 1998, p. 211, grifos nossos). Como podemos observar, a teoria de Bakhtin acerca dos *cronotopos* consiste em uma relação de assimilação de aspectos do mundo empírico pelo universo literário. “À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo*”

---

<sup>391</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, Amílcar Queiroz. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 3 arquivos. Vídeo II (28:39 min.).

(BAKHTIN, 1998, p. 211). Dessa forma, é possível pensar que tal assimilação funciona como um forte índice de referencialidade, apontando para lugares, pessoas e relações inerentes ao universo extraliterário. É o que depreendemos das assertivas de Igor Sacramento em seu artigo “Formas de cronotopo e de exotopia nas adaptações de *O Pagador de Promessas*” (2013), no qual o autor utiliza as teorias bakhtinianas acerca dos *cronotopos* como ferramenta teórica aplicada à análise de narrativas cinematográficas. De acordo com Igor Sacramento:

O cronotopo funciona, portanto, como operador da assimilação do tempo e do espaço históricos pela literatura. E, ao mesmo tempo, possibilita restabelecer conexões da **literatura** com a **história**. Assim, uma das principais funções do cronotopo é estabelecer “zonas de contato” com a realidade cotidiana, ou seja, propiciar espaços de hibridização da **realidade representada** com a **realidade que representa** (SACRAMENTO, p. 87-88, grifos nossos).

No romance *Chibé*, podemos perceber uma larga utilização de *cronotopos* por Holanda Guimarães, os quais, entre outras funções, atendem ao intuito de fornecer importantes pistas de decifração aos leitores deste *roman à clef*, a partir das assimilações de lugares reais, pessoas viventes e aspectos da realidade local ao universo literário. Essa é também a percepção de Raimundo Adalberto Moraes, agrimensor e memorialista da história de Castanhal, o qual também era amigo e correligionário político de Raimundo Holanda Guimarães. Segundo Adalberto Moraes: “Ele quase deu nome aos bois, porque ele dá o cenário e praticamente o local. E quem é que compõe o cenário? As pessoas ficaram bravas porque se [re]conheceram no livro. Elas se viram. Era o espelho deles no livro. É isso que deu problema” (informação verbal)<sup>392</sup>. Um importante *cronotopo* presente no *Chibé* certamente é constituído pela representação do sobrado pertencente à família de portugueses, o qual é referido por diversas vezes no romance, conforme podemos observar no exemplo reproduzido abaixo:

O português comprou logo um casebre próximo à estação; mandou rasgar as janelas – duas portas. Trouxe a mulher; armou prateleiras e balcão. Abriu fornecimento aos colonos, tratando as safras. Furtava no peso, nas contas enganava, começou a riqueza; juntava dinheiro, freguesia crescendo da noite para o dia. A casa teve que ser reformada, virou barracão: cereais se juntando – fartura nas safras. Aí fundou loja também, com miudezas e tudo. Quando o estabelecimento não mais suportava tantas coisas e fregueses, conseguiu o terreno do lado, com a Intendência, baldio. Construiu o sobrado: a família em cima; em baixo, o negócio (GUIMARÃES, 1964, p. 34).

<sup>392</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:42 min.).

Se considerarmos que este sobrado foi o primeiro (e por muito tempo foi também o único) a ser construído na Vila do Apeú, além do fato de ser habitado por uma família de portugueses, a decifração das identidades reais das personagens pelos leitores seria uma tarefa bastante fácil mesmo nos dias de hoje, mas sobretudo na época da publicação do romance, em 1964. Abaixo, podemos observar duas fotos do referido sobrado em dois momentos: uma foto sem data, provavelmente do início do século XX, e outra mais recente, de 2014, as quais parecem testemunhar o quanto a obra de ficção de Raimundo Holanda Guimarães fora engendrada diretamente a partir daquela realidade:

Figura 18 – O Sobrado do Apeú no início do século XX.



Fonte: SILVA, [s.d.].

Figura 19 – O Sobrado do Apeú em 2014



Legenda: Note-se a pequena casa referida na citação, situada, como no romance, bem ao lado do sobrado.

Fonte: O autor, 2014.

Conforme o depoimento de Raimundo Adalberto Moraes, a descrição do sobrado no romance também tem o seu quinhão de “invenção”. Segundo o mesmo, o sobrado na verdade teria sido construído por seu bisavô, Joaquim Gomes Ferreira, também português, no final do século XIX, e vendido ao senhor Manoel Martins no início do século XX. De acordo com Raimundo Adalberto Moraes:

Vou te contar um negócio: quem construiu essa casa da portuguesa foi o meu bisavô Joaquim Ferreira. (...) O meu [bis]avô construiu a casa e era uma padaria também. (...) Vendeu para o português marido da **Dona Alzira**. Aquela história de reconstrução, aquilo é papo do Raimundo Holanda, quer dizer... aquilo é livro. Não houve reconstrução porque já estava pronta, entendeu? Não houve batimento de cumeeira, não teve nada disso. Isso foi literatura, né? Na literatura você coloca o que você quiser (informação verbal, grifo nosso)<sup>393</sup>.

Dentre os habitantes do emblemático casarão, está a personagem da portuguesa Belmira Fonseca, que corresponderia na verdade à senhora Alzira Martins<sup>394</sup>, esposa do senhor Manoel Martins, referida acima no depoimento de Raimundo Adalberto Moraes. A semelhança entre as sonoridades dos nomes de Alzira e Belmira é inegável, constituindo um disfarce tão translúcido que mais desnuda do que propriamente esconde, reforçando o caráter irônico da obra e o desejo de que o leitor reconhecesse a correspondente real da personagem ficcional. Da mesma forma, a personagem Diva Fonseca corresponderia na realidade à filha

<sup>393</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista IV. [ago. 2020]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2020. 27 arquivos. Vídeo IV (07:05 min.).

<sup>394</sup> Existe no Apeú um logradouro com o seu nome: Alameda Alzira Martins.



do casal de portugueses, a qual se chamava Sarah Martins<sup>395</sup>, conforme afirma Amílcar Carneiro: “A Diva é a que seria a dona Sarah, filha dos portugueses. Mulher bonita...” (informação verbal)<sup>396</sup>. Amílcar Carneiro, em trecho já referido de seu depoimento, caracteriza a filha dos portugueses como “a filha bonita, que era cobiçada por todos os rapazes da vila e da cidade” (informação verbal)<sup>397</sup>, em consonância às reminiscências de antigos moradores do Apeú, cuja memória ainda guarda as aventuras amorosas da correspondente real da personagem à época de sua juventude. Além da personagem Diva, outro português referido no romance seria Vicente, um suposto ex-marido da mesma, residente na Vila de Americano, o qual teria sido pego por ela em flagrante em pleno ato sexual com seu amante, um dentista conhecido na região, conforme o excerto reproduzido abaixo:

A mãe que lhe perdoasse mas ela não é mulher para viver com um homem que anda com outro, feito mulher vagabunda: pegou o marido em flagrante, levantando-se com o barulho, no fundo do armazém. O macho é um dentista, andou com ela também, o marido sabendo de tudo, bem que desconfiava... (GUIMARÃES, 1964, p. 85).

O senhor Raimundo Adalberto Moraes menciona a descrição da personagem do português Vicente feita por Raimundo Holanda Guimarães, relacionando-a ao seu correspondente real da seguinte forma: “Aí tinha o português do Americano, que eu conheço a família. Eu jamais sonhei que aquela família tivesse alguém nesta situação que ele retrata no livro, porque eu também demarquei terra para os portugueses do Americano” (informação verbal)<sup>398</sup>. Ao perguntarmos sobre a possível identidade do correspondente real do personagem Vicente, obtivemos de Raimundo Adalberto Moraes a seguinte resposta:

Não tô lembrado o nome agora... Virgílio! (...) Virgílio é... tem um nomezinho engraçado... É o Virgílio português. Ele tem um comércio bem no canto, no centro da rua, perto da estação, ainda está lá. (...) Agora, o pessoal ficou irado, porque o Raimundo Holanda situa o português do Americano na casa do português de hoje, e o português do Apeú na casa da portuguesa. Ele podia trocar os personagens e a

<sup>395</sup> Existe no Apeú um Posto de Saúde com o seu nome: Unidade de Saúde da Família Sarah Martins. Há também na Betânia, bairro vizinho ao Apeú e banhado pelo mesmo igarapé, um Ginásio de Esportes com o nome de um de seus irmãos: Ginásio José Martins.

<sup>396</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, Amílcar Queiroz. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 3 arquivos. Vídeo II (28:39 min.).

<sup>397</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, Amílcar Queiroz. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 3 arquivos. Vídeo II (28:39 min.).

<sup>398</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:42 min.).

casa. Não. Ele colocou ali... é esse o grande crime dele. O pessoal queria matar ele por causa disso. O autor do *Chibé* (informação verbal)<sup>399</sup>.

Após uma incursão pela Vila de Americano, com o auxílio de Raimundo Adalberto Moraes, identificou-se o correspondente real do personagem Vicente como sendo o português Virgílio Duarte Santos, natural do povoado de Porto da Raiva, na freguesia de Oliveira do Mondego, em Portugal, o qual teria fixado residência na Vila de Americano na década de 1930. Max Bastos narra a repercussão do episódio envolvendo o personagem Vicente e o dentista, seu consorte, entre os leitores daquela época tão marcada por preconceitos homofóbicos e moralismos conservadores:

**Entrevistador:** O que ele colocou no livro assim que ofendeu tanto as pessoas?

**Max Bastos:** Olha, ele contava do caso do... de um cara com um cara que era... era dentista. O cara morava em Castanhal, e aí ele contou a relação que havia entre os dois. Não sei se era verdade ou se não era. Mas, contou explicitamente. Inclusive com o pessoal de Americano também... tinha pessoas de Americano também. De Apeú, Americano...

**Entrevistador:** Ele fala de uma relação homossexual?

**Max Bastos:** Isso.

**Entrevistador:** Isso chocou muito?

**Max Bastos:** Muito. Principalmente na época, né? (...) Nessa época foi assim um negócio muito forte (informação verbal)<sup>400</sup>.

Em relação à suposta identidade do amante do personagem Vicente, Max Bastos revela que “todo mundo sabia. Todo mundo conhecia. O cara que era... Otávio, não sei se era Otávio, o dentista. Ele tinha um consultório na [rua] Comandante Assis, depois da [rua] Paes de Carvalho” (informação verbal)<sup>401</sup>, reforçando a percepção de que o reconhecimento das identidades reais das personagens em Castanhal fora praticamente imediato. Em vilas tão pequenas como as de Apeú e Americano, nas quais as únicas famílias de portugueses ali residentes eram as de Alzira Martins e de Virgílio Duarte, respectivamente, acreditamos que a facilidade de reconhecimento dos correspondentes reais das personagens ficcionais por parte do público leitor local fosse uma tarefa mais do que fácil: diríamos que tal reconhecimento seria praticamente inevitável. O mesmo ocorre com o notário Bernardo, personagem ficcional que corresponderia, na realidade, ao senhor Arthur Muniz de Souza<sup>402</sup>, cartorário da Vila do

<sup>399</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista III. [ago. 2020]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2020. 7 arquivos. Vídeo III (10:52 min.).

<sup>400</sup> Entrevista concedida por BASTOS, Max. Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos. Vídeo II (29:51 min.).

<sup>401</sup> Entrevista concedida por BASTOS, Max. Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos. Vídeo II (29:51 min.).

<sup>402</sup> Existe na Betânia, bairro vizinho ao Apeú e banhado pelo mesmo igarapé, um logradouro com o seu nome: Travessa Arthur Muniz de Souza.

Apeú, cujo reconhecimento se dera também quase que imediatamente, posto que havia (e há até os dias de hoje) apenas um cartório na Vila do Apeú<sup>403</sup>. Sobre essa associação imediata entre as personagens do romance e as pessoas reais que habitavam a Vila do Apeú, devido à forte caracterização de suas nacionalidades e papéis sociais, fala-nos Raimundo Adalberto Moraes:

**Entrevistador:** Ele mudou o nome dos personagens?

**Raimundo Adalberto:** Mas ele chamava “a portuguesa”, “o cartorário”... e aí... ele podia ter colocado um outro... uma outra situação. Em vez de cartorário ele podia colocar um comerciante, podia botar o Manuel, o Pedro, o Joaquim... não. A portuguesa, o cartorário...

**Entrevistador:** E aí só tinha um...

**Raimundo Adalberto:** Só, exatamente. Aí se deu o show, se deu o choque (informação verbal).<sup>404</sup>

Acerca desta correspondência entre o personagem ficcional Bernardo e o cartorário da Vila do Apeú Arthur Muniz de Souza, fala-nos a coordenadora de comunicação e relações públicas da SECULT – Castanhal, Stella Lúcia de Souza Miranda, neta do cartorário, a qual relata a polêmica desencadeada pelo romance no qual o avô é retratado:

**Stella Miranda:** Como filha do Apeú, nascida e criada no Apeú, filha de família tradicional do cartório Souza, então, na minha infância eu ouvia muitas histórias, né, com relação ao Holanda Guimarães e esse livro que ele escreveu. Do Holanda, o que que eu ouço? Que ele foi morador do Apeú, que era advogado, né, e que começou a escrever um livro relatando alguns casos, né, da época do Apeú. Casos esses que começaram... é... digamos assim... a mexer com algumas famílias, né? Na minha época mesmo eu não conheci meu avô, quando eu nasci, ele já era falecido há três anos. Mas eu fui vivenciando, ouvindo a minha mãe adotiva e tia, meu pai falando sobre essa obra, no caso, o livro *Chibé*. O que que falavam? O que que ela externava? Eu vi assim que os meus familiares externavam assim um certo rancor com relação à obra, porque na obra é citado o meu avô, né? Com um nome... com um pseudo. Então, eles tinham... digamos assim... essa raiva, porque ele falava de outras pessoas, né? Eu não tive conhecimento na época da obra. (...)

**Entrevistador:** Como o seu avô se chamava?

**Stella Miranda:** Arthur Muniz de Souza. O cartorário (informação verbal)<sup>405</sup>.

Outro importante personagem do romance identificado a partir das funções que desempenhava na realidade empírica seria o maquinista da Estrada de Ferro de Bragança, Zé Nascimento, o qual corresponderia a um maquinista muito conhecido e querido por todos em

<sup>403</sup> O cartório existe até os dias de hoje, mas já não pertence mais à família de Arthur Muniz de Souza.

<sup>404</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:42 min.).

<sup>405</sup> Entrevista concedida por MIRANDA, Stella. Entrevista I. [mai. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 1 arquivo. Vídeo I (26:33 min.).

Castanhal e no Apeú, de nome Eduardo. Quem nos revelou a identidade desta personagem foi o já referido memorialista Raimundo Adalberto Moraes, segundo o qual:

O maquinista real é o senhor Eduardo. (...) Ele foi tomado a imagem apenas pra poder... pra formalizar o personagem, ele tomou a imagem do senhor Eduardo, que era maquinista e fazia o trajeto Belém-Castanhal-Castanhal-Belém, tá entendendo? (...) Mas ele era residente em Castanhal, (...) de modo que o Raimundo Holanda tomou o seu Eduardo como imagem para a personagem do José maquinista para o livro *Chibé* (informação verbal)<sup>406</sup>.

Infelizmente, o senhor Raimundo Adalberto Moraes não pôde recordar o sobrenome do maquinista Eduardo. Entretanto, ao emprendermos uma busca nos arquivos referentes ao Quadro Extinto de Pessoal da Estrada de Ferro de Bragança (1962), encontramos um funcionário de nome Eduardo de Oliveira Lima, cadastrado na empresa como Mestre de Linha, o qual poderia ser o homônimo referido por Raimundo Adalberto Moraes. Mas para que houvesse essa certeza seria necessária a realização de uma pesquisa mais aprofundada e destinada especificamente a essa finalidade. Para nossa surpresa, o senhor Raimundo Adalberto Moraes mantinha entre seus arquivos uma antiga fotografia em que o maquinista Eduardo figura junto a uma locomotiva, no momento em que a mesma é abastecida na caixa d'água da Vila do Apeú, conforme a reprodução abaixo:

Figura 20 – Funcionários da E.F.B. (s.d., autor desconhecido).



Legenda: Conforme Raimundo Adalberto Moraes, o maquinista Eduardo seria o primeiro em pé sobre a locomotiva, da esquerda para a direita.

Fonte: MORAES, [19--].

<sup>406</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista III. [ago. 2020]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2020. 7 arquivos. Vídeo I (17:14 min.).

Embora a personagem do maquinista Zé Nascimento guarde importantes semelhanças com o seu correspondente real, o mesmo mantém com ele também certos pontos de incongruência, como veremos. Segundo o memorialista Raimundo Adalberto Moraes, “a semelhança com o Eduardo era porque o Eduardo era querido onde chegava, assim como o Zé Nascimento” (informação verbal)<sup>407</sup>. Mas, para além do fato de residir em Castanhal, e não em Belém, como o personagem do romance, de acordo com Raimundo Adalberto Moraes, o maquinista real e o ficcional se diferenciavam também do ponto de vista do engajamento político. Conforme relata Raimundo Adalberto Moraes, “o Eduardo, ele era apolítico. Ele era católico mas era apolítico, [...] ele era de bem com todo mundo, tanto o pessoal Baratista, porque isso aqui foi no tempo da UDN e do Barata, do PSD. Era o PSD e a UDN os partidos que se digladiavam” (informação verbal)<sup>408</sup>. Mas se as incongruências entre o maquinista Eduardo e seu personagem correspondente são bastante perceptíveis, sobretudo no que diz respeito à sua atuação como militante político e revolucionário de 1930, são da mesma forma notáveis as semelhanças entre essa faceta insurgente do personagem Zé Nascimento e o perfil político-ideológico do próprio autor, amplamente reconhecido por seus posicionamentos de oposição aos grupos políticos que ocupavam as estruturas de poder no contexto em que o mesmo estava inserido. Embora, segundo consta, jamais tenha engrossado as fileiras da esquerda comunista, Holanda Guimarães foi um dos fundadores e principal liderança do MDB em Castanhal, com o intuito de fazer oposição política ao partido do Regime Militar, a ARENA. Seria o maquinista Zé Nascimento uma espécie de *alter ego* do próprio autor? Não é difícil pensar nesta possibilidade, visto que, devido à sua inclinação natural para assumir posições políticas de oposição ao *status quo*, é plausível pensar que Holanda Guimarães tivesse também aderido à Revolução de 1930 caso tivesse vivenciado aquela época. Ademais, chama a atenção o desenvolvimento em particular da personagem do maquinista durante todo o decorrer da trama, o que faz com que o romance ganhe ares de *Bildungsroman*<sup>409</sup> (romance de formação), devido à transformação que o envolvimento do mesmo com a luta política dos revolucionários de 1930 lhe proporcionara em termos de politização, de oratória e de engajamento social. O romance por vezes é narrado em primeira pessoa a partir do ponto de vista deste personagem, como no segundo trecho do primeiro capítulo, em que, a partir de

---

<sup>407</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista III. [ago. 2020]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2020. 7 arquivos. Vídeo I (17:14 min.).

<sup>408</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista III. [ago. 2020]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2020. 7 arquivos. Vídeo I (17:14 min.).

<sup>409</sup> Terminologia empregada conforme Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* (1997).

suas reminiscências, Zé Nascimento recompõe momentos de sua infância, de seu ingresso na E.F.B. ainda como “lambaio”, passando pelas funções de “graxeiro, foguista, aprendiz, até saber equilibrar a máquina na linha” (GUIMARÃES, 1964, p. 18). O personagem rememora também seu entusiasmo com a luta política, a partir da qual vivencia a experiência do cárcere e a libertação após o triunfo da revolução. Zé Nascimento rememora esses acontecimentos já em um momento de nítida decadência, em que expressa em tom lastimoso toda a sua amargura e desencanto ao perceber que havia gastado sua vida à toa, animado por ideais utópicos e envolvido em lutas que não foram suficientes para transformar a situação de exploração dos mais pobres, sobretudo a dos caboclos, a qual se mantivera praticamente inalterada.

Embora diferentemente do Zé Nascimento personagem do *Chibé*, o maquinista real conhecido como Eduardo fosse apolítico, a ligação entre os revolucionários de 1930 e os funcionários da Estrada de Ferro de Bragança não é de todo fortuita. Houve um fato histórico inusitado no qual os caminhos dos revolucionários e dos funcionários da E.F.B. se cruzaram: a tentativa de fuga daqueles para o Maranhão. Mayara Silva Mendes, em sua dissertação intitulada *Conflitos religiosos e relações políticas no Pará (1930-1941)* (2006), reproduz um relato jornalístico relativo a esse acontecimento, publicado na *Folha do Norte* de 07 de outubro de 1930:

Estes, em grupos, seguiam pela avenida Gentil Bittencourt, danificando os postes e as linhas de iluminação pública até a Estação de São Braz onde, exaltados, e ameaçando os funcionários que ali estavam, diligenciaram para a composição de dois trens (...) Os maquinistas presentes à chegada dos sediciosos haviam fugido, de sorte que os graxeiros foram obrigados, sob ameaça de morte, a subir às máquinas para dirigi-las. Depois de embarcarem vários volumes de munições e bagagens, os dois trens puseram-se em movimento (...) Os revoltosos, que fugiam, disparavam tiros constantemente pela avenida Tito Franco até o Entroncamento, espalhando o terror entre os habitantes da margem da via férrea, da qual arrancavam os trilhos. Já naquela estação, como nas demais Ananindeua, Marituba e Benevides os sediciosos, alguns sob exaltação alcoólica, continuaram a série de perigosos desatinos (FOLHA DO NORTE apud MENDES, 2006, p. 90).

Ao relembrar o fato histórico acima descrito, Raimundo Adalberto Moraes tece algumas considerações acerca do possível envolvimento de funcionários da Estrada de Ferro de Bragança com os revolucionários de 1930, engrossando as fileiras de civis que simpatizavam com os ideais do movimento. De acordo com Raimundo Adalberto Moraes:

Aconteceu o seguinte: no tempo que o Barata era revolucionário, antes de 1930, eles... amigos dele pegaram a Estrada de Ferro e usaram como transporte daqui até Bragança, pra de lá ganhar o Nordeste, entendeu? (...) Quer dizer, no meio do

peçoal... é impossível que um movimento armado, o movimento que tem uma finalidade, não penetrar na mente dos funcionários de uma estatal. Então, é possível que tenha maquinista que tenha aderido à revolução mentalmente, sem pegar em armas (informação verbal)<sup>410</sup>.

Portanto, podemos pensar que a alusão histórica ao envolvimento entre funcionários da Estrada de Ferro de Bragança e os revolucionários de 1930 pode ser considerada como sendo mais um dos muitos *cronotopos* que compõem o romance *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães, os quais estabelecem importantes relações entre o texto literário e o contexto histórico a que ele alude, facilitando, muitas vezes o reconhecimento das identidades reais das pessoas a quem as personagens ficcionais faziam referência. Mas se tais referências às funções e papéis sociais facilitaram ao público leitor a decifração das identidades dos correspondentes reais das personagens da portuguesa, do cartório e do maquinista, o mesmo não se daria com o libidinoso padre Emílio, mesmo sendo este um personagem de grande destaque na trama devido a sua imensa prole na Vila do Apeú. Apesar da relevância deste sacerdote nas intrigas sobre as quais se estrutura o romance, nenhum dos moradores entrevistados de Castanhal soube a quem atribuir com certeza o seu correspondente real. Talvez esse desconhecimento se deva ao fato de que, na década de 1930, o Apeú ainda não era uma paróquia, de modo que o pároco da cidade de Castanhal é quem ia até a vila para a celebração de missas e de outros deveres sacerdotais. Alguns especularam que a personagem do padre Emílio pudesse ser uma referência ao Cônego Luiz de Souza Leitão<sup>411</sup>, primeiro pároco de Castanhal, procedente de Quixeramobim, no Ceará, o qual era conhecido por sua valentia e posições firmes perante os desmandos dos coronéis que dominavam o cenário social e político dos primórdios da cidade. Entretanto, tais assertivas dos entrevistados permaneceram no nível das especulações, não se afirmando enquanto convicções, como ocorrera com a revelação das identidades reais das outras personagens. Ao analisar a hipótese de que padre Emílio fosse a representação ficcional do Cônego Luiz de Souza Leitão, constatamos que pesava contra ela uma inolvidável incompatibilidade cronológica, posto que o Cônego Leitão falecera em 1921, e a narrativa do romance se passa na década de 1930. Dessa forma, não tendo sido contemporâneo dos movimentos que culminaram na Revolução de 1930, o Cônego Leitão jamais poderia ter, como o padre Emílio, se constituído como forte

<sup>410</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista III. [ago. 2020]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2020. 7 arquivos. Vídeo II (17:15 min.).

<sup>411</sup> Maiores informações sobre o Cônego Luiz de Souza Leitão podem ser encontradas em: <[https://portal.ceara.pro.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1370&catid=292&Itemid=101](https://portal.ceara.pro.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1370&catid=292&Itemid=101)>. Acesso em; 22 mai 2020.

opositor dos revolucionários, travando embates acalorados com o personagem “real” do farmacêutico da cidade, Santo Rocha<sup>412</sup>, o qual não escondia sua simpatia pelos revoltosos.

Na busca por tentar descobrir a identidade real de padre Emílio, realizamos uma investigação que nos fez mergulhar nos arquivos do *Livro Tombo da Paróquia de São José*, em Castanhal, o qual constitui um longo manuscrito em dois volumes onde constam todos os acontecimentos paroquiais e sociais relevantes desde a fundação daquela igreja. O Tomo I contém registros que vão de 1911 (data de fundação da paróquia pelo Cônego Leitão) até 1941, e o Tomo II registra acontecimentos que vão de 1941 até o ano de 1980. No *Livro Tombo da Paróquia de São José* constam registros bastante detalhados não só acerca das atividades pastorais, como batizados e festividades, mas também sobre os sujeitos e a vida social e política da cidade de Castanhal, constituindo um rico manancial de informações redigidas por todos os padres que passaram pela paróquia até 1980.

Ao analisar detidamente o *Livro Tombo da Paróquia de São José*, deparamo-nos com um sacerdote que se chamava Emílio Martins, de forma idêntica à personagem do romance. Entretanto, a descrição da personagem e as características de seu homônimo real não correspondiam, pois o mesmo não permaneceu por muito tempo à frente da paróquia, atuando nela somente durante dois anos, de 22/02/1932 a 05/08/1934, tempo esse, a nosso ver, insuficiente para se tornar “padrinho de neto, compadre de filho” (p. 41), como fizera o personagem do romance. Além disso, outras características dadas pelo autor ao personagem do padre apontavam para outras possibilidades mais coerentes, fornecendo pistas interessantes para a decifração da possível identidade de seu correspondente real. Padre Emílio, um sacerdote idoso que na juventude teria sido um rapaz fogoso e pouco afeito ao celibato sacerdotal, seria, de acordo com o narrador do romance, de nacionalidade italiana, conforme pode observar no seguinte excerto do *Chibé*:

Protesto na ponta da língua, contido pela conveniência do ato, o maquinista recorda a vida pregressa do pároco, desde que **ele veio da Itália**, quase noviço, rezar na paróquia: não nasceu para santo; castidade, só para quem tinha tal pretensão: ele não; bolina as beatas no confessionário, janelinha de tela de abrir e fechar conforme o estado físico e idade; as mais novas e bonitas, meia-hora; as velhas e feias, coitadas, dois minutos e penitência puxada. Dos óbulos (sic) doados à igreja fez fortuna das grandes. Comadre em comadre, afilhado e mais afilhados, terminou

---

<sup>412</sup> Como já fora mencionado, Raimundo Holanda Guimarães utilizou-se em seu *roman à clef* não só de nomes fictícios, mas também optou pela manutenção de alguns nomes verdadeiros de pessoas notórias naquele contexto, sendo o melhor exemplo dessa utilização justamente o retrato do farmacêutico da cidade, conhecido como seu Santos Rocha. Acreditamos que tal manutenção seria uma homenagem a este que era conhecido por seus discursos tão requisitados e aclamados nos grandes eventos sociais da cidade.



padrinho de neto, compadre de filho – por aí desandou seu Zé Nascimento, cadastrando pecados do padre, devido ao sermão.

(Generoso com os dons da espécie, distribuía o pároco suas santas virtudes com os fiéis da paróquia. Não regateava divinos conselhos nem os benditos primores da juventude piedosa às devotas da fé. Mocidade trigueira, temperamento vadio, **verbo polêmico**, fogacho no espírito, ganhou fama e prestígio, a igreja arrebanhando ovelhas em outros redís, tão simpático o padre, tão **profundo o saber**. Outras seitas quase fecham seus templos, por causa das fugas de irmãs, ficando somente pastor e as velhas, que não podiam mais disputar devoção... O padre Emílio impunha sua fé por todos os lados, fustigando os cornos do cão: **suas preces, com mais dialética do que toda a teologia moral do Evangelho**... Não chegava a quem queria, tantas as requisições para o vigário rezar nas alcovas cristãs onde o Diabo tentava as filhas da igreja, correndo o perigo de a paróquia perdê-las se lá não fosse padre Emilio acudir-las com seus santos ofícios, afugentando os demônios... Ia o padre, lépido e solícito, rosário no peito, as preces orar nos tálamos das filhas enfermas, assistir na agonia, salvar suas almas dos fogos eternos; ganhava afilhados... ) (GUIMARÃES, 1964, p. 40-41, grifos nossos).

Ao consultar o *Livro Tombo da Paróquia de São José*, deparamo-nos com um único padre que se encaixava quase que perfeitamente na descrição feita por Raimundo Holanda Guimarães em seu romance, tanto no quesito nacionalidade quanto no tempo de permanência na paróquia necessário para supostamente gerar tamanha prole. O mesmo também se encaixa na cronologia correspondente à ambientação do romance (a década de 1930). Trata-se do padre Salvador Traccaioli<sup>413</sup>. Segundo o *Livro Tombo da Paróquia de São José*, o padre Salvador Traccaioli teve duas passagens pela paróquia de Castanhal, estando à frente da mesma, em um primeiro momento, de 15/06/1922 a 23/02/1926, e retornando à mesma em 04/08/1934, nela permanecendo até a sua morte em 1938.

---

<sup>413</sup> Há na cidade de Castanhal uma escola com seu nome: EEEFM - Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Padre Salvador Traccaioli. Há também em Castanhal, no bairro Saudade II, um logradouro em sua homenagem: Rua Padre Salvador Traccaioli.

Figura 21 – Lápide de Salvador Traccaioli na Igreja Matriz de São José



Legenda: Na lápide se lê: “EM MEMÓRIA DO PADRE DR. SALVADOR TRACCAIOLI \* -25- DEZEMBRO-1868 †-11-JULHO-1938”.  
Fonte: O autor, 2020.

A suposição acerca da nacionalidade italiana deste sacerdote se deu a partir da observação de seu sobrenome: Traccaioli. Assim, empreendemos uma busca para tentar rastrear informações mais precisas acerca das origens familiares desse sacerdote, e encontramos na *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada* (1976), de Carlos Rocque, um verbete dedicado ao padre Salvador Traccaioli, o qual confirmou nossas suspeitas acerca de sua nacionalidade italiana, como podemos observar abaixo:

**TRACCAIOLI, PE. SALVADOR – Polemista, teólogo, latinista e orador sacro.** Nasceu em Roma, Itália, a 24 de novembro de 1868. Estudou na Apolinaria oramna (sic) [romana], **bacharelando-se em Direito Canônico e obtendo doutorado em Filosofia e Teologia.** Ordenado em Roma, em 1891, veio para o Pará em 1902. Exerceu quase sempre atividades sacerdotais no interior do Estado. Foi colaborador assíduo do jornal *A Palavra* e de outros periódicos paraenses (ROCQUE, 1976, p. 1688, grifos nossos).

Além da nacionalidade italiana, o padre Salvador Traccaioli guarda outras fortes semelhanças com o personagem do padre Emílio presente no romance *Chibé*. Carlos Rocque registra as características de “Polemista, teólogo, latinista e orador sacro”, além de dar ênfase a sua refinada formação acadêmica “bacharelando-se em Direito Canônico e obtendo doutorado em Filosofia e Teologia”. Tal perfil é perfeitamente condizente com os adjetivos conferidos ao padre Emílio por Holanda Guimarães no romance *Chibé*, enfatizando seu “verbo polêmico” (p. 41), seu “profundo o saber” (p. 41), bem como “suas preces, com mais dialética do que toda a teologia moral do Evangelho” (p. 41), em provável alusão à sua formação doutoral em Filosofia e Teologia. Sobre a veia polemista do sacerdote, vale lembrar

que o romance retrata também os interessantes embates entre as personagens de padre Emílio e do farmacêutico Santos Rocha na inauguração do sobrado do português Seu Fonseca, a famosa “festa da cumeeira” descrita no terceiro capítulo, em que diversos convidados ilustres disputaram os aplausos do público ao exhibir seu talento enquanto oradores em seus discursos elaborados para a ocasião solene.

Retornando à questão da nacionalidade italiana do pároco, ao se observar o primeiro nome de Traccaioli, poderíamos nos perguntar: por que então não se chamava “Salvatore”, como é comum à grafia deste nome no idioma italiano? A resposta reside em uma prática bastante comum à Igreja na época, de que sacerdotes oriundos de outras nacionalidades vindos ao Brasil adotassem nomes em português. Pudemos comprovar esse fato durante nossa pesquisa, ao encontrar dois registros em que o padre Salvador Traccaioli, recém chegado de Roma, utilizava ainda o nome italiano de “Salvatore”. Tais referências estão presentes nos livros *Monsenhor Frederico Costa: 1º. Prelado de Santarém* (1978), de João Santos; e *Dom Frederico Costa* (1997), de Robério Braga. Ambos contêm registros alusivos à missa de despedida do padre Dom Frederico Benício de Sousa Costa (1875 - 1948), então Cônego da Catedral de Belém (1902), o qual fora nomeado Prelado de Santarém, a 26 de março de 1904. Participou da referida celebração, entre outros sacerdotes, o padre **Salvatore Traccaioli**, conforme as citações abaixo:

Às 7,30 horas da manhã, Mons. Frederico subiu ao altar mor da Matriz de Nazaré, para celebrar a missa que marcaria sua despedida da paróquia que há poucos anos vinha administrando. Tinha como diácono **Pe. Salvatore Traccaioli** e subdiacono Pe. Ulysses Montesano, e acolitavam o sublime ato litúrgico os padres Antônio Lobato, José Tito e Teotônio da Santa Cruz (SANTOS, 1978, p. 50, grifo nosso).

A imprensa de então registrava: Ao despedir-se da Paróquia de Nazaré para seguir viagem para Santarém, e assumir novo e relevante posto na hierarquia da igreja, o fez com simplicidade, celebrando missa no dia 25 de setembro 1904, tendo como diácono o **padre Salvatore Traccaioli** e subdiácono o padre Ulysses Montesano, seguindo-se discursos e homenagens de religiosos e fiéis (BRAGA, 1997, p. 12, grifo nosso).

Além do dado referente à nacionalidade, nossa hipótese ganha ainda mais força devido a um importante registro constante na tese de doutorado de Roseane Silveira de Souza, intitulada *O Cidadão e a Poronga: A peleja de Vicente Salles contra a exclusão do negro da história do Pará* (2014), a qual dedica um capítulo à história de vida de Vicente Salles, lançando mão de relatos memorialísticos da infância do próprio folclorista. De acordo com Roseane Souza, Vicente Salles teria nascido em Igarapé-Açu em 1931, vindo a morar com sua família em Castanhal a partir de 1935 (2014, p. 45), tendo ali permanecido até o início

da década de 1940 (2014, p. 57). É justamente nesse período que as memórias de infância de Vicente Salles registram os serões políticos dos quais seu pai, Clóvis Salles, participava, e do qual tomavam parte outras importantes personalidades da cidade, algumas das quais também figuraram travestidos por personagens no romance *Chibé*, como podemos observar:

Castanhal ainda lhe proporcionou assistir aos serões políticos dos quais participavam os intelectuais da cidade, Clóvis Salles entre eles. Estimulados pelo farmacêutico local (Salles não se recorda mais do nome deste personagem), esses homens levavam horas em debates acalorados sobre a situação política nacional. Decorria a ditadura de Getúlio Vargas (1930-1945), e o pai de Vicente era getulista ferrenho.

(...)

Completavam o grupo o padre Salvador Traccaioli, que era fascista, e Paulo Haussler Delgado, filho do fundador do Partido Operário Progressista, o alfaiate Pedro Alexandrino Delgado, que comungava ideias marxistas (SOUZA, 2014, p. 54-55, grifos nossos).

O “farmacêutico local” a essa época era, seguramente, o senhor Santos Rocha, o qual figura no romance sem qualquer disfarce de seu nome, ao que supomos que sua representação ficcional com seu nome verdadeiro constitua uma homenagem feita por Holanda Guimarães, visto que o mesmo não é depreciado em momento algum na obra, mas, ao contrário, desempenha papel importante enquanto adversário ideológico do padre Emílio, terminando por vencer o vigário tanto no debate público no palanque (sacada do sobrado) quanto no embate informal, à mesa do almoço em comemoração à inauguração do sobrado de seu Fonseca na famosa “festa da cumeeira”. No romance, Santos Rocha assume posição ideológica favorável aos revolucionários de 1930, e o padre Emílio, intransigente defensor dos interesses das antigas oligarquias políticas daquele período, trava embates calorosos com o farmacêutico, cujo correspondente real era bastante reconhecido na cidade por seu talento como grande orador. Nesse sentido, a descrição da diversidade ideológica que caracterizava os participantes dos serões políticos, bem como dos debates acalorados dela decorrentes, referida nas memórias de Vicente Salles, é bastante coerente com o retrato feito por Holanda Guimarães dos discursos e embates ideológicos entre a personagem de padre Emílio e a do farmacêutico Santos Rocha. Portanto, pelos indícios aqui apresentados, acreditamos que as pistas deixadas por Raimundo Holanda Guimarães no romance *Chibé* nos conduzem firmemente à percepção de que o padre Salvador (ou Salvatore) Traccaioli seria, portanto, o correspondente real da personagem ficcional representada pelo libidinoso, e também polemista, padre Emílio.

Mas talvez o núcleo narrativo mais impressionante em termos de descobertas investigativas tenha sido aquele referente à personagem ficcional Maria das Dores. Da mesma forma que o personagem Zé Nascimento, Maria das Dores atravessa todo o romance, figurando no mesmo desde as primeiras páginas até o seu desfecho final.

Maria das Dores, como o próprio nome parece indicar, é a representação de uma existência sofrida, num mundo marcado pela violência, corrupção e hipocrisia. Órfã de mãe desde tenra idade, a personagem Maria das Dores fora criada junto ao pai e mais uma irmã chamada Clarinda, e educada nas prendas do lar ainda muito criança pela avó paterna, que não demoraria muito a morrer também. Tendo casado a irmã, Maria das Dores assumiu os cuidados com a casa e com o pai, Antônio Pinto, um lavrador migrante do Ceará que também era Capitão da então conhecida Guarda Nacional<sup>414</sup>. Nossa Senhora das Dores (*Mater Dolorosa*), de quem a personagem empresta o nome, é representada na iconografia católica por uma mulher de face sofrida e lacrimosa, geralmente portando sete adagas cravadas em seu coração, em alusão às sete dores de Maria, conforme podemos observar na representação sacra reproduzida abaixo:

---

<sup>414</sup> De acordo com a Diretoria do Patrimônio Histórico e Cultural do Exército, tal destacamento seria “uma milícia civil inspirada na *Garde Nationale* francesa, denominada Guarda Nacional. Era composta de civis, com renda acima de 100.000 réis por ano. Seus integrantes não recebiam remuneração, e pagavam as despesas de uniforme, munição, cavalos e treinamento. O recrutamento e a organização em cada comarca eram encargo dos Juizes de Paz. A corporação era subordinada aos juizes, ao Presidente da Província e, no mais alto escalão, ao Ministro da Justiça. Houve grande adesão porque o pertencimento à Guarda era fator de prestígio social. (...) As graduações e postos eram definidos por eleição e, normalmente, o Coronel da Guarda Nacional era o principal chefe político de cada município ou Paróquia. Esta é a origem de, no Brasil, o chefe político ou grande fazendeiro serem chamados de “coronéis”. Com o aumento do prestígio do Exército após a Guerra do Paraguai e a Proclamação da República, a Guarda Nacional perdeu importância até ser extinta em 1918 e desmobilizada em 1922” (BRASIL, s.p., s.d.). Disponível em: <[http://www.dphcex.eb.mil.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=278:18-de-agosto-criacao-da-guarda-nacional-1831](http://www.dphcex.eb.mil.br/index.php?option=com_content&view=article&id=278:18-de-agosto-criacao-da-guarda-nacional-1831)>. Acesso em: 21 mai 2020.

Figura 22 – Nossa Senhora das  
Dores, de Aleijadinho.



Fonte: ARTE COLONIAL  
BRASILEIRA, s.d.<sup>415</sup>.

Maria das Dores era uma jovem muito religiosa e devotada a todas as atividades da Igreja Católica, revelando desde muito cedo o desejo de se tornar freira. Em uma vila tomada por todos os tipos de corrupção, desvios de caráter e delitos morais, Maria das Dores é uma das poucas personagens que revela pureza de sentimentos, firmeza de caráter e retidão em suas atitudes. Todos da vila reconheciam suas virtudes, de modo que sua destinação à vida monástica parecia ser uma consequência natural de sua boa índole e natureza fervorosa. Tudo caminhava para tal destinação, até a chegada de dois agentes sanitários, apelidados de “mata-mosquitos”, à Vila de Apeú, para passar uma temporada tratando das moléstias daquela população:

Uma tarde eles chegam à casa do capitão Antônio Pinto, estão somente as duas filhas; uma, casada, mora na colônia do Papoquara (sic): veio passar uns dias para se tratar de dores no corpo, sabendo que os guardas estão receitando na vila; e Maria das Dores. Todo mundo censura a entrada dos mata-mosquitos nas casas, sem estarem os pais ou as mães das famílias; eles, sabendo disso, explicam ser por causa da profissão. O fato é que eles continuaram a frequentar a residência do capitão, quase sempre quando o velho estava na roça. Começaram a falar daquilo: a filha casada do capitão está na sem-vergonhice, passando o marido para trás, trepando com um dos guardas. De Maria das Dores nada arriscam, dizem que é direita, negando-se à conquista do mata-mosquito. Ele bota o cavalo em cima, para ver se consegue, mas ela não cai. A perseguição foi crescendo, Maria das Dores foge de casa, assim que os guardas chegam, vai rezar na igreja, ou para o sobrado conversar

<sup>415</sup> Disponível em: < <https://brasilartecolonial.wordpress.com/portfolio/nossa-senhora-das-dores/>>. Acesso em 19 out 2020.

com a galega. Ele sai atrás, doido para seduzí-la. A irmã fica sozinha, com o outro, na vadiação (GUIMARÃES, 1964, p. 79).

O mais velho dos mata-mosquitos, um homem casado, de nome Nelson, passa a ter um caso com Clarinda, a irmã mais velha de Maria das Dores, enquanto o mais novo, solteiro, chamado Milton, assedia insistentemente esta última, sem obter nenhum sucesso. Em seus assédios infrutíferos, o agente sanitário se vê obcecado por Maria das Dores, perseguindo a moça até mesmo dentro da igreja, onde a mesma ia se refugiar quando os mata-mosquitos chegavam a sua casa, aproveitando-se da ausência do pai. A situação assim persiste, até que Nelson passa a ter um caso com a viúva portuguesa, Dona Belmira, proprietária da taberna, empurrando Clarinda para os braços de seu colega de trabalho, com quem esta última passa a se relacionar. O novo caso de Clarinda com o pretendente da irmã deu certo sossego a Maria das Dores, que já havia até feito promessa para escapar das investidas do assediador: “Se a promessa desse certo – pede a N. S. Sant’Ana – ia embora para o convento, o padre a encaminharia, desde que ficasse moça, virgem como nascera” (p. 83). Entretanto, um acontecimento inesperado acaba por criar as condições para que o mata-mosquitos Milton, que tanto a desejava, pudesse satisfazer suas perversões, vindo a estuprar Maria das Dores enquanto ela estava inconsciente, como é sugerido pelas sutilezas literárias da voz do narrador:

Maria das Dores chegou, uma tarde, correndo, assustada, do igarapé: vira uma coisa... A irmã em casa, com o guarda. Pensaram que fora choque de poraqué, mas ela desmaiou antes de contar o que vira.

O guarda largou a irmã, foi depressa ao posto, buscar remédios. Num instante estava de volta. Clarinda saiu para o roçado, a dois quilômetros, foi avisar o pai – tão ligeira que não falou a ninguém.

Arregaçar a manga-três-quartos – não pode; pelo ombro também não – sem decote, o vestido; Maria das Dores desmaiada... o jeito é suspender, dar mesmo na coxa... e se ela acordar?! como é que vai ser?... talvez sinta a furada... Maria das Dores sem sentidos, estirada na cama do velho... A mão amassando, apalpando a carne cheirosa, macia parece veludo... os pelos subindo... desacordada completamente, não solta um gemido, a agulha entrando, nem a dor da injeção ela sente...

Continua dormindo... (GUIMARÃES, 1964, p. 150).

Após o episódio, o mata-mosquitos Milton retorna à capital em surdina, sem se despedir de ninguém. Maria das Dores desperta com dores nas partes íntimas, e não desconfia de nada, até que, com o passar do tempo, percebe o atraso em sua menstruação, acompanhado de fortes enjoos, e entende enfim o que aconteceu, em uma situação que, assim como seu nome sugere, parece constituir mais uma alusão à Virgem Maria, a “concebida sem pecado”, posto que engravidou em estado de inconsciência. Maria das Dores decide então fugir de casa

para poupar o pai do desgosto de ter uma filha desonrada. Ao relatar sua situação à irmã Clarinda, esta última decide contar sobre a gravidez da irmã ao pai, escondendo, entretanto, a autoria do estupro pelo mata-mosquitos Milton para proteger sua “honra” e ocultar seu adultério. O Capitão Antônio Pinto, consumido pelo desgosto, acaba por sofrer um ataque cardíaco, vindo a falecer de joelhos, em frente a um oratório, em um momento de súplica e sofrimento. O romance se encerra com as cenas do velório e do enterro do Capitão Antônio Pinto, pranteado por Maria das Dores.

Desde o início de nossa investigação, chamou-nos a atenção o fato de que, num ambiente repleto de personagens marcadas por pequenas vilezas, corrupções, casos de adultério e demais desvios de ordem moral, Maria das Dores parecesse ser a única personagem dotada de virtudes e não de defeitos, representando uma espécie de *outsider* dentro daquele universo eivado de personalidades tão corrompidas. A curiosidade crescia: quem seria a correspondente real da personagem Maria das Dores? Por que o autor a dotara de tantas virtudes em meio a um conjunto de personagens tão corruptas e cheias de defeitos? Não tínhamos ainda respostas para essas perguntas. Mas tínhamos já a percepção da importância desta personagem dentro da trama, a qual era referida pelo narrador desde as primeiras páginas do romance. Já no primeiro capítulo, o narrador realiza uma intrigante diferenciação entre a conduta de Maria das Dores e a das outras moças da Vila do Apeú, conhecidas, segundo ele, pela iniciação sexual precoce, conforme fica claro na citação reproduzida abaixo:

Na vila é comum moça deixar de ser; virar “rapariga” só dá manchete no dizque-diário não havendo novidades. A alma da vila se nutre da vida alheia: boca do povo, faminta de maldizer, pedaços pelos becos, pela rua, nos cantos, por toda parte, comendo reputação. Pixota tufou os peitos, ninguém sabe se é mais nada.

Cabocla, cantada aos dez anos.

Onze, outra vez.

Doze, promete.

Dá nos treze, dizendo “num dêxo não”.

Esta história, porém, é de Maria das Dores, moça cativa do lar, zelosa do pai, órfão de mãe, criada com avó – precisa dizer que é dengosa? Bonita? Boniteza nela sobrava, não tinha os enxerimentos das espevitadas da vila, nem parecia da mesma terra, sem ser da laia das outras, igual jamais sucedeu. Cheirosa de cheiro mesmo, purinho, natural, no corpo, na carne de jambo lavada no igarapé – banho de vindicá, resina de pau-d'Angola, catinga de mulata, incenso de patichulí (sic)... (GUIMARÃES, 1964, p. 16).

Ao voltarmos nosso olhar para a forma como o narrador enaltece as qualidades, a pureza e a castidade de Maria das Dores em alguns momentos da trama, percebemos um tom de zelo e admiração que beira ao devocional, denunciando assim um possível laço de afeição entre o autor do romance e a correspondente real da mesma. Assim, chegamos a nossa



hipótese mais ousada quanto à decifração das identidades obscuras de personagens ficticiais do romance: considerando que o romance se passa na década de 1930, período esse em que nascera o autor (22 de janeiro de 1935), seria essa personagem uma representação ficcional da mãe de Raimundo Holanda Guimarães, dona Izabel Holanda? Temos motivos para considerar essa hipótese como uma possibilidade bastante plausível.

Durante nossa investigação, constatamos haver muitos pontos de convergência entre a história familiar do autor e o núcleo narrativo em torno de Maria das Dores, personagem de seu romance, a dar sustentação a nossa hipótese. Em primeiro lugar, observou-se o fato de Izabel Holanda, a mãe do autor, ter sido mãe solteira, sendo mantida a identidade do pai biológico de Raimundo Holanda como um segredo de família muito bem guardado. Assim, Izabel Holanda só viria a se casar com o pai adotivo do autor, o funcionário público Hugo Guimarães, quando Raimundo Holanda contava já cerca de dois anos de idade. Cronologicamente, a hipótese se mostrava coerente, posto que o autor nasceu em 1935, ou seja, no mesmo recorte histórico ao qual está circunscrita a narrativa do romance. Lembremos que o romance termina com a descoberta da gravidez de Maria das Dores, fruto do estupro praticado contra ela pelo amante de sua irmã Clarinda, e com o relato dessa gravidez ao Capitão Antônio Pinto feito por Clarinda, fato esse que teria acarretado a morte do mesmo pelo desgosto de ter uma filha desonrada.

Partindo desses indícios iniciais, lançamo-nos à realização de novas entrevistas aos familiares e amigos íntimos de Raimundo Holanda Guimarães, e obtivemos contundentes depoimentos, os quais lançavam importantes luzes sobre a misteriosa identidade real de Maria das Dores. Durante nossas pesquisas, alguns segredos de família guardados a sete chaves foram revelados, expondo antigas feridas e ressentimentos, os quais, conforme alguns de nossos entrevistados, constituiriam as motivações que levaram o autor a escrever o romance *Chibé*. A professora Ocila Favacho, prima do autor pelo lado materno, deu-nos, nesse sentido, um importante depoimento, o qual confirma nossas hipóteses, constituindo-se como uma peça-chave para a elucidação das motivações de Raimundo Holanda para escrever seu *roman à clef* satírico. De acordo com Ocila Favacho, Holanda Guimarães fora criado por Hugo Guimarães como filho legítimo, sem jamais suspeitar do fato de que seu suposto pai biológico era, na verdade, seu pai adotivo. Apenas após a morte de Hugo Guimarães, na fase da juventude do autor, foi que o mesmo tomou conhecimento da verdade acerca de suas origens, de uma forma bastante brusca e inusitada, conforme o depoimento de Ocila Favacho reproduzido abaixo:

Na verdade, isso já foi... Isso era um segredo muito familiar, né? (...)  
 Eu tinha o quê? Eu já era casada quando eu soube isso, que ele não era filho do Hugo, até porque o Hugo era uma pessoa muito generosa, muito generosa. E ele era um tio muito querido nosso. A gente tinha... tinha realmente como um tio. Tanto que, quando o meu pai me falou que... tinha sido descoberto... porque eu tenho uma prima muito bonita, né? (...) Então, essa minha prima, os primos todos gostavam muito dela, cortejavam muito ela, porque naquela época até era moda primo casar com prima, né? (...) E... o Holanda quis namorar com a minha prima. Aí tiveram que dizer que eles não podiam namorar, porque eles eram irmãos (informação verbal)<sup>416</sup>.

O depoimento de Ocila Favacho, a partir da revelação de segredos muito antigos de sua família, elucidara a um só tempo as raízes familiares do autor, a identidade de seu pai biológico (o marido de uma das tias de Raimundo Holanda), bem como as circunstâncias chocantes nas quais o autor, de maneira abrupta, tomou consciência de suas origens. O relato seguinte de Ocila Favacho revela as circunstâncias em que a mãe de Raimundo Holanda Guimarães teria ficado grávida do autor, conforme o excerto reproduzido abaixo:

**Ocila Favacho:** Minha tia, ela era casada com um cara do Apeú, (...) eu não lembro o nome dele. Então, a minha tia [Izabel] veio para casa da minha [tia] quando ela teve um dos filhos mais novos. Minha tia tinha quatro filhos. E a minha tia Izabel, mãe do Holanda, ela era solteira. Então, ela veio tomar conta da minha [tia]... Porque naquela época se usava, né, (...) era irmã, e vinha ajudar a irmã no resguardo. E ela veio. E ele fez um filho nela, e esse filho foi o Holanda. (...) Aí, foi quando ela [a prima/irmã] quis namorar com ele, aí as duas irmãs se juntaram e falaram, porque ninguém sabia na família, entendeu? (informação verbal)<sup>417</sup>

Em seu depoimento, Ocila Favacho confere ainda mais clareza às circunstâncias bárbaras e atroztes em que Raimundo Holanda fora concebido, ao revelar que o mesmo teria sido, ao que tudo indica, fruto de uma violência sexual praticada contra Izabel Holanda pelo marido de sua irmã em pleno ambiente familiar. Segundo Ocila Favacho:

E parece que... parece, não tenho certeza, que foi forçado, né? Hoje é estupro, mais na época era... não sei... era agressão mesmo, porque estupro é uma agressão. Mas eu acho que não foi assim da vontade dela, porque elas eram muito unidas, as três. Elas não viviam uma sem a outra, entendeu? Então, isso foi uma coisa que abalou muito a família, abalou muito as três. E elas sofreram muito. Tanto que ficou uma coisa assim... por debaixo dos panos, em segredo... e ninguém sabe disso. E ele ficou horrorizado (informação verbal)<sup>418</sup>.

<sup>416</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista II. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:18 min.).

<sup>417</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista II. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:18 min.).

<sup>418</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista II. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo II (02:29 min.).

Dessa forma, percebe-se o quão fortes são as semelhanças entre o círculo familiar da personagem Maria das Dores e o da mãe do autor, Izabel Holanda, bem como a forte consonância entre o episódio do estupro da personagem e as circunstâncias em que o autor fora concebido. No romance, como vimos, Maria das Dores engravidada após ser estuprada dentro de casa pelo amante de sua irmã Clarinda, de forma bastante semelhante à mãe de Raimundo Holanda, a qual fora estuprada pelo cunhado, vindo nessas circunstâncias a engravidar do autor. Nesse sentido, percebe-se a intenção do autor de relatar veladamente, através da ficção, a história de suas origens, num feito narrativo que, ao mesmo tempo, denuncia a violência<sup>419</sup> sofrida por sua mãe, e escancara a hipocrisia das pessoas que, provavelmente, usaram de sua maledicência para atingir sua honra. É o que se pode depreender do relato de Ocila Favacho: “Então, quando eu soube, na verdade eu fiquei... eu vim entender a revolta dele com as pessoas do Apeú, né?” (informação verbal)<sup>420</sup>.

O impactante relato de Ocila Favacho acerca das origens familiares de seu primo encontra consonância no depoimento da ex-mulher do autor, Marta Inês Antunes de Lima, que ao relatar a verdadeira batalha judicial que se instaurou entre os possíveis herdeiros do espólio deixado por Raimundo Holanda Guimarães após sua morte, recompõe os laços de parentesco do mesmo, fazendo-nos a seguinte afirmação:

A história do Holanda começa assim: Pelo que ele me contou, pelo pouco que ele me contou, a mãe dele foi viver com a irmã casada, e esse cunhado engravidou a mãe do Holanda. Naquela época era comum os casamentos assim, e aí o pai do... do... o avô do Holanda fez o casamento dela com o senhor que passou... que registrou ele como filho. Mas se fosse levar em consideração, ele tinha as irmãs vivas, que eram fruto... como primas dele, na verdade eram irmãs (informação verbal)<sup>421</sup>.

O relato de Marta Inês Antunes não só confirma o depoimento de Ocila Favacho, como também põe em cena mais um membro da família Holanda, o qual também figura como personagem em seu romance *Chibé: o Juiz de Paz Holanda Pessoa*<sup>422</sup>, avô do autor. O depoimento de Marta Inês Antunes de Lima denota o caráter do “casamento arranjado” por Holanda Pessoa entre Izabel Holanda e Hugo Guimarães, no provável intuito de reabilitar socialmente a filha, uma vítima em potencial do preconceito social e da maledicência dos

<sup>419</sup> O aspecto de denúncia da chamada “cultura do estupro” no romance *Chibé* foi por nós abordada no artigo “Da Antiguidade Clássica ao Século XX: a cultura do estupro nas obras *Metamorfoses*, de Ovídio, e *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães” (2018).

<sup>420</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista II. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:18 min.).

<sup>421</sup> Entrevista concedida por LIMA, Marta Inês Antunes de. Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 3 arquivos. Vídeo II (23:27 min.).

<sup>422</sup> Existe no Apeú um logradouro com o seu nome: Travessa Holanda Pessoa.

moradores da Vila do Apeú, onde a família vivia. Como se sabe, uma das atribuições de um Juiz de Paz é justamente a realização de casamentos, o que torna bastante possível que ele próprio tenha assentado os registros de matrimônio da filha com Hugo Guimarães. A atribuição de Holanda Pessoa como Juiz de Paz aparece no relato de sua bisneta, Denise Otávia Mendonça Silva de Castro Alves, prima de segundo grau de Holanda Guimarães. De acordo com Denise Mendonça, “Holanda Pessoa era o avô do Holanda. Avô do meu pai. (...) Ele era Juiz de Paz. (...) Eu só lembro que o papai falava: ‘o meu avô era o Juiz de Paz, era ele que casava as pessoas aqui no Apeú’” (informação verbal)<sup>423</sup>. A função de Juiz de Paz exercida pelo avô de Holanda Guimarães é sutilmente mencionada pelo narrador em um breve trecho do romance: “capitão Antônio Pinto, oficial da Guarda-Não-Sois-Nada<sup>424</sup> e juiz de casamento da vila” (1964, p. 51).

Diferentemente do que ocorre na ficção, em que o pai de Maria das Dores morre pelo desgosto de ter uma filha desonrada dentro de casa, o avô real de Holanda Guimarães não só não teria morrido de desgosto, como também “arranjou” o casamento da filha. Entretanto, ainda assim temos a percepção de que Holanda Guimarães tomou de empréstimo algumas de suas reminiscências acerca do falecimento de seu avô para compor a cena que retrata a morte do personagem de seu romance. Em uma crônica intitulada “Estrela do mar...”, publicada originalmente no jornal *O Liberal* no ano de 1973, a qual fora coligida e republicada em seu livro *A cor da saudade* (2004), Holanda Guimarães relata a morte de seu avô materno, o qual falecera dormindo, conforme a citação reproduzida abaixo:

Só me lembra, quando criança, haver sido surpreendido por uma notícia de morte que ninguém esperava. E eu, que não entendia nem da vida – fiquei sem saber o porquê da morte, mas achei lindo meu avô morrer dormindo, prontinho e arrumado, do jeito que se deitou para a viagem do seu sonho no “misto” que passava de manhã pra cidade, do qual não acordou nunca mais. Eu o vi, tão comprido que parecia um velho coqueiro do seu quintal de muitas árvores, já encurvando na dobra dos dois metros. Na cesta que ele sempre carregava, atopetada de um-tudo – para filhos e netos, coisas que cultivava em seu roçado. Mas a morte o pegou deitado, quando talvez trescalava a última etapa do sonho – descobriram-no ainda quentinho, que nem parecia defunto (GUIMARÃES, 2004, p. 127-128).

<sup>423</sup> Entrevista concedida por ALVES, Denise Otávia Mendonça Silva de Castro. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (30:24 min.).

<sup>424</sup> A expressão “Guarda-Não-Sois-Nada”, ao que tudo indica, era largamente utilizada no início do século XX para ridicularizar os membros da Guarda Nacional, cujas patentes eram comumente compradas por seus detentores. Tal expressão pode ser encontrada em sua referência satírica, por exemplo, tanto em jornais sérios, como o jornal *Diário do Natal*, em sua edição de 13 de março de 1906, disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=344905&pesq=guarda+nao+sois+nada&pagfis=190>>. Acesso em: 21 mai 2020; quanto em jornais humorísticos, a exemplo de *O Garoto*, de 22 de dezembro de 1907, disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720801&pagfis=14>>. Acesso em: 21 mai 2020.

De forma semelhante a Holanda Pessoa, o personagem do pai de Maria das Dores tem também uma morte repentina e ocorrida em um momento de recolhimento: não de repouso, como a do avô de Raimundo Holanda, mas de súplica e oração, na busca de encontrar na fé o alento para seu tão grande desgosto familiar, conforme a citação abaixo:

Imagens moucas de santos escutam a oração do silêncio...  
 De joelhos, braços estendidos na direção do corpo parado, cabeça arriada para cima dos peitos ante o oratório atrás da porta do quarto, o capitão tentara rezar  
 – ...meu São Sebastião... Sant'Ana...  
 Gestos mortos – a contrapancada muda da morte paralisou-os na prece.  
 (...)  
 Pássaros tristes solfejam saudade – última homenagem ao soldado que morre ao tocar da alvorada...  
 Céu sujo de sangue – a aurora parindo o sol... (GUIMARÃES, 1964, p. 164).

Como se pode ver, as mortes de Holanda Pessoa e de Antônio Pinto ocorrem ambas em momento de recolhimento solitário e, conforme se pode depreender, tanto na ficção quanto na realidade, tais passamentos ocorrem ainda nas primeiras horas da manhã: “descobriram-no ainda quentinho, que nem parecia defunto” (2004, p. 128); “Céu sujo de sangue – a aurora parindo o sol...” (1964, p. 164). Tem ainda em comum o Juiz de Paz Holanda Pessoa e o Capitão Antônio Pinto da ficção o fato de serem ambos lavradores. Ao que se percebe, Raimundo Holanda Guimarães retratou no âmbito da ficção, através da figura do Capitão Antônio Pinto, mais um dos membros de seu núcleo familiar materno: seu avô, o Juiz de Paz Holanda Pessoa.

No romance, Antônio Pinto é descrito como sendo um Capitão da Guarda Nacional procedente do Ceará e radicado na Vila do Apeú, cujo correspondente real, como vimos, seria Holanda Pessoa, pai de Izabel Holanda. Entretanto, em nossa investigação, encontramos também referências a um sujeito real chamado Antônio Pinto Xavier, o qual figura no *Livro do Tombo da paróquia de São José*, bem como no livro *Cidade Perdida*, do próprio Raimundo Holanda Guimarães. O Antônio Pinto histórico não era capitão, mas sim um dos coronéis fundadores da cidade de Castanhal, no período circunscrito ao final do século XIX e início do século XX. Segundo consta, o Coronel Antônio Pinto Xavier também já havia morrido à época em que o romance fora ambientado (1930), e sua família teria vendido suas propriedades e se mudado para Santarém, de modo que não havia mais nenhum descendente seu em Castanhal em 1964, quando o romance fora publicado. Portanto, o Coronel Antônio Pinto Xavier não poderia ser o mesmo Capitão Antônio Pinto representado no romance, tendo em vista a incompatibilidade com o recorte histórico em que se desenrola o romance, ambientado na década de 1930. Ademais, o Coronel Antônio Pinto Xavier não residia na Vila

do Apeú, como aparece no romance, mas no núcleo urbano da cidade de Castanhal, o que representa uma segunda incongruência entre o Antônio Pinto histórico e o personagem ficcional seu homônimo. Assim, chegamos à conclusão de que, da mesma forma como o prenome do padre Emílio Martins histórico fora utilizado por Holanda Guimarães para nominar a personagem ficcional referente ao padre Salvador Traccaioli, também o uso do nome do Antônio Pinto histórico serviu como pseudônimo para ocultar a identidade de seu avô Holanda Pessoa.

O inquérito em torno das personagens Maria das Dores e Capitão Antônio Pinto permitiu que suas identidades reais fossem gradativamente abandonando o campo do mistério para fazer figurar diante de nós os nomes de Izabel Holanda e de Holanda Pessoa. Dessa forma, tais descobertas nos fornecem o suporte para mais uma de nossas hipóteses: temos motivos para acreditar que o polêmico romance *Chibé* seria uma obra de vingança.

### 5.1.3. Uma cuia de cólera: a vingança como motor narrativo na escrita do romance *Chibé*

Em seu já referido livro *Concebido com maldade: a literatura como vingança na vida e na obra de Virginia e Leonard Wolf, D.H. Lawrence, Djuna Barnes e Henry Miller* (1998), Louise DeSalvo nos lembra que os escritores são instigados não apenas por motivações e sentimentos “sublimes e enlevados” quando da escrita de suas obras, mas também “pelo que afirmamos ser uma das mais básicas motivações humanas: a vingança” (1998, p. 14). Entendida comumente como uma atitude motivada pelo sentimento de rancor, ou como uma ação planejada e perpetrada na busca pela satisfação de um desejo de revanche causado por um dano ou ofensa sofrida, a palavra vingança teria, de acordo com o *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, a seguinte definição:

**vingança**

vin·gan·ça

sf

1 Ação ou efeito de vingar-se.

2 **Ato lesivo praticado em nome próprio ou alheio, contra uma pessoa, para vingar-se de dano ou ofensa por ela causada; desforço, desforra, represália, revanche, vendeta, vindita.**

3 Qualquer castigo ou punição.

**EXPRESSÕES Vingança pornográfica, JUR: crime de violação da intimidade sexual, quando alguém faz a exposição de fotos ou vídeos sem o consentimento da vítima.**

ETIMOLOGIA

*der de vingar+ança, como fr vengeance*<sup>425</sup> (MICHAELIS, s.d., s.p., grifos nossos).

Como podemos observar, a definição do verbete vingança presente no dicionário *Michaelis* aponta para um “ato lesivo” praticado contra uma pessoa como uma forma de “desforço, desforra, represália, revanche”, motivado por um “dano ou ofensa por ela causada”. O verbete faz ainda alusão a um uso da vingança bastante contemporâneo, a “vingança pornográfica<sup>426</sup>”, que em tempos de ampla popularização de *smartphones* equipados com câmeras, tem se disseminado, sobretudo em ambiente virtual (seria a literatura satírica com exposição das intimidades eróticas de seus alvos a sua precursora?). O fato é que, embora seja amplamente condenada pela moral cristã – em Romanos, 12:19 lê-se: “Não vos vingueis a vós mesmos, amados, mas dai lugar à ira, porque está escrito: Minha é a vingança; eu recompensarei, diz o Senhor” (1995, p. 1816) –; e, em muitos casos, por muitas legislações penais mundo afora, a vingança figura como uma característica inerente à condição humana, estando a história universal eivada dos seus mais variados exemplos. A literatura, como se sabe, não se manteve indiferente à vingança, retratando-a em diversas das grandes obras que compõem o Cânone Ocidental. Da mesma forma, as relações entre a vingança e a literatura não se limitam à realização de um retrato daquela por esta, mas também à própria utilização desta última como seu inusitado instrumento. É o que veremos ao tratar das motivações que impeliram Raimundo Holanda Guimarães à idealização e à produção de seu *roman à clef* satírico, o polêmico romance *Chibé*.

Como vimos, a trajetória biográfica de Raimundo Holanda Guimarães fora marcada por uma impactante e abrupta revelação referente às suas verdadeiras origens familiares, o que, de acordo com sua prima Ocila Favacho, explicaria o seu temperamento colérico, a sua personalidade irascível e a sua produção literária tão ácida e agressiva. É bastante plausível que a simultaneidade da descoberta de sua origem biológica como fruto de uma violência praticada no seio do ambiente doméstico, do desvelar da farsa familiar que vivenciara até aquele momento, bem como da interdição de quaisquer possibilidades de vivenciar seu grande amor pela prima/irmã tenham gerado no peito do jovem Holanda Guimarães a revolta e a agressividade que passariam a ser a marca de sua personalidade e também de seus escritos. Ao perguntarmos a Ocila Favacho acerca da idade que Holanda Guimarães teria quando recebera essa revelação, a mesma nos respondeu da seguinte forma: “Não sei disso, porque eu

<sup>425</sup> Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 26 ago 2020.

<sup>426</sup> O termo tem sua origem em “Revenge Porn” que, de acordo com Isabella Pereira Rosa Paniago, “é expressão criada nos Estados Unidos, que traduzido é pornografia de vingança ou pornografia de revanche” (s.d., s.p.). Disponível em: < <https://conteudojuridico.com.br/consulta/Artigos/54338/revenge-porn-no-seja-a-prxima-vtima>>. Acesso em: 26 ago 2020.

soube já depois de adulta, né? Eu não soube. Eu sei que ele era muito revoltado por causa disso. Ele deveria ter o quê? Uns dezoito anos... Dezoito para dezenove anos” (informação verbal)<sup>427</sup>. Embora atualmente seja praticamente impossível determinar com precisão a idade que o autor contava àquela época, uma crônica de Holanda Guimarães publicada na *Folha do Norte* em 1965 (um ano após o lançamento do seu romance *Chibé*) sob o título de “Vocação” parece fornecer alguns subsídios às nossas especulações, as quais se somam às de sua prima Ocila Favacho. O autor menciona na crônica as três vezes em que pensara em ser padre, sendo a segunda delas a que mais diretamente chamou a nossa atenção em sua possível relação com o caso de sua desilusão amorosa por conta de sua paixão interdita pela prima/irmã:

A segunda vez, levar-me-ia à clausura o desatino de um amor desesperado pela força imbatível dos dezessete anos em que nenhum homem é capaz de suportar o desamor de uma mulher sem quebrantar-se. Aí veio novamente a vontade de me ausentar da vida por um processo que não fosse o suicídio – forte demais para minhas emoções pouco byronianas, ainda que indisciplinadas pela anarquia da amargura, mas de nenhum valor para minhas convicções reencarnatórias que bem me avisaram ser curta a roda do destino e rápida a volta para saldar nossas dívidas cárnicas. Mas, do mesmo jeito que veio, foi-se a ideia antes do trágico ocorrer (GUIMARÃES, 2004, p. 74-75).

Teria sido essa desilusão amorosa referida na crônica a mesma gerada pela interdição do namoro com a prima pela revelação de que a mesma seria sua irmã? Ao que tudo indica, há grades chances de que o relato confessional presente em sua crônica seja uma referência àquela situação. Independentemente disso, é nítido impacto psicológico e emocional que a descoberta de suas origens gerara no ainda imberbe autor do *Chibé*.

Após a dolorosa descoberta de suas verdadeiras origens, segundo Ocila Favacho, o autor teria então ficado muito revoltado, tendo enfim compreendido os porquês do tratamento diferenciado que percebia para consigo desde a infância pela sociedade conservadora e moralista da época: o mesmo era o filho bastardo de uma mãe solteira, fruto de um estupro, em uma época em que o julgamento moral contra uma mulher que engravidava fora do casamento era muito duro. De acordo com Ocila Favacho, esse fato teria sido determinante para a transformação de seu primo no Holanda Guimarães de temperamento revoltado e agressivo, tão conhecido de todos, cuja acidez verborrágica transcorria com a violência de sua pena para seus escritos jornalísticos e ficcionais. Ocila Favacho comenta o choque ocorrido quando das revelações feitas a Holanda Guimarães acerca das circunstâncias em que ele fora concebido:

---

<sup>427</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista II. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:18 min.).



Olha, ela [Izabel Holanda] sofreu, mas... (...) ele sofreu mais, porque ele sofreu uma decepção. O sofrimento dela não foi tão grande quanto o dele. Por que o homem que ele chamava pai não era pai dele, entendeu? Então, isso foi um sofrimento muito grande para ele. **Ele se sentiu discriminado, desprezado, ele não queria saber de Castanhal, onde ele podia sentar a marreta no povo de Castanhal ele sentava, onde ele podia sentar a marreta no pessoal do Apeú ele sentava. Tanto que o *Chibé* é uma consequência disso. A primeira oportunidade que ele teve de editar um livro, ele mandou... mandou ver. Então, todas as pessoas que foram citadas foram pessoas que... é... não queria dizer a palavra maltratar, mas que olhavam com... porque naquela época um negócio desse era... não era comum como hoje. Uma coisa dessa era absurda, absurda, né?** (informação verbal, grifos nossos)<sup>428</sup>.

Ao observarmos o relato de Ocila Favacho sobre as relações entre a tão impactante revelação recebida por Holanda Guimarães acerca de suas origens e a escrita satírica do romance *Chibé*, fica nítida a alusão feita pela mesma ao intuito vingativo que movera o autor durante tal empreitada literária. Do depoimento entrecortado por reticências de Ocila Favacho é possível depreender a dimensão do preconceito sofrido pelo autor, expresso como uma segregação velada, na presumível forma de olhares desdenhosos ou de um tratamento diferenciado, motivados pelas circunstâncias de sua origem. Mesmo sem ter plena consciência dos fatos relacionados à concepção biológica do autor, alguns amigos de Holanda Guimarães pareciam já intuir uma espécie de frustração como motivação para o seu temperamento reativo e para a sua escrita tão agressiva. Raimundo Adalberto Moraes, ao mencionar a nítida frustração que parecia acompanhar Holanda Guimarães, toma conhecimento, durante a entrevista, das circunstâncias familiares envolvendo as origens de seu amigo, e de pronto estabelece as conexões entre as mesmas e a postura irascível do autor do *Chibé*. Para Raimundo Adalberto:

**Raimundo Adalberto:** [Se] não fosse aquele gênio bravo dele, aquela pessimidade (sic), era uma pessoa da maior ilustração no pedaço, querido e até adorado. Mas é aquela história, ele era muito egoísta também. Ele achava que tava se vingando de alguma coisa. Tava... como é que a gente chama? É uma pessoa que tem um recalque. Uma sequela do passado, qualquer coisa. Eu não sei... Eu não sei qual era.

**Entrevistador:** Voltando a essa questão do recalque do Holanda, dessa coisa de que parece que ele estava se vingando de alguma coisa, o senhor sabe se ele tinha algum recalque em relação ao pessoal do Apeú, e se isso pode ter motivado de alguma forma o *Chibé*?

**Raimundo Adalberto:** Eu acredito que alguma coisa... porque o Apeú sempre falou muito mal dos outros. E sabe lá se não falaram mal da mãe dele, e ele guardou aquilo quando garoto? (...) é aí que eu acho que tem um recalque ali. Então, isso aqui [apontando para o *Chibé*] é uma lapada, é um “tapa sem mão” que ele deu no pessoal do Apeú. É o recalque por causa disso.

**Entrevistador:** Porque ele nasceu lá no Apeú...

<sup>428</sup> Entrevista concedida por FAVACHO, Ocila da Silva. Entrevista II. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo II (02:29 min.).

**Raimundo Adalberto:** É, e a mãe dele era uma “executiva”<sup>429</sup>, era uma mulher... aquelas chamadas mulheres... mulher despachada, aquela que não leva desaforo para casa, e tal e tal. Com certeza alguém deve ter dito isso e aquilo dela, aí...

**Entrevistador:** O pai dele, que o adotou, que o registrou, não era o pai biológico dele, né? Que era o Hugo Guimarães.

**Raimundo Adalberto:** Pois eu não sei desse detalhe. Ah!... Então tá aí! Se não era pai biológico, então o pessoal caiu de pau em cima da mãe dele. E aí o pau quebrou [apontando para o livro]. Tá aí o *Chibé*. Tá aí, juntou uma coisa com a outra. Tá aí a explicação. E esse recalque o perseguiu para o resto da vida. (...) Então, é isso aí. E, sendo assim, automaticamente a língua do pessoal do Apeú caiu de pau em cima dela (informação verbal)<sup>430</sup>.

Durante sua entrevista, Raimundo Adalberto Moraes não somente toma consciência dos fatos relativos à origem familiar do autor, estabelecendo assim as relações destes com a escrita do *Chibé*, como também nos oferece um quadro do contexto comportamental da população do Apeú à época no que se refere à prática da maledicência. Em outro trecho do relato, o quadro referente à fofoca e à maledicência dos apeuenses de então ganha novos e bastante ilustrativos contornos, conforme podemos observar abaixo:

**Raimundo Adalberto:** Tinha lá no Apeú uma chamada “irmandade do banquinho”.

**Entrevistador:** O que era a “irmandade do banquinho”?

**Raimundo Adalberto:** Os desocupados pegavam um banquinho e iam escutar nas... nos quartos das casas o que o marido e a mulher conversavam quando estavam na cama. Então chamavam para isso “A irmandade do banquinho”.

**Entrevistador:** E depois, eles contavam para as pessoas?

**Raimundo Adalberto:** Ah, era assunto de cidade, da... da vila.

**Entrevistador:** Então, as conversas corriam?

**Raimundo Adalberto:** Era, era tudo assim... era tudo... coisinhas. E eu ouvia aqui, saía aqui... essas coisas [o depoente aponta os dois ouvidos]. Eu tinha 12 para 13 anos, essas coisas todas... Não, 10 para 12 anos. Aí, baseado nisso é que o Raimundo Holanda fala que a vila vivia de mexerico, de diz-que-não-me-disse, de diz-que-me-disse (informação verbal)<sup>431</sup>.

A menção de Raimundo Adalberto Moraes à fala de Holanda Guimarães acerca dos mexericos na vila está presente no já citado excerto do *Chibé*: “A alma da vila se nutre da vida alheia: boca do povo, faminta de maldizer, pedaços pelos becos, pela rua, nos cantos, por toda parte, comendo reputação” (GUIMARÃES, 1964, p. 16). Portanto, ao considerarmos a característica do comportamento cultural dos moradores da Vila do Apeú no que concerne às fofocas e aos mexericos, não seria absurdo presumir que a mãe de Raimundo Holanda Guimarães tenha sofrido com a língua afiada dos apeuenses daquela época, e que o *Chibé*

<sup>429</sup> Raimundo Adalberto Moraes utiliza essa expressão para se referir ao fato de a mãe de Raimundo Holanda Guimarães ser uma mulher independente, que detinha uma postura de autonomia em relação à família e à comunidade ao seu entorno.

<sup>430</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista II. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 7 arquivos. Vídeo VII (28:21 min.).

<sup>431</sup> Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo II (25:19 min.).

constitua uma obra de retaliação contra as injúrias pelas quais possivelmente passara Izabel Holanda por sua condição de mãe solteira.

Ao que tudo indica, as marcas deixadas pela tomada de consciência de Holanda Guimarães acerca de sua origem o acompanharam por toda a vida, de modo que sua frustração se plasmava na figura paterna, assunto esse que mesmo em seus últimos anos de vida permaneceria como um tabu. Tais indícios se reforçam a partir do depoimento de Edilza Domingues, dirigente do centro espiritualista Casa Fraterna Sonho de Bianca e amiga de Raimundo Holanda Guimarães, a qual convivera com o mesmo durante a etapa final de sua existência. Ao ser perguntada sobre se o autor carregava alguma insatisfação ou recalque proveniente da infância, Edilza Domingues respondeu que:

(...) Ele teve sim alguma coisa que o deixou insatisfeito. Uma das coisas assim... que até uma vez eu falei do pai, né? Que eu perguntei para ele: “Doutor, e o seu pai?”. Ele disse assim: “Ah, o meu pai foi o homem que me fez, e me deixou e foi embora. Mas não vamos mais conversar sobre isso”. Então, ele interrompeu essa questão, e aí eu senti que tinha algum bloqueio na questão do pai (informação verbal)<sup>432</sup>.

Percepção semelhante pode ser auferida do relato de outro amigo íntimo de Holanda Guimarães, Max Bastos, o qual conviveu com o autor desde os primeiros anos de sua infância em Castanhal. Ao contrário de Raimundo Adalberto Moraes, Max Bastos demonstra conhecer, ao menos em parte, as circunstâncias familiares em que Holanda Guimarães fora criado. Conforme nos conta Max Bastos:

**Entrevistador:** Deixa eu lhe perguntar um pouco mais sobre a infância do Raimundo Holanda. Como é que foi a infância dele? Do que o senhor lembra? Ele tinha a dona Izabel...

**Max Bastos:** Izabel e o seu... seu... quer dizer... não era pai, era padrasto dele.

**Entrevistador:** Quem era o pai do Holanda, o senhor sabe?

**Max Bastos:** Olha... era uma das frustrações do Raimundo Holanda. Ele não sabia quem era o pai dele. Ele tinha o seu Hugo como pai... o padrasto como pai, mas ele não tinha bem a definição de exatamente quem era o pai dele. Essa era uma das mágoas que ele tinha.

**Entrevistador:** Isso mexia muito com ele, essa mágoa?

**Max Bastos:** É, mexia, porque ele ficava um pouco revoltado com isso, né? Mas ele, de qualquer maneira, ele vivia assim, dentro do possível, vivia bem com a mãe dele e com o padrasto (informação verbal)<sup>433</sup>.

Apesar de não ter plena consciência dos arranjos familiares envolvidos nas origens do autor, Max Bastos demonstra ter a clara percepção do quanto a questão paterna tinha um

<sup>432</sup> Entrevista concedida por DOMINGUES, Edilza. Entrevista I. [mar. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos. Vídeo I (28:46 min.).

<sup>433</sup> Entrevista concedida por BASTOS, Max. Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos. Vídeo I (29:49 min.).

impacto sobre o temperamento e a personalidade de seu amigo. Em seu depoimento fica também patente o preconceito de que Raimundo Holanda Guimarães fora vítima, não só por suas origens familiares, mas também, segundo se pode depreender, pela condição econômica subalterna em que estava inserido. Conforme nos conta Max Bastos:

**Max Bastos:** É como eu às vezes eu falo de mim. (...) Eu nunca passei... do papai... não tínhamos para esbanjar, né? Mas também tudo o que a gente precisava a gente tinha dentro do possível. Nunca passei necessidade de nada. Quer dizer, tinha tudo, frequentava o que eu queria, quer dizer, já às vezes não era o caso de alguns, como tipo o Raimundo Holanda que, pela família dele não ser uma pessoa assim... como é que se diz... excepcional, às vezes não tinha aquela mesma liberdade de... de frequentar certos lugares, né, podemos dizer. E isso ainda existe até hoje.

**Entrevistador:** ele sofria assim... algum certo...?

**Max Bastos:** É isso: preconceito. E como ele era assim um pouco “coisa”, então ele colocava para fora aquele... a língua dele, né, pra se defender, né? É a autodefesa dele, né? (informação verbal).<sup>434</sup>

Ao mencionar o preconceito sofrido por Holanda Guimarães desde a infância, Max Bastos estabelece uma relação entre essa circunstância e o temperamento do autor, que em sua postura reativa manifestava sua revolta através de sua “língua” bastante ferina, o que era considerado por seu amigo como uma estratégia de autodefesa sua. Nesse sentido, novamente vem à tona no depoimento de Max Bastos o romance *Chibé* em seu caráter de provável obra de vingança:

**Entrevistador:** Antes de escrever o livro, ele tinha alguma rixa com essas pessoas?

**Max Bastos:** Olha, eu não lembro bem, mas eu acho que tem. Com esses do *Chibé* eu acho que tem. Eu não lembro, mas eu acho que deve ter tido. Para ele sair com esse livro é porque alguma coisa grave devia existir.

**Entrevistador:** Então, era como se fosse uma retaliação, uma espécie de vingança...

**Max Bastos:** Sim, sim, isso (informação verbal)<sup>435</sup>.

A caracterização do romance *Chibé* enquanto obra de vingança parece ser um ponto passivo entre boa parte dos entrevistados mencionados, tanto para quem não conhecia os detalhes dos arranjos familiares em torno da origem do autor, como é o caso de Raimundo Adalberto Moraes; como para quem conhecia em parte tais detalhes, a exemplo de Max Bastos; assim como para quem conhecia tais detalhes em profundidade, como fica claro no depoimento de Ocila Favacho. O escritor Raimundo Holanda Guimarães, entre outros intuitos, fizera de seu romance um artefato de vingança, pois tinha consciência de que “a dor causada pela palavra escrita pode ser devastadora” (DESALVO, 1994, p. 20).

<sup>434</sup> Entrevista concedida por BASTOS, Max. Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos. Vídeo I (29:49 min.).

<sup>435</sup> Entrevista concedida por BASTOS, Max. Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos. Vídeo II (29:50 min.).

Nesse sentido, o romance *Chibé* representa uma coletânea de casos escandalosos que provavelmente circulava à boca pequena na Vila do Apeú, cuja publicação em formato de romance confere aos mesmos um caráter de publicidade e a sensação de “oficialidade” ou mesmo de veracidade, atingindo em cheio a honra de pessoas de grande notoriedade naquele contexto, expondo-lhes ao ridículo pela denúncia de sua hipocrisia. O romance *Chibé* é, pois, um objeto contundente, afiado, utilizado habilmente por um esgrimista das palavras para ferir de morte a reputação ilibada e impoluta de suas vítimas. Em seu livro, Louise DeSalvo relembra o depoimento da escritora Anaís Nin sobre o uso da literatura como instrumento de vingança:

O escritor é o duelista que jamais luta na hora marcada, que guarda o insulto como qualquer outro objeto curioso, um item de colecionador, despeja-o mais tarde sobre sua mesa e empenha-se verbalmente num duelo com ele. Algumas pessoas chamam isso de fraqueza. Eu chamo de adiamento... Pois ele se preserva, coleciona o que depois vai explodir em sua obra (NIN apud DESALVO, 1994, p. 20).

Em suas abordagens, Louise DeSalvo nos recorda que “o motivo de os artistas usarem sua arte como arma de retaliação é compreensível apenas no contexto da vida do escritor, dessa complexa constelação de desejos, sonhos e carências que proporciona a motivação para realizar uma obra de arte” (1994, p. 21). Dessa forma, ganham importância o contexto em que o autor estava inserido enquanto sujeito social, sobretudo no que diz respeito aos seus relacionamentos conflituosos e circunstâncias desagradáveis, ocorridos a qualquer tempo dentro de sua trajetória, causando mágoas e rancores, posto que “estes sentimentos podem ser desencadeados por relacionamentos atuais, mas muitas vezes têm raízes na primeira e segunda infância” (DESALVO, 1994, p. 21-22). Assim, a vingança através de uma obra literária aparece como uma possibilidade para o autor dar vazão a sentimentos negativos represados por tanto tempo, arremetendo violentamente sua pena contra aqueles que considera como culpados por sua dor:

A vingança impõe uma necessidade de agir que restaura o senso de que somos agentes, e não apenas vítimas passivas. A composição de uma obra de vingança absorve o escritor numa atividade complexa, e esse envolvimento nos emaranhados da obra diminui o efeito de sentimentos negativos (DESALVO, 1994, p. 22).

Mas toda vingança tem seu preço, e como bem assevera Louise DeSalvo, “o escritor frequentemente fantasia que a vítima ficará tão arrasada que não tentará retaliar, demonstrando, portanto, incapacidade de entender as ramificações do envolvimento numa *vendeta*” (DESALVO, 1994, p. 22). De forma semelhante, a escrita do romance *Chibé*

enquanto obra de vingança, como vimos, acarretou para seu autor, Raimundo Holanda Guimarães, algumas consequências desastrosas, tais como as ameaças de morte que o impeliram a deixar a cidade por algum tempo, bem como a caça aos exemplares remanescentes de seu livro perpetrada pelas famílias nele retratadas, com o intuito de erradicá-lo definitivamente do seio das sociedades castanhalense e apeúense.

Se bem observarmos, as principais vítimas deste romance satírico ocupam funções e papéis sociais bastante simbólicos no contexto local: a família mais poderosa e tradicional do Apeú, o cartorário da Vila e o sacerdote católico. Iniciaremos destacando a representatividade e o papel desempenhado pela família mais tradicional e poderosa da pequena Vila do Apeú no contexto social e também no romance.

Como é comum em cidades pequenas e interioranas, as famílias mais tradicionais e de maior destaque são também aquelas que se colocam como baluartes da moral e dos bons costumes, exemplos de virtude e de boa conduta a serem seguidos. Da mesma forma, essas mesmas famílias, as quais detém uma imagem e uma reputação impoluta, são geralmente as mesmas que, por vezes, se arrogam o direito de julgar severamente a conduta moral das outras pessoas da comunidade. Tendo Raimundo Holanda Guimarães nascido na pequena Vila do Apeú, local pacato em que todos se conheciam, o julgamento que provavelmente se abateu sobre a mãe solteira do autor pelas línguas ferinas das “pessoas de bem” do lugar certamente constituiu um duro golpe para sua genitora. O universo ficcional está povoado de exemplos de personagens moralistas que se arrogam o direito de julgar (e condenar) desvios de conduta alheios, a exemplo da Beata Dorotéia, presente no *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado.

Outro alvo importante a ser destacado seria o cartorário da Vila do Apeú. Como se sabe, os cartórios são responsáveis pela realização dos registros de casamento, de óbito, bem como os de nascimento. Nesse sentido, tendo Holanda Guimarães nascido na Vila do Apeú, caberia a ele (ou não) assentar em seu cartório o registro de seu nascimento. Entretanto, considerando as circunstâncias do nascimento do autor, essa tarefa não seria das mais simples de se realizar sem dar ensejo a vexames e a fuxicos na Vila do Apeú.

Para além de todo o preconceito social que por si só já tornava a vida de uma mãe solteira bastante difícil em termos de exclusão, também a legislação vigente legitimava e promovia a exclusão da paternidade de filhos gerados fora do casamento. Em 1935, quando nasceu o autor, os registros de nascimento eram regidos pelo Código Civil Brasileiro, instituído pela Lei nº 3.071, promulgada em 1º de janeiro de 1916. Em seu artigo “A evolução histórico-legal da filiação no Brasil” (2009), Bruna Schlindwein Zeni afirma que “o Código Civil Brasileiro de 1916, Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916, que vigorou em nosso país

por mais de 80 anos, fazia severas distinções quanto aos filhos ao estabelecer suas classificações” (2009, p. 61). A pesquisadora destaca as seguintes distinções entre formas de filiação pela Lei nº 3.071:

O Código Civil de 1916 classificava a filiação de acordo com a origem, ou seja, se era ou não advinda do matrimônio, considerando como filho legítimo aquele havido na constância do casamento, e ilegítimo o advindo de relações extramatrimoniais. Os ilegítimos dividiam-se em naturais e espúrios, e estes, por sua vez, classificavam-se em adúlteros e incestuosos (ZENI, 2009, p. 61).

Ao observarmos os apontamentos feitos por Zeni, fica claro, portanto, que as circunstâncias em que nascera Raimundo Holanda Guimarães, tendo este sido concebido fora de uma relação matrimonial, o enquadrariam no grupo dos filhos “ilegítimos”. De acordo com a legislação regida pelo Código Civil de 1916, os filhos ilegítimos chamados de “naturais” eram aqueles nascidos fora do casamento, a partir de pais que não estariam impedidos de se casar. Por outro lado, os filhos ilegítimos classificados como “espúrios” eram aqueles oriundos de relacionamentos de pais que não poderiam se casar, por se encontrarem impedidos, geralmente por já serem casados com outras pessoas, ou por serem parentes, o que também constituía impeditivo de casamento. Assim, os filhos “espúrios” eram classificados como “adúlteros” quando fruto de adultério, e denominados de “incestuosos”, quando oriundos de relação entre parentes. Zeni explica que “o artigo 355 do Código Civil de 1916 permitia o reconhecimento dos filhos ilegítimos, que poderia ser feito pelo pai ou pela mãe, ou, ainda, por ambos. Era vedado, porém, o reconhecimento dos filhos incestuosos e ou adúlteros” (ZENI, 2009, p. 62). Dessa forma, fica claro que, nas condições em que nascera o autor, seria impossível à sua mãe fazer o registro do filho com o nome do pai biológico, por ser Holanda Guimarães, portanto, um “filho ilegítimo adúltero”, restando a ela a possibilidade de registro como “filho ilegítimo natural”, situação essa em que, em geral, somente o nome da mãe passaria a figurar na certidão de nascimento. Não é difícil mensurar o quanto essa situação seria vexatória e difícil em 1935, em uma pequena vila onde todas as famílias se conheciam (como as mais antigas se conhecem até os dias de hoje), sobretudo por ser Izabel Holanda filha do Juiz de Paz daquela localidade. Tal atitude representaria um reconhecimento documental de sua condição de “mãe solteira”, com toda a carga de preconceitos e de exclusão que tal condição ensejava àquela época e, de certa maneira, ainda hoje enseja (guardadas as devidas proporções).

Teria o autor atribuído ao cartorário todo o peso e representatividade de sua condição de autoridade responsável pelos registros civis, o qual encarnava, de certa forma, o arbítrio

das leis que o taxavam de “ilegítimo espúrio”? Se considerarmos que caberia ao cartorário a aplicação das leis vigentes, as quais, diga-se de passagem, reforçavam sobremaneira as desigualdades entre homens e mulheres, e promoviam uma verdadeira exclusão dos filhos havidos de relações consideradas “ilegítimas” no âmbito do direito civil, tal possibilidade seria bastante plausível. O cartorário seria, nesse sentido, a face da lei que excluía o autor da condição de legitimidade diante da sociedade civil.

Explorando o romance, vale lembrar que a personagem do cartorário, arrogando-se o papel de defensor da moral e dos bons costumes, negara-se a assentar em seu cartório o casamento da filha da portuguesa, Diva, por ter conhecimento, através dos fuxicos que vicejavam na vila, do seu comportamento promíscuo, que envolvia diversos casos com homens casados daquela localidade. Teria sido o correspondente real do cartorário também um homem moralista e conservador? Em caso positivo, teria o mesmo criado qualquer empecilho para registrar o nascimento de Holanda Guimarães em seu cartório? Não temos como responder com certeza a essas questões. Entretanto, no romance, ao visitar o português Vicente na Vila de Americano na intenção de auxiliá-lo no processo de anulação do casamento com Diva realizado pelo Cônsul de Portugal, o personagem do cartorário ouviu de Zulmira, mãe daquele, o relato dos escândalos em que dona Belmira se envolveu antes de vir ao Brasil, revelando-se o grande interesse do notário por fofocas sobre as genealogias familiares espúrias da Vila do Apeú:

Depois de polir a lembrança dos objetos antigos do seu baú de nobreza, dona Zulmira deslustra a patricia. Recorda fatos inéditos ao notário que, **versado em ramificações obtusas na genealogia da vila, tem o cadastro de todos os espúrios no registro civil do cartório**. Diante daquela fogsidade verbal de dona Zulmira, viu surgir novo lastro para aumentar seu **cabedal de relíquias bastardas, com as preciosidades que faltam em seu livro de familiares segredos**. Instigou, então, a avidez da velha escavando sigilos, **como animal farejando saboroso petisco** (GUIMARÃES, 1964, p. 104, grifos nossos).

As referências feitas pelo narrador do romance ao “cadastro de todos os espúrios no registro civil do cartório”, bem como ao “cabedal de relíquias bastardas” que compunham o seu “livro de familiares segredos” revelam não só a face moralista do cartorário, como também um certo prazer cruel em colecionar e contabilizar delitos alheios, “como animal farejando saboroso petisco”. No momento em que o cartorário Bernardo apresentou a proposta de anulação do casamento a seu Vicente, dona Zulmira manifestou de imediato sua preocupação com a situação do neto, posto que a personagem Diva estava grávida quando abandonou o marido e retornou à Vila do Apeú. Entretanto, o cartorário parecia estar bem



mais preocupado em desmoralizar Belmira e Diva do que com o futuro do filho desta e de Vicente, como se pode observar abaixo:

- ... anula-se o casamento ... (...)
- ... e o filho? ...
- ... casamento nulo ...
- ... o bichinho não tem culpa ... – protege dona Zulmira.
- ... nem nasceu ainda...
- ... quer dizer que fica sem pai... – ainda a futura avó, inquieta.
- ... não é bem esse o caso... faz de conta que não existisse... o filho não interessa, por enquanto... depois se resolve... casamento nulo acaba tudo e o filho até pode deixar de ser dele... provando no processo o erro essencial sobre o procedimento dela na vila, antes do casório: seu Vicente não sabia... mesmo que dê uma investigação de paternidade mais tarde...
- Vai ser escândalo... não tem outro jeito? o senhor ainda agora falou que tinham dois...
- Bem... para não dar direito a ela contestar, reclamando na justiça, só anulando ... (GUIMARÃES, 1964, p. 104-105).

Embora não se possa confirmar a semelhança entre atitudes do cartorário real as do personagem, a descrição dos procedimentos deste pelo autor reforçariam essas especulações. Ademais, alguns dados bastante peculiares oriundos da história de vida de Raimundo Holanda Guimarães podem ser interessantes no sentido de aguçar nossas conjecturas a respeito dos possíveis imbróglios envolvendo o cartorário do Apeú. Investigamos o histórico em torno do registro de nascimento de Raimundo Holanda Guimarães, e descobrimos que o mesmo fora registrado somente aos 13 anos de idade por Hugo Guimarães como sendo seu filho biológico, tendo sido o nascimento do autor alegado como tendo ocorrido na cidade de “Belém, às quatro horas, no hospital da Maternidade da Santa Casa” (p. 121), conforme consta nos registros datados de 3 de março de 1948, preservados no Tabelionato do 2º Ofício – Tabelionato Freire da Silva, Comarca de Castanhal-PA, no Livro (23/07/1447 a 19/08/1948), Termo 8328, Folha 121. Considerando que, de acordo com diversos depoentes, dentre os quais se destacam alguns familiares do autor, o mesmo teria nascido na Vila do Apeú, o que explicaria essa divergência entre o assentamento de seu registro de nascimento e as memórias de seus familiares – bem como as próprias afirmativas do autor feitas no livro *Cidade Perdida* (1999) – quanto ao local verdadeiro de seu nascimento? Teria o cartorário do Apeú se recusado a assentar o registro de Raimundo Holanda Guimarães como filho de Hugo Guimarães em seu cartório, por saber que o mesmo não era seu pai biológico, como certamente seria do conhecimento e da maledicência dos moradores da Vila do Apeú? Embora seja impossível a nós respondermos a esta pergunta no contexto atual, a incongruência de informações dá azo a nossas conjecturas e especulações.

O caso revelaria ainda novas inconsistências: de acordo com o registro de nascimento de Raimundo Holanda Guimarães, seus pais, Hugo Guimarães e Izabel Holanda, teriam se casado no cartório do Apeú. Entretanto, após solicitarmos os registros da união civil de Hugo Guimarães e Izabel Holanda àquele cartório, não logramos encontrá-lo, o que nos conduz a duas possibilidades: ou tais registros foram extraviados, ou talvez nunca tenham existido. Supomos que o próprio Holanda Pessoa, avô do autor, tenha realizado o casamento, posto que o mesmo era, como se sabe, Juiz de Paz. Entretanto, não tivemos como localizar também o destino dos registros de assentamentos de matrimônios realizados por Holanda Pessoa. Dessa forma, assim como faltam registros dos reais acontecimentos em torno da história familiar do autor, sobram inconsistências que, se não comprovam possíveis imbróglios envolvendo a sua família e o cartório do Apeú, também não permitem que os mesmos sejam de todo descartados. Só uma coisa fica patente: o retrato do cartório pintado com as tintas do bufão e do ridículo não seria um ato fortuito, mas perpetrado no intuito de o expor ao escárnio dos leitores do *Chibé*.

Quanto às motivações que teriam levado o pároco local a ser alvo da sátira de Raimundo Holanda Guimarães, é necessário lembrar que na história da Igreja Católica era (e infelizmente ainda o é, em alguns lugares) comum que padres mais conservadores se negassem a batizar filhos de mães solteiras. Em Deuteronômio (23:2), lê-se que “nenhum filho bastardo entrará na congregação do Senhor; nem ainda a sua décima geração entrará na congregação do Senhor” (1995, p. 351), de onde se depreende a interpretação bastante difundida de que o termo “bastardo” faz referência às crianças nascidas de relações incestuosas ou adúlteras.

Maria Luiza Marcílio, em seu artigo “A Irmandade da Santa Casa de Misericórdia e a assistência à criança abandonada na história do Brasil” (1993), afirma que “a criança ilegítima e a criança abandonada colocaram sempre a Igreja diante de uma questão social e teológica, contraditória para sua tradição e ensinamentos, e de extrema dificuldade para seu enfrentamento e conciliação” (MARCÍLIO, 1993, p. 149). Se por um lado a Igreja Católica pregava a teologia do casamento como sacramento monogâmico indissolúvel, concebendo-o como a única forma de união lícita entre um casal, por outro lado essa instituição compreende o batismo como condição indispensável para se alcançar a salvação, de modo que a negação desse sacramento a outrem representaria sua condenação eterna. Dessa forma, criou-se uma aí uma importante contradição: “Como ministrar o sacramento do batismo a filhos ilegítimos, sacrílegos, adúlteros, de pais desconhecidos?” (MARCÍLIO, 1993, p. 150). Se o casamento fora apregoado como única forma válida e reconhecida de união, o qual tinha por objetivo a

perpetuação da vida humana através da reprodução, o ato de batizar crianças tidas como ilegítimas não findaria por lhes atribuir uma legitimidade que entraria em conflito com a do casamento? Em face disso, “como batizar estas crianças?” (MARCÍLIO, 1993, p. 150). De acordo com Maria Luiza Marcílio, as soluções encontradas pela Igreja foram as seguintes:

Para o primeiro caso, das crianças geradas fora da família católica sacramentada, havia a justificativa bíblica da imperiosa necessidade do batismo, para a salvação da alma. E para os abandonados, ilegítimos, **filhos de padres**, de prostitutas, **de adúlteros** etc., o argumento da caridade cristã vinha em seguida. Mas, se a Igreja soube ser mãe acolhedora de todas as crianças, independentemente de suas origens, depois de conceder o batismo estabeleceu discriminações. A bastardos e expostos estava vedado, por exemplo, o acesso ao importante sacramento da Ordem. O controle foi estrito e estendia-se por várias gerações. Para tanto, ela determinou a clara e rigorosa distinção das crianças nos livros de registros de batismo (e de casamento e óbitos igualmente). Nestes a Igreja criou várias categorias sociais (além dos livres e dos escravos), registradas geralmente em livros distintos. Havia a clara e rigorosa menção da origem de cada criança batizada: filhos legítimos, naturais ou ilegítimos e expostos (por vezes, ainda detalhava melhor os ilegítimos em filhos adúlteros, sacrílegos, de apóstatas, de hereges) (MARCÍLIO, 1993, p. 150, grifos nossos).

Como se pode perceber, o batismo de filhos bastardos pela Igreja era feito em forma de uma inclusão excludente: garantia-se a condição da salvação dos filhos ilegítimos, mas não se dava a eles o *status* de igualdade em relação àqueles considerados como legítimos. Embora Marcílio trate de períodos mais recuados do que a década de 1930, é necessário frisar que a contradição quanto ao batismo de filhos ilegítimos parece ainda permanecer no seio da Igreja mesmo contemporaneamente, o que tem permitido que padres mais conservadores cheguem ao ponto de negar-lhes o acesso a esse sacramento. A permanência dessa contradição pode ser percebida no conflito entre o que preconiza o *Código de Direito Canônico* (2007), promulgado pelo Papa João Paulo II, e a forma como tais diretrizes são interpretadas por membros do próprio clero, como ficará claro abaixo. De acordo com o *Código de Direito Canônico*:

Cân. 868 - § 1. Para que uma criança seja licitamente batizada, é necessário que:  
 1° os pais, ou ao menos um deles ou quem legitimamente faz as suas vezes, consintam;  
 2° **haja fundada esperança de que será educada na religião católica; se essa esperança faltar de todo, o batismo seja adiado segundo as prescrições do direito particular, avisando-se aos pais sobre o motivo** (2007, p. 231, grifo nosso).

A aludida “fundada esperança de que será educada na religião católica”, ao que nos parece, constitui um critério bastante subjetivo, o que dá margens à manutenção da referida

contradição. A referida edição do *Código de Direito Canônico* conta com notas, comentários e índice analítico feitos pelo padre Jesus Hortal. Se bem observarmos a nota feita por aquele sacerdote ao Cân. 868, fica clara a possibilidade de tratamento diferenciado no que tange ao batismo dos filhos ilegítimos, dentre os quais destacamos em especial o tratamento dado aos “filhos de mães solteiras”, conforme a citação abaixo:

868. O n. 2º do § 1º é o que apresenta maiores dificuldades práticas. Pode-se falar de “esperança fundada de que será educado na religião católica”, quando a criança é filho de pais que frequentem regularmente cultos afro-brasileiros e quase não aparecem na Igreja Católica? E quando os pais são desquitados ou divorciados, tendo passado a novas uniões conjugais? **E os filhos de mãe solteira**, mesmo quando o pai reconhece a criança? (2007, p. 231, grifo nosso).

Ao que parece, o questionamento do padre Jesus Hortal abre precedentes para que o sacramento do batismo fosse negado aos “filhos de mãe solteira”. A atualidade da questão se apresenta não apenas no *Código de Direito Canônico*, como tem recebido a atenção do Papa Francisco, 226º sumo-pontífice da Igreja Católica. Em uma homilia realizada na capela da Casa Santa Marta em 19 de outubro de 2017, o Papa Francisco falou publicamente acerca do tema, fazendo uma exortação aos padres para que o sacramento do batismo não fosse negado aos “filhos de mãe solteira”. Naquela ocasião, o Papa Francisco deu a seguinte declaração:

Em meu país, escutei várias vezes que havia **párocos que não batizavam os filhos de mães solteiras, porque não tinham nascido no matrimônio canônico**. Fechavam a porta, escandalizavam o povo de **Deus**. Por quê? Porque o coração destes párocos havia perdido a chave do conhecimento<sup>436</sup> (2017, s.p., grifo nosso).

A afirmação do Papa Francisco atesta a atualidade do problema, cujo enfrentamento por parte do sumo-pontífice ocorreu em mais de uma ocasião, como no discurso proferido em maio de 2014 por ocasião do dia das mães, em que o sacerdote declarou que “não existe mãe solteira. Mãe não é estado civil”<sup>437</sup> (2014, s.p.). Tal assertiva tem relação com o tratamento diferenciado que alguns padres conservadores impõem às mães solteiras e, por decorrência, à sua prole, considerada por eles como ilegítima.

O conhecimento acerca de ocorrências como as acima expostas nos conduziu à seguinte pergunta: teria sido negado a Raimundo Holanda Guimarães o sacramento do batismo devido à sua condição de filho ilegítimo, por ser um filho de mãe solteira? Fizemos

<sup>436</sup> Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/572831-deus-nao-e-um-amontoado-de-prescricoes-mas-sim-amor-gratuito-a-homilia-do-papa>>. Acesso em: 04 jul 2020.

<sup>437</sup> Disponível em: <<https://blog.ssps.org.br/mae-e-mae-nao-estado-civil>>. Acesso em: 04 jul 2020.

uma extensa pesquisa nos registros de batismo da paróquia de Castanhal, a qual à época recobria em sua abrangência também a Vila do Apeú, e não encontramos em seus arquivos nenhuma referência ao batismo de Raimundo Holanda Guimarães. Teria sido a negação do batismo ao autor, ou mesmo o afastamento de sua mãe dos sacramentos da Igreja Católica, a motivação que teria impelido Raimundo Holanda Guimarães a fazer um retrato satírico do correspondente real de padre Emílio em seu romance? Não temos como afirmá-lo. Mas a julgar pelo perfil rígido e conservador atribuído ao padre Salvador Traccaioli, sacerdote este que estava à frente da paróquia à época do nascimento do autor, bem como pelo conservadorismo que provavelmente permeava as práticas sociais na cidade de Castanhal na década de 1930, não seria insensato cogitar essa possibilidade.

Nossa hipótese ganha força não somente pela ausência de quaisquer referências ao batismo de Raimundo Holanda nos arquivos da paróquia, mas também pelo retrato irônico do pároco, o qual já estava sendo “padrinho de neto, compadre de filho” (p. 41), ou seja, os pecados e a hipocrisia de padre Emílio eram evidenciados de forma debochada no romance devido ao **batismo** e **apadrinhamento** por ele de seus próprios descendentes. Dessa forma, é justamente o batismo enquanto sacramento ministrado a seus bastardos que confere fisionomia mais escandalosa à luxúria e à incontinência sexual do padre.

A prática adotada por padres não-celibatários de apadrinhar os próprios filhos, conforme fora descrito no romance *Chibé*, encontra bastante aso no mundo empírico. É o que afirma a historiadora Maria da Conceição Silva em seu artigo “Catolicismo e casamento civil na Cidade de Goiás: conflitos políticos e religiosos (1860-1920)” (2003), ao expor o interessante caso de um atestado de óbito datado de 26 de dezembro de 1899 de um filho de um padre que recebera o sobrenome do pai: “O óbito é de Antonio Candido de Azevedo, filho do monsenhor Joaquim Vicente de Azevedo” (SILVA, 2003, p. 135). Silva nos lembra que “o concubinato, a mancebia e a ilegitimidade não foram incomuns no meio eclesiástico” (LEWCOWICZ apud SILVA, 2003, p. 135), o que certamente não constitui uma revelação inédita, dados os casos que pululam a esse respeito na história de nosso país. Entretanto, chama a atenção o tratamento diferenciado muitas vezes dado à prole dos sacerdotes: “padres davam seu nome aos filhos, pois não eram eles simples ‘bastardos’, que só tivessem o sobrenome da mãe. Deviam ser criados os filhos em igualdade de condições com as melhores famílias do lugar” (FRAGOSO apud SILVA, 2003, p. 135). Tal situação nos remete ao romance *Gabriela, cravo e canela*, romance esse emulado por Holanda Guimarães, em que o personagem padre Basílio dava seu sobrenome em batismo aos seus “afilhados” (na verdade, seus filhos) em um suposto gesto de “caridade” (intenção essa afirmada ironicamente por

Jorge Amado). Como já fora mencionado, os personagens dos padres Basílio e Emílio partilhavam dessa mesma inclinação a tal “caridade” cristã.

É necessário esclarecer que não temos quaisquer indícios ou informações de que o desrespeito ao celibato sacerdotal praticado pelo personagem do padre Emílio tenha quaisquer relações com fatos ocorridos concretamente na trajetória de vida de seu correspondente real (e nem é esse o objetivo deste trabalho). Entretanto, a julgar pela gravidade das ações imputadas à personagem de padre Emílio, há de se convir que, se houve intenção vingativa contra a memória e a reputação de seu correspondente real, como acreditamos, o autor teria certamente logrado êxito em semear dúvidas quanto ao seu caráter e à observância do celibato por parte do sacerdote entre seus leitores.

Algo que fica bastante evidente em decorrência do retrato satírico do sacerdote é a adoção de uma postura claramente anticlerical por parte do autor. Tal postura se deixaria perceber também em outras ocasiões, como no curioso relato, presente em sua já mencionada crônica intitulada “Vocação”, na qual o autor menciona três ocasiões em que houvera desejado ser padre. Ao narrar a primeira dessas ocasiões, Holanda Guimarães relata uma grande decepção que tivera com um sacerdote, junto ao qual atuava provavelmente como coroinha, como podemos conferir na citação abaixo:

Três vezes pensei em ser padre: a primeira, quando ajudava o vigário a rezar missas domingueiras na matriz da paróquia onde aprendia catecismo e engatinhava nos caminhos do céu, forçando o portão da eternidade. Vestido de acólito, invejava o sacristão que bimbilhava os sinos da igreja, e admirava-o quando sacudia o turíbulo incandescente e perfumado atrás das vestes sacramentais do sacerdote: – *dominus vobiscum* – parecia o Senhor abraçando o mundo inteiro num amplexo sagrado pelos braços abertos do padre igual à estátua do Cristo Redentor que garante o Rio contra a injúria de tanta beleza no meio da miséria. (...)

Depois desses ligeiros ensaios pela seara do Altíssimo, nunca mais pus os pés lá, nunca mais nos vimos de perto. Com o tempo, o destino a ambos nos colocou, a mim e a meu pastor, em margens diferentes por onde descobri que ele não era tão santo quanto eu fosse pecador e nunca mais pude sonhar com os deleites sagrados nem ter o estímulo de um guia espiritual: a vida agravou a fronte do menino daquela cidadezinha, rasgando-lhe o véu da esperança com que todas as noites envolvia a cabecinha tola para adormecer sonhando (GUIMARÃES, 2004, p. 73-74).

Qual teria sido essa decepção? Impossível saber. O autor não dá maiores detalhes. Mas uma curiosa crônica publicada originalmente em 1961 na *Folha Vespertina* e também reproduzida no livro *A cor da saudade* sob o título de “Chica Cipó”, relata em tom irônico os desvios lúbricos de um padre que se servia dos favores sexuais de uma prostituta muito famosa da conhecida “rua do fogo” (zona do meretrício da cidade), a requisitadíssima Chica Cipó. Segundo o autor relata sobre Chica Cipó em sua crônica, “sua casa naquela zona tinha a

frequência das paradas em fim de linha – fazia-se *cobrinha* à sua porta” (GUIMARÃES, 2004, p. 22). Assim, a mesma prestava seus serviços ao sacerdote com visitas à casa paroquial durante a madrugada, conforme a citação abaixo:

Até um padre, que interpretava o celibato restritamente e, com negligência, outros deveres do santo-ofício, sucumbira ao prazer dos seus encantos, achando que o dogma se referia estritamente ao casamento do sacerdote, mas não o impedia das atividades impostas pela economia orgânica que nem mesmo o culto a Onã alivia. Natural que o homem de Deus não entrasse na fila do pecado: o interesse pastoral – sacrifício que fazia em nome da fé, tentando resgatar almas danadas das garras do demônio – justificava a cortesia da visita especial às tantas da madrugada. E haja creio em Deus-Padre... (GUIMARÃES, 2004, p. 22-23).

Se a citação acima não soluciona os mistérios em torno da decepção relatada por Holanda Guimarães na crônica anterior com o sacerdote de sua época, representa mais um testemunho de sua postura anticlerical, expressa com sarcasmo e certa dose de humor.

Portanto, de acordo com nossas investigações, temos subsídios para acreditar que o romance *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães, constitui uma representação cifrada de sua origem biológica, e, ao mesmo tempo, uma obra de vingança contra aqueles que provavelmente julgaram (e condenaram) a sua mãe e a ele pelas circunstâncias em que o autor fora concebido. As ilações e suposições por nós levantadas acerca das motivações que teriam impellido o autor Raimundo Holanda Guimarães a arremeter tão violentamente contra a família mais poderosa e tradicional do Apeú, o cartorário e o padre, longe de pretender comprovar tais fatos, visa apenas recompor o cenário, a representatividade dos sujeitos e as circunstâncias a que estavam circunscritos Izabel Holanda e também o autor Raimundo Holanda Guimarães à época do seu nascimento. Não temos a pretensão com este trabalho de levantar quaisquer suspeitas que venham a pôr em dúvida a idoneidade, o caráter e a boa conduta de quaisquer pessoas que tenham sido constituídas como alvos dos ataques perpetrados por Raimundo Holanda Guimarães em seu *roman à clef* satírico. Assim, de acordo com o acima exposto, acreditamos que Raimundo Holanda Guimarães fez uso do gênero *roman à clef* em sua vertente satírica, para atingir a honra daqueles a quem atribui a culpa pelos sofrimentos de sua mãe, e também pelos seus próprios sofrimentos.

## 5.2. *Les bohémiens*: um *roman à clef* satírico

No presente tópico, faremos um breve panorama do romance *Les bohémiens* (1790), do aventureiro e libelista francês, Marquês de Pelleport. Mas antes de nos aventurarmos pelos meandros da narrativa e pelas peripécias de seus personagens, iniciaremos nossa investigação pela definição do termo que Pelleport utilizou para dar título ao seu romance. O dicionário *Le Petit Larousse Illustré 2000* (1999), apresenta para o verbete *bohémien/bohémienne* a seguinte definição: “**BOÊMIO, BOÊMIA** adj. e n. 1. Da Boêmia. 2. a. Cigano. b. *Pejor.* Vagabundo” (1999, p. 142, tradução nossa)<sup>438</sup>. De forma idêntica, o *Dictionnaire Historique de la langue française* (2010) apresenta para o verbete a seguinte definição: “**BOÊMIO, BOÊMIA** adj. e n. 1. Da Boêmia. 2. a. Cigano. b. *Pej.* Vagabundo” (2010, p. 148, tradução nossa)<sup>439</sup>. Como podemos observar, o termo *bohémien* pode ser entendido simultaneamente, de acordo com os dois dicionários consultados, como uma referência aos habitantes da região da “Boêmia”, aos “Ciganos” (Rom/Roma<sup>440</sup>) e também a “vagabundos”. Acreditamos que a utilização do termo *Les bohémiens* pelo Marquês de Pelleport para dar nome ao seu romance esteja justamente vinculado às duas últimas significações: aos “Ciganos”, em alusão ao seu estilo de vida itinerante; e a “vagabundos”, sobretudo pelo fato de o sentido pejorativo do termo atender aos intuítos vingativos do autor com seu *roman à clef* satírico.

A significação simultânea do termo *bohémien* como “cigano” e vagabundo” não é de todo fortuita, pois ilustra o preconceito que se impõe há séculos a esses povos nômades. A história dos ciganos é cheia de mistérios, pois esses povos não detinham um sistema de escrita, de modo que seus conhecimentos e sua história eram transmitidos oralmente de geração em geração. Além disso, tais populações pareciam devotar ao passado o mesmo desapego que demonstravam pela moradia fixa, de modo que os estudos acerca de sua origem e sua história encontravam muitas dificuldades pela ausência de documentos e demais registros históricos. Entretanto, algumas incógnitas acerca dessas populações nômades já foram respondidas:

Sabemos agora que os ciganos europeus foram originalmente o produto de uma fragmentação de tribos nômades da região do Vale do Indo, no noroeste da Índia, que provavelmente ocorreu por volta de 1000 d. C. De lá, essas pessoas foram amplamente dispersas. Um grupo migrou para o Egito e depois cruzou o norte da África e, por fim, entrou na Península Ibérica no século XIII. Outros grupos

<sup>438</sup> O texto em língua estrangeira é: “**BOHÉMIEN, ENNE** adj. et n. 1. De Bohême. 2. a. Rom. b. *Péjor.* Vagabond”.

<sup>439</sup> O texto em língua estrangeira é: “**BOHÉMIEN, ENNE** adj. et n. 1. De Bohême. 2. a. Rom. b. *Péj.* Vagabond”.

<sup>440</sup> “Hoje, a expressão ‘cigano’ é evitada pelos ciganólogos não-ciganos, os quais preferem a expressão adotada pelos movimentos de afirmação desta etnia – a expressão ROMA” (PARE, ESCUTE, OLHE, 2019, s.p.). Disponível em: < <https://adcmoura.pt/pareescuteolhe/?p=250>>. Acesso em: 10 set 2020.



migraram pelo Bósforo e para os reinos balcânicos do antigo Império Bizantino no século XII. Em 1399, os ciganos foram registrados pela primeira vez na Boêmia. Eles permaneceram lá por apenas um curto período de tempo, mas foram bem recebidos e, após sua partida, receberam cartas de recomendação do rei Sigismundo. Com a apresentação dessas cartas quando chegavam às cidades da Europa Ocidental, elas recebiam o nome de “boêmios”. Os ciganos também eram chamados de “sarracenos”, “etíopes”, “gregos” e, na maioria das vezes, “egípcios” (SULLIVAN, 1977, p. 220, tradução nossa)<sup>441</sup>.

Apesar da boa recepção que os ciganos tiveram do Rei Sigismundo da Boêmia (de cujas cartas de recomendação deriva a alcunha *bohémien* a eles atribuída), o mesmo não se daria em outras partes da Europa. É o que se pode depreender do artigo “Égyptiens et Égyptiennes à la Cour et à la Ville: la trace gitane sous Louis XIV” (2005), de François Moureau, em que o mesmo aborda, entre outros aspectos, o anátema que recai sobre as populações Rom durante o Antigo Regime francês. De acordo com Moureau:

Os trabalhos de François de Vaux de Foletier sobre a história dos povos nômades na França mostraram a grande ignorância sobre essas populações errantes da parte de uma sociedade fundamentalmente rural e apegada ao único solo que a viu nascer. A marginalidade daqueles que chamamos de “gitanos”, de “ciganos”, de “romas” ou “romanichels”, de “boêmios” e a quem os contemporâneos de Luís XIV chamavam de “egípcios” gerou um desses temores de que Jean Delumeau acompanhou o desenvolvimento desde a Idade Média. Estrangeiro ou absolutamente “estranho”, este ser veio sabe-se lá de onde, do qual só o Egito, pátria mítica das ciências secretas e das práticas diabólicas – uma anti-Terra Santa – poderia ser o berço, servindo de contraponto a uma sociedade que via no movimento e na rejeição da sedentarização o sinal de um fracasso moral, e até mesmo o veículo de uma praga social (MOUREAU, 2005, p. 445, tradução nossa)<sup>442</sup>.

Tendo chegado à França por volta do século XV, os povos Rom não demorariam a angariar o anátema que atualmente recai sobre eles, o qual era expresso tanto pela

<sup>441</sup> O texto em língua estrangeira é: “For these crimes they were condemned to wander for seven centuries without rest. We know now that the European gypsies were originally the product of a fragmentation of nomadic tribes of the Indus Valley region in northwest India that probably occurred around A. D. 1000. From there these people were widely scattered. One group migrated into Egypt and then made its way across north Africa and eventually into the Iberian Peninsula in the thirteenth century. Other groups migrated across the Bosphorus and into the Balkan kingdoms of the former Byzantine Empire in the twelfth century. By 1399 the gypsies were first recorded in Bohemia. They remained there for only a short period of time but were well received and upon their departure were given letters of recommendation from King Sigismund. With the presentation of these letters when arriving in western European cities, they were accorded the name ‘Bohemians’. Gypsies were also referred to as ‘Saracens’, ‘Ethiopians’, ‘Greeks’, and, most often, ‘Egyptians’”.

<sup>442</sup> O texto em língua estrangeira é: “Les travaux de François de Vaux de Foletier sur l’histoire des gens du voyage en France ont montré la grande méconnaissance de ces populations errantes de la part d’une société fondamentalement rurale et attachée au seul sol qui l’avait vu naître. La marginalité de ceux que nous appelons des ‘gitans’, des ‘tsiganes’, des ‘roms’ ou ‘romanichels’, des ‘bohémiens’ et que les contemporains de Louis XIV nommaient des « Égyptiens » engendra l’une de ces peurs dont Jean Delumeau a suivi le développement depuis le Moyen Âge [2]. Étranger ou ‘étrange’ absolu, cet être venu d’où on ne sait où et dont l’Égypte, patrie mythique des sciences secrètes et des pratiques diaboliques – une anti Terre sainte – ne pouvait être que le berceau, servait de repoussoir à une société qui voyait dans le mouvement et le refus de la sédentarisation le signe d’une défaillance morale, voire le véhicule d’une peste sociale”.

desconfiança e xenofobia das populações locais, quanto na forma de legislações criadas especificamente para os manter afastados ou sob controle. Um exemplo interessante pode ser auferido do *Dictionnaire Universel* (1708), de Antoine Furetière, cuja primeira edição data de 1690. O referido dicionário apresenta uma definição para o verbete Bohème/Bohémian na qual os qualificativos negativos atribuídos a essas populações são expressos sem nenhum disfarce ou atenuação, como podemos observar abaixo:

BOHEME, ou BOHEMIAN, ENNE. subst. o que é dito de certos mendigos errantes, vagabundos e libertinos, que vivem de roubo, destreza e trapaça; e sobre todos os que fazem profissão de ler a sorte das pessoas crédulas e supersticiosas.

Borel deriva essa palavra de *boëm*, uma antiga palavra francesa que significava *enfeitado*. Mas Pasquier relata sua origem, e diz que em 17 de abril de 1427, doze apenados vieram a Paris, isto é, penitentes, como disseram, um Duque, um Conde e dez homens a cavalo, que se qualificaram como cristãos do Baixo Egito, expulsos pelos sarracenos, que, tendo vindo ao Papa para confessar seus pecados, receberam como penitência andar sete anos pelo mundo sem dormir em cama. A comitiva deles tinha cerca de 120 pessoas, homens e mulheres, e 1.200 crianças restantes quando eles partiram.

Eles foram alojados na capela, onde foram vistos em multidões. Suas orelhas eram furadas, de onde pendia uma fivela de prata. Seu cabelo era muito preto, e penteado para trás; suas esposas muito feias, ladras e videntes. O bispo os obrigou a se retirarem e excomungou aqueles que lhes mostraram as mãos. Pela Portaria dos Estados de Orleans do ano 1560 foi ordenado a todos esses impostores sob o nome de *boêmios*, ou *egípcios*, para ver o reino apenas das galeras. Raphaël Volaterran menciona isso, e diz que esse tipo de gente veio dos Euxianos, povo da Pérsia, que se metem a ler a sorte.

Diz-se *os povos da Boêmia*, quando falamos dos habitantes da Boêmia. Os nomes de *Bohèmes* e de *Bohémiens* estão associados a estes andarilhos profissionais (FURETIÈRE, 1708, s.p., tradução nossa)<sup>443</sup>.

A caracterização pejorativa dos Rom que se movimentavam pelo território francês durante o Antigo Regime, transcenderia as práticas preconceituosas da população, bem como os éditos e leis que visavam seu controle, passando a figurar também nas representações artísticas a eles alusivas. Um importante registro nesse sentido é a série de gravuras feitas por

<sup>443</sup> O texto em língua estrangeira é: “BOHEME, ou BOHEMIEN, ENNE. subst. qui se dit de certains gueus errans, vagabonds, & libertins, qui vivent de larcins, d’adresse, & de filouteries; & sur tout qui font profession de dire la bonne aventure au peuple credule, & superstitieux. (.) Borel derive ce mot de *boëm*, vieux mot François qui signifioit *enforcélé*. Mais Pasquier en rapporte l’origine, & dit que le 17. Avril 1427. vinrent à Paris douze Penanciers, c’est-à-dire, Penitens, comme ils disoient, un Duc, un Comte, & dix hommes à cheval, qui se qualifioient Chretiens de la Basse Egypte chassez par les Sarrasins, qui étant venus vers le Pape confesser leurs pechez, reçurent pour penitence d’aller sept ans par le monde sans coucher en lit. Leur suite étoit d’environ 120. personnes, tant hommes que femmes, & enfans restans de 1200. qu’ils étoient à leur depart. (.) On les logea à la Chapelle, où on les alloit voir en foule. Ils avoient les oreilles percées, où pendoit une boucle d’argent. Leurs cheveux étoient très-noirs, & crêpez; leurs femmes très-laides, larronnesses, & diseuses de bonne aventure. L’Evêque les obligea à se retirer, & excommunia ceux qui leur avoient montré leurs mains. Par l’Ordonnance des Etats d’Orleans de l’an 1560. il fut enjoint à tous ces imposteurs sous le nom de *Bohemiens*, ou *Egyptiens*, de vuidier du Royaume à peine des galeres. Raphaël Volaterran en fait mention, & dit que cette sorte de gens étoit venuë des Euxiens, peuple de la Perside, qui se mêloient de dire la bonne aventure. (.) On dit *les peuples de Boheme*, en parlant des habitans de la Boheme. Les noms de *Bohemes* & de *Bohemiens*, sont attachez à ces coureurs de profession”.

Jacques Callot (1592-1635) entre 1621 e 1625, sob o título de *Les Bohémiens*. Tais gravuras, além da representação visual pejorativa dos Rom, trazem inscrições que fazem alusão ao comportamento supostamente marginal desse povo, como podemos observar abaixo:

Figura 23 – *Les bohémiens en marche*



Fonte: SULLIVAN, 1977.

Esta gravura produzida por Callot representa um grupo de Roms em marcha, composto por homens, mulheres e crianças, alternando-se entre pessoas a cavalo e a pé. As mulheres carregam alguns utensílios de uso doméstico, como baldes, garrafas e uma grande colher de pau. Elas carregam também suas crianças nos braços, a cavalo, ou a pé, atadas ao corpo. O grupo é acompanhado por dois cães de pelagem escura, e muito magros. No canto superior esquerdo é possível observar uma inscrição, que diz: “Não há valentes mensageiros / Que vagueiem por países estrangeiros” (CALLOT, 1621-1625, s.p., tradução nossa)<sup>444</sup>. A gravura seguinte parece ser uma espécie de continuação da cena representada na primeira, como podemos observar abaixo:

<sup>444</sup> O texto em língua estrangeira é: “Ne voila pas de braves messagers / Qui vont errants par pays étrangers”.

Figura 24 – *Les bohémiens en marche: l'arrière-garde*



Fonte: SULLIVAN, 1977.

Como na primeira gravura, aqui vemos um grupo de homens, mulheres e crianças em marcha, com pessoas a cavalo, a pé e em carroças. Novamente, os “boêmios” carregam muitos utensílios, como baldes, panelas e garrafas, além de aves e provisões. Algumas mulheres a pé carregam crianças nos braços ou atadas ao corpo, enquanto outras levam seus filhos a cavalo ou de carroça. No canto superior esquerdo, lê-se a seguinte inscrição: “Esses pobres mendigos cheios de boaventura / Não levam nada além de coisas futuras” (CALLOT, 1621-1625, s.p., tradução nossa)<sup>445</sup>. As frases de Callot reproduzem diversos estereótipos atribuídos aos Rom, como a alcunha de mendigos ou vagabundos, a prática de leitura da sorte (*dire la bonne aventure*), a vida errante e o futuro incerto.

<sup>445</sup> O texto em língua estrangeira é: “Ces pauvres gueux pleins de bonadvetures / Ne portent rien que des Choses futures”.

Figura 25 – *La halte des bohémiens: les diseuses de bonne aventure*



Fonte: SULLIVAN, 1977.

A gravura acima, que representa o grupo de “boêmios” parados em uma estalagem, talvez seja a mais ilustrativa dos preconceitos que perseguem essas populações nômades. Ao fundo é possível ver mulheres fazendo a leitura da sorte nas mãos de outras mulheres. No canto inferior esquerdo, podemos observar um grupo de nômades sendo expulsos da estalagem, perseguidos por homens portando varas. Ao centro da imagem, observa-se outro grupo que se dedica a roubar galinhas em um celeiro. No canto inferior direito, um homem esconde atrás de uma árvore uma cesta com mantimentos e duas galinhas mortas, provavelmente frutos do furto que é descrito na outra parte da gravura. A cena é ornada pela frase escrita por Callot no canto superior esquerdo: “Você que se compraz com suas palavras / Guarde bem suas moedas<sup>446</sup>, seus tostões<sup>447</sup> e suas pistolas” (CALLOT, 1621-1625, s.p., tradução nossa)<sup>448</sup>, em alusão ao suposto comportamento marginal comumente atribuído aos povos Rom, àquela época conhecidos como “boêmios”.

<sup>446</sup> O *Dictionnaire Universel* de Furetière define “blancs”, entre os muitos significados possíveis, como moedas de prata feitas à época do Rei Jean que valiam cinco dinheiros. Eles são chamados simplesmente de “blancs” (FURETIÈRE, 1708).

<sup>447</sup> O *Dictionnaire Universel* de Furetière registra “testons” como sendo uma antiga moeda francesa de prata, de pouco valor, fabricada à época de Luís XII (FURETIÈRE, 1708).

<sup>448</sup> O texto em língua estrangeira é: “Vous qui prenez plaisir en leurs parolles / Gardez vos blancs, vos testons, et pistoles”.

Figura 26 – *La halte des bohémiens: les apprêts du festin*



Fonte: SULLIVAN, 1977.

A última das gravuras representa o acampamento dos “boêmios”, que se abrigaram sob três árvores. A cena representa diversos aspectos e atividades da vida dos ciganos. Muitas das ações que constituem atividades domésticas para as populações sedentárias, são representadas sendo realizadas ao ar livre e coletivamente pelo grupo de “boêmios”. No centro e à esquerda da imagem é possível divisar pessoas preparando o jantar, fazendo o abate e a limpeza dos animais que comporão o banquete, mexendo panelas e girando espetos com carne sobre o fogo. Enquanto alguns homens se dedicam ao jogo de cartas, uma mulher costura sentada ao solo, e outra dá à luz sob uma das árvores, sendo assessorada por outras pessoas do grupo. Um detalhe inusitado é constituído pela representação, no canto superior direito, de um homem fazendo suas necessidades fisiológicas sobre o galho de uma das árvores. No canto superior esquerdo, figura mais uma frase de Callot: “No final do condado eles descobrem seu destino / Que vieram do Egito para este festim” (CALLOT, 1621-1625, s.p., tradução nossa)<sup>449</sup>. As gravuras e as frases de Jacques Callot dão a tônica de toda a animosidade e preconceito direcionados por muitos franceses de então aos Rom, nômades conhecidos hoje popularmente como “ciganos” e, pela alcunha de “boêmios” (entre outros nomes) durante o Antigo Regime.

O termo boêmio adquiriu no decorrer da história, sobretudo no século XIX, outras significações que extrapolam a sua identificação com os ciganos, embora não estejam de todo

<sup>449</sup> O texto em língua estrangeira é: “Au bout du conte ils treuvent pour destin / Qu'ils sont vênus d'Egypte a ce festin”.

dissociadas desta. Ao observarmos a tradução do termo *bohémiens* como boêmios, a sua associação à obra *Scènes de la vie de bohème*, de Henri Murger, ocorre quase que automaticamente. A boemia, durante o século XIX, ganhou ares de tendência comportamental, sobretudo nos meios artísticos, caracterizada como um estilo de vida não-convencional, marcado pela liberdade, pela despreocupação com o acúmulo de bens e pela postura claramente antiburguesa. Elton Nunes e Leonardo Mendes, em seu artigo “O Rio de Janeiro no fim do século XIX: modernidade, boemia e o imaginário republicano no romance de Coelho Neto”, abordam o fenômeno da boemia literária:

A boemia (Seigel, 1992) é um fenômeno social e literário que teve lugar em diversos pontos do planeta e em diferentes épocas. O termo diz respeito àqueles artistas que se reconhecem como tais, que procuram definir seus valores em contraposição aos da burguesia e em que a arte desempenha papel fundamental. Refere-se, pois, ao estilo de vida especial, identificável, surgido no século dezenove, nas décadas de 1830 e 1840 na França, tornado popular especialmente a partir das histórias de Henri Murger (1822-1861), que dramatiza o cotidiano de um grupo de intelectuais boêmios na Paris daquele tempo. A boemia, tal como dramatizada no romance de Murger, *Scènes de la vie de bohème* (1848), que se transformou em livro após a publicação das histórias em folhetins, surgiu no contexto das Revoluções de 1848, na França (NUNES; MENDES, 2008, p. 83).

O romance de Murger é constituído por “um conjunto de histórias que descreve a fraternidade de quatro jovens artistas: um pintor, um escritor, um músico, e um filósofo, assim como a existência precária deles, reunidos também pela fome e a posição anti-burguesa” (MENDES; NUNES, p. 84). O romance *Scènes de la vie de bohème* teria, portanto, uma importância fundamental para a consolidação de um novo sentido para o “ser boêmio”, de modo que “a palavra ‘boemia’ se associou exclusivamente à vida artística nas sociedades modernas” (GLUCK apud NUNES; MENDES, 2008, p. 83). A demarcação de uma postura antiburguesa seria uma das principais marcas da vida boêmia, ao ponto que, por oposição, os termos “boêmio e burguês ajudavam a definir um ao outro” (NUNES; MENDES, 2008, p. 84). Mas essa oposição não se referia necessariamente à classe social e origem dos indivíduos, visto que “os boêmios também são burgueses, posto que jovens burgueses” (NUNES; MENDES, 2008, p. 85), sendo melhor caracterizada por uma postura comportamental diante da vida. Como afirmam Nunes e Mendes, “a situação paradoxal no âmbito social permitia aos boêmios se localizarem num entre-lugar, perto ao mesmo tempo do povo – com quem às vezes compartilhavam a miséria, e longe dele pela arte de viver que os definem socialmente” (NUNES; MENDES, 2008, p. 85). É possível identificar marcas da permanência da postura contestadora que caracteriza a boemia do século XIX, bem como do lugar paradoxal ocupado pelo boêmio – dividido entre o povo e a burguesia – no seio de manifestações e posturas de

movimentos artísticos posteriores. Acreditamos que essa mesma postura paradoxal teria motivado, em um contexto bastante distinto, alguns dos emblemáticos versos da canção “Burguesia”, do cantor Cazuzza. Após arremeter violentamente com versos ácidos contra a burguesia, o cantor se vê também na condição de burguês, e justifica sua postura nos seguintes versos: “Pobre de mim que vim do seio da burguesia / Sou rico mas não sou mesquinho / Eu também cheiro mal / Eu também cheiro mal (...) / Eu sou burguês, mas eu sou artista / Estou do lado do povo, do povo” (CAZUZA, 1989, s.p.).

Os “boêmios” do século XIX são identificados como aqueles indivíduos que usam “roupas extravagantes, cabelos longos, vivem o momento como modo de vida, não têm residência fixa, praticam a liberdade sexual, possuem entusiasmos políticos radicais”, e que, em meio a suas práticas, “consomem bebida, usam drogas, exibem padrões irregulares de trabalho e hábitos de vida noturna” (NUNES; MENDES, 2008, p. 85). Considerando as definições de dicionário por nós mencionadas, é possível que a acepção de “boêmio” enquanto “vagabundo” esteja relacionada à adoção desta palavra para nominar os artistas que adotavam no século XIX tal estilo de vida desregrada e libertária. Entretanto, como sabemos, o romance *Les bohémiens*, do Marquês de Pelleport, foi escrito em 1790, ou seja, ainda no século XVIII, em momento bastante anterior à eclosão da boemia enquanto fenômeno social, comportamental e artístico, de modo que se situa cronologicamente entre a acepção de “boêmio” como cigano – surgida no século XV –, e “boêmio” significando artista antiburguês de vida libertária. Robert Darnton, porém, explica em seu livro *O diabo na água benta* (2012), que o termo *bohémiens* era já utilizado no século XVIII para fazer referência aos escritores indigentes que sobreviviam de forma precária na “República das Letras”. Darnton esclarece que:

[Pelleport] Não chega a explicar o uso do termo *bohémiens* em si, mas na segunda metade do século XVIII a palavra já denotava mais que os habitantes da Boêmia – ou, por extensão, os ciganos (romanis). Embora ainda não estivesse associada à noção moderna de boêmia popularizada por Henri Murger em *Les scènes de la vie de bohème* (1848), já era usada para se referir aos errantes e itinerantes que viviam de expedientes, inclusive escritores malditos e subliteratos (DARNTON, 2012, p. 235).

Darnton afirma, na introdução a *Os boêmios*, que o romance de Pelleport é um retrato de um contexto que consistiria nas raízes do fenômeno da boemia que eclodiria no século seguinte: “Mais de um século antes de *La Bohème*, mostra como a boêmia veio a existir” (2015, p. 7). Entretanto, é imperioso lembrar que esse emprego do termo *bohémiens* destacado por Darnton era feito à época de Pelleport em sentido figurado, com um claro intuito



pejorativo, o que o afasta bastante da glamourização da boemia que passa por *Illusions Perdues* (1837) de Balzac e *Les scènes de la vie de bohème* (1848), de Murger, atingindo seu ápice na ópera *La Bohème* (1896), de Giacomo Puccini. O próprio Darnton menciona um exemplo extraído do *Dictionnaire de l'Académie française*, de 1762, o qual registra o emprego da palavra *bohémiens* na forma figurada e em seu teor pejorativo, como podemos observar a seguir:

BOHÈME, BOHÉMIEN, BOHÉMIENNE. São também chamados EGÍPCIOS. Essas palavras não foram colocadas aqui com o objetivo de caracterizar as pessoas daquela parte da Alemanha chamada Boêmia, mas apenas para designar uma variedade de **vagabundos que vagam de lugar em lugar, lendo a sorte e furtando coisas com grande destreza. “Uma trupe de boêmios.” Falando com familiaridade, diz-se de um lar onde não há regras ou ordem, “É uma casa boêmia”** (DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE apud DARNTON, 2015, p. 269, grifos nossos).

Como pudemos observar, o uso figurado e pejorativo do termo fica bem caracterizado no trecho: “Falando com familiaridade, diz-se de um lar onde não há regras ou ordem, ‘É uma casa boêmia’”. Além disso, é possível perceber que tal expressão figurada em seu sentido pejorativo faz remissão ao estigma que paira sobre os indivíduos do povo cigano, aludidos como “vagabundos que vagam de lugar em lugar, lendo a sorte e furtando coisas com grande destreza”, usando-o, portanto, por extensão, para ofender não-ciganos que adotem quaisquer tipos de comportamentos análogos aos atribuídos a essas populações nômades, consideradas pelas populações sedentárias francesas de então como marginais.

Portanto, o emprego do termo *bohémiens* por Pelleport para nomear seu romance no século XVIII se situa em uma época intermediária entre a alusão dos séculos anteriores aos ciganos e a posterior referência aos artistas boêmios do século XIX retratados por Murger e Puccini. Entretanto, a nosso ver, o sentido presente em *Les bohémiens* está notavelmente mais próximo da primeira acepção do que da segunda, devido à permanência da alusão pejorativa aos ciganos e à ausência de qualquer aura de *glamour* ou nota de empatia para com os “boêmios” da *Grub Street* no texto de Pelleport. Vale lembrar que a acepção pejorativa atendia aos intuítos do autor quando da escrita da obra: expor ao ridículo aqueles que, direta ou indiretamente, colaboraram para a sua prisão. É imperioso lembrar que o *roman à clef* satírico *Les bohémiens*, do Marquês de Pelleport é, entre muitas outras coisas, uma obra de vingança.

### 5.2.1. Com as tintas do escárnio: *Les bohémiens* como retrato burlesco dos (des)afetos do autor

Anne Gédéon Lafitte de Pelleport, o Marquês de Pelleport, escreveu seu romance *Les bohémiens* durante os quatro anos em que esteve na Bastilha, acusado de ser o maior autor de *libelles* e chefe dos libelistas radicados na colônia de expatriados franceses que se concentravam na *Grub Street*, em Londres. O romance de Pelleport constitui um retrato satírico desses expatriados franceses que, como ele, viviam de subempregos no meio jornalístico, envolvidos em panfletagem, biscates e expedientes escusos, dedicando-se, entre outras coisas, à extorsão da nobreza francesa a partir da escrita de *libelles* difamatórios contra importantes figuras da corte. Em seu *roman à clef* satírico, o Marquês de Pelleport ataca a honra e a imagem pública de alguns de seus ex-companheiros de *Grub Street*, os quais foram direta ou indiretamente responsáveis pela emboscada que culminou em seu encarceramento por quatro anos na Bastilha.

Em *Les bohémiens*, os desafetos de Pelleport são retratados como um bando de vagabundos que vagavam pela região da Champanha se autoarrogando filósofos, fazendo discursos pomposos e ridículos uns aos outros, e sobrevivendo de roubar galinhas e outros animais dos camponeses, com o que se banquetavam em festins regados a vinho e orgias. O grupo era composto pelos dois irmãos Bissot (um ex-advogado endividado) e Tifarès (um cozinheiro atrapalhado), que haviam fugido de credores em Reims e se lançado em uma peregrinação pela região da Champanha, onde se juntaram à trupe de “filósofos” composta pelos abades Séchant e Seché (respectivamente discípulo e tutor), Luigiet, Mordanes (estrategista e organizador das incursões para roubar galinhas), Voragine (cozinheira do grupo), Félicité (filha de Voragine) e Colin (o burro que carrega os manuscritos da trupe de “filósofos”). Cada um dos “filósofos” que compõem o grupo representa uma seita ou tendência filosófica diferente: Séchant (defensor da liberdade e da não interferência econômica), Seché (líder da seita *econômico-naturalista-monotônica*, defende a lei e o direito naturais), Mordanes (líder dos *comúnico-luxúrico-trambiqueiros*) e Luigiet (líder da seita *despótico-contraditório-paradoxal-ladadora*, defende a teocracia e a servidão). O aspirante a filósofo Bissot afeta uma desbragada influência *rousseauniana*, a qual Pelleport caricatura até o limite do ridículo. Compõe também o grupo aquele que, de acordo com o narrador do romance, seria o maior de todos os filósofos entre eles: Colin, o burro (devoto do *nadismo*, uma tendência filosófica que consiste na negação de todas as outras tendências, e na satisfação direta de suas necessidades e prazeres sem quaisquer entraves).

Cada um dos personagens acima descritos (com exceção de Colin, evidentemente), apresenta correspondentes reais de quem Pelleport visava atingir a honra e expor ao ridículo, como uma forma de se vingar por terem participado do plano de emboscada que o levou à prisão. Bissot corresponderia ao ex-melhor amigo de Pelleport, Jacques-Pierre Brissot de Warville, um “literato e futuro chefe dos girondinos, durante a Revolução Francesa”, o qual, “depois de se formar em direito pela Universidade de Reims, trocou as leis pelas letras e se incorporou às fileiras dos filósofos” (DARNTON, 2015, p. 281). Como já fora mencionado, os dois amigos se conheceram na época em que frequentaram o círculo literário de Edme-Jany Mentelle, que havia sido professor de Pelleport na Escola Militar de Paris. As relações entre Brissot e Pelleport se mantiveram fortes, como atesta a vasta correspondência entre os mesmos durante a estadia do autor na Suíça. A estreita convivência entre os dois seria retomada quando o autor abandonou mulher e filhos na Suíça e migrou para Londres, onde reencontrou Brissot já casado com Félicité. Entretanto, a amizade se desfez quando Brissot foi preso um dia depois de Pelleport, acusado de ser seu cúmplice nas negociações de chantagem envolvendo os libelos escandaloso contra a corte francesa, e entregou importantes informações sobre ele para se ver livre da prisão. Brissot ficou preso por apenas quatro meses, enquanto Pelleport passou quatro anos e três meses trancafiado na Bastilha.

Figura 27 – Jacques-Pierre Brissot de Warville, por Jean Fouquet.



Fonte: WIKIMEDIA COMMONS, s.d.<sup>450</sup>.

---

<sup>450</sup> Disponível em: < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques\\_Pierre\\_Brissot\\_de\\_Warville.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Pierre_Brissot_de_Warville.jpg) > Acesso em 19 out 2020.

O irmão de Bissot, nominado por Pelleport como Tifarès, corresponderia a Pierre-Louis Brissot de Thivars, “irmão caçula de Brissot de Warville”, conhecido como Thivars, o qual “juntou-se ao irmão em Londres em 1783 e trabalhou como seu assistente” (DARNTON, 2015, p. 281). Não conseguimos precisar os motivos que levaram Pelleport a satirizar Thivars em seu romance, mas “em junho de 1784, o irmão de Brissot, que cuidava de seus assuntos em Londres, escreveu-lhe em Paris, alertando que Pelleport era um ‘mentiroso’ e um ‘impostor’” (DARNTON, 2015, p. 26). Em *Les bohémiens*, Pelleport descreve Tifarès como sendo “um simplório, magrelo e supersticioso, interessado em pouco mais do que a próxima refeição” (DARNTON, 2015, p. 35).

A cozinheira sexualmente insaciável, Voragine, fazia referência direta a Marie-Catherine Clery Dupont que, assim como no romance, seria a mãe de Félicité e sogra de Brissot, a qual, como fora mencionado no primeiro capítulo, “era viúva de um comerciante de Boulogne-sur-Mer que se enredara com Pelleport no litígio sobre as notas de câmbio não pagas e sua especulação com a carga de champanhe de Reims” (DARNTON, 2015, p. 38). Voragine figura em *Les bohémiens* como a “companheira de Séchant e parceira sexual de qualquer um que consiga, pois Pelleport a retrata como uma bruxa medonha faminta por sexo” (DARNTON, 2015, p. 38-39).

Já Félicité seria a representação ficcional de Félicité Brissot de Warville (nascida Félicité Dupont), filha de Marie-Catherine Clery Dupont e esposa de Jacques-Pierre Brissot de Warville. De acordo com Darnton, “a esposa de Brissot, Félicité, considerava Pelleport um canalha tão grande que não permitia sua entrada na casa dela – conquistando assim seu ódio imorredouro” (DARNTON, 2015, p. 28).

Figura 28 – Félicité Brissot de Warville, por Jean Fouquet.



Fonte: PARIS MUSÉES, s.d.<sup>451</sup>.

Compõem ainda o grupo de correspondências o abade Séchant, que teria por correspondente real o também abade Séchamp – “um ex-capelão do príncipe de Zweibrücken que fugira para Londres depois de ser implicado num golpe para fraudar fundos de um mercador de Nantes” (DARNTON, 2015, p. 37) – e Seché, que corresponderia ao Barão de Saint-Flocel, “um aventureiro que mudava de nome e emprego para escapar de punições por contravenções variadas” (DARNTON, 2015, p. 37). Outro personagem que apresenta correspondente real é Lungiet, referente a Simon-Nicolas-Henri Linguet, “o famoso jornalista que se juntara à colônia de expatriados franceses depois de ser solto da Bastilha em 1782” (DARNTON, 2015, p. 37).

---

<sup>451</sup> Disponível em: < <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/portrait-de-felicite-brissot-de-warville-nee-dupont#infos-principales> > Acesso em 19 out 2020.

Figura 29 – Simon-Nicolas-Henri Linguet, por Augustin de Saint-Aubin



Fonte: WIKIMEDIA COMMONS, s.d.<sup>452</sup>.

Já o ladrão de galinhas Mordanes, seria a representação satírica de Charles Théveneau de Morande, o “libelista mais importante da colônia de expatriados”, autor de “um dos primeiros e mais famosos libelos, *Le Gazetier cuirassé* [O gazetista blindado], de 1771” (DARNTON, 2015, p. 12). Como já fora mencionado no primeiro capítulo, após publicar o *Le Gazetier cuirassé* (um libelo atacando o chanceler Maupeou), Morande enriqueceu chantageando o governo francês para não publicar um segundo libelo que daria continuação ao primeiro, intitulado *Mémoires secrets d’une femme publique*” (DARNTON, 2015, p. 12), em que atacava a honra de madame Du Barry. Após o acordo, Morande teria mudado de lado e se tornado espião do governo francês, passando então a denunciar seus companheiros de *Grub Street*, dentre os quais estava Pelleport, que o havia satirizado em *Le Diable dans un bénitier*. Morande conseguiu provas do *Le Diable dans un bénitier* com a caligrafia de Pelleport, e as entregou às autoridades francesas. Acusado por Morande de ser o chefe das operações dos libelistas em Londres, Pelleport foi atraído para uma emboscada em Boulogne-sur-Mer, onde foi preso pela polícia francesa. Eis a razão de seu grande ódio por Charles Théveneau de Morande.

<sup>452</sup> Disponível em: < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait\\_of\\_Simon-Nicolas-Henri\\_Linguet\\_MET\\_DP828956.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Simon-Nicolas-Henri_Linguet_MET_DP828956.jpg) > Acesso em 19 out 2020.

Figura 30 – Caricatura inglesa de Morande. Anônimo (1774).



Fonte: DARNTON, 2012.

Na caricatura acima, Morande é retratado como um lobo sob a capa de um advogado, em clara alusão ao seu comportamento desonesto e predatório. Sobre sua horrenda cabeça, no lugar do chapéu, há vários livros abertos dos quais saem serpentes com os dentes em riste, em provável alusão aos libelos infamantes escritos por ele. Sob sua capa, há duas pistolas. Sua mão esquerda segura uma pena e a cabeça de uma mulher pelos cabelos, em provável referência ao libelo *Mémoires secrets d'une femme publique*, e a sua vítima: madame Du Barry. Na mão direita, é possível ver uma balança cheia de moedas e uma adaga, na qual está pendurada uma bolsa, os possíveis frutos da chantagem: “Morande concordou em suprimir a edição inteira pela vultosa soma de 32 mil libras e uma anuidade de 4,8 mil libras” (DARNTON, 2015, p. 12). A cena é completada pelas seguintes legendas: “O advogado francês em Londres”; “o corpo, a alma e a mente do *Gazetier Cuirassé*” (tradução nossa)<sup>453</sup>. A

<sup>453</sup> O texto em língua estrangeira é: “The French lawyer in London”; “the body soul & mind of the *Gazetier Cuirassé*”.

caricatura de Charles Théveneau de Morande se coaduna à caracterização da personagem Mordanes, presente no *roman à clef* satírico *Les bohémiens*, de Pelleport. De acordo com Robert Darnton:

Mesmo como filósofos, os boêmios parecem inofensivos – todos, exceto um: Mordanes. Ele é o único membro da trupe que parece realmente maldoso. Comete todos os assaltos, enquanto os outros ficam jogando platitudes entre si sem infligir danos. Sua principal atividade, roubar animais dos terreiros dos camponeses, serve como metáfora para a ocupação de Morande: destruir a reputação de suas vítimas por meio de libelos. E ele adora provocar dor simplesmente pela dor (DARNTON, 2015, p. 43).

Mas se o desprezo de Pelleport por Morande era claramente indisfarçável, como podemos constatar por seu retrato em seu romance, não nos enganemos: O grande alvo de Pelleport em seu *roman à clef* satírico é o ex-amigo, Jacques-Pierre Brissot de Warville. Conforme afirma Robert Darnton:

(...) *Os boêmios* tinha um anti-herói, Jacques-Pierre Brissot, que aparece no primeiro capítulo como seu principal protagonista: “Bissot” (o “sot” sugerindo tolice), um filósofo pulguento com cérebro de galinha. Depois de ser ridicularizado ao longo do texto por seus absurdos dogmáticos, reaparece no final como um imbecil vendedor de roupas velhas em Londres, chamado “Bissoto de Guerreville” (um trocadilho com o nome completo de Brissot, Brissot de Warville) (2015, p. 19-20).

Em uma segunda parte da narrativa, Pelleport muda o ambiente da narrativa da Champanha para Londres e Boulogne-sur-Mer, e dá novos pseudônimos aos seus personagens, mas mantém a correspondência entre estes e as pessoas que desejava atingir, com destaque para Brissot e seu círculo familiar, bem como para Théveneau de Morande. A sogra de Brissot, Marie-Catherine Clery Dupont, passa a se chamar Catau des Arches, “viúva de um comerciante e faminta por sexo” (DARNTON, 2015, p. 39), residente em Boulogne-sur-Mer; e Brissot de Warville passa a se chamar Bissoto de Guerreville, “genro da viúva Des Arches, que vive como negociante de roupas de segunda mão – isto é, como escritor mercenário que junta num trabalho obras de outros autores” (DARNTON, 2015, p. 51-52). Nesta segunda parte da narrativa, o libelista Charles Théveneau de Morande é reinserido na narrativa como “‘o caluniador Thonevet’ (alusão ao nome completo de Morande, Théveneau de Morande)” (DARNTON, 2015, p. 52).

Há, no *Les bohémiens*, duas histórias paralelas sendo narradas: a dos “boêmios” e a do próprio autor. O Marquês de Pelleport se insere por diversas vezes na trama da narrativa, através de alguns personagens (cujos relatos correspondem claramente à biografia do autor),



bem como pela voz do próprio narrador, usando, para isso, de longas e frequentes digressões. A parte da narrativa correspondente aos “boêmios” se inicia com Bissot e Tifarès despertando em um sótão em Reims. Bissot acabara de gastar suas economias comprando um diploma de advogado, e para escapar dos credores decide fugir pela região da Champanha acompanhado de seu irmão, abandonando a carreira de advogado pela de filósofo. Eis a oportunidade para fazer o seu primeiro discurso, já em fuga, no qual ataca as desigualdades sociais, e arremete contra a tirania dos credores, de modo que seu pedantismo e mediocridade evidenciam seus exageros e sua hipocrisia, tornado cômico o seu rompante filosófico. Após gastarem seus últimos centavos com uma refeição intragável em uma pensão asquerosa, Bissot faz um novo discurso, agora sobre o direito à propriedade, e o trecho acaba com os dois dormindo ao ar livre, num fosso. É nesse momento que travam contato, no meio da escuridão, com Mordanes, armado com um rifle. Após o susto do primeiro momento, os dois são convidados pelos boêmios a se juntarem ao grupo, oportunidade essa para outro discurso de Bissot, novamente pomposo e ridículo, agora agradecendo a acolhida aos boêmios. Após esse constrangedor momento de acolhida, o narrador apresenta cada um dos membros da trupe, aludindo à sua respectiva escola filosófica (incluindo aí o burro Colin, o maior dos filósofos, adepto do *nadismo*). São apresentadas também as duas mulheres do grupo: Félicité e Voragine. Daí em diante, seguem os boêmios em suas aventuras pela Champanha, fazendo inspirados discursos filosóficos uns aos outros, enquanto roubam galinhas para sobreviver às expensas da exploração dos camponeses, como vagabundos comuns.

Após essa apresentação da trupe de boêmios, é o próprio narrador quem dá pistas acerca de sua identidade, pistas essas que se confundem com a biografia do próprio autor, em que o mesmo enaltece os valores que o levaram a abandonar os títulos de nobreza e a patronagem para se lançar à vida de aventureiro. Retornando à narrativa, os boêmios encontram, no meio da noite, um grupo de monges capuchinhos e, após os receios do contato inicial, os dois grupos se juntam para um grande baquete, regado a muito vinho. Depois da ceia e da sesta, inicia-se uma grande orgia entre os membros dos dois grupos, em que são descritas as mais variadas posições e combinações sexuais. A orgia, em seguida, degenera em uma briga generalizada, de modo que até o burro participa da pancadaria, eivada pelos mais variados fluidos, secreções e excrementos, dando à cena um aspecto grotesco. Exaustos da refrega, os dois grupos se reúnem amistosamente ao raiar do dia para o café da manhã, e seguem seus caminhos separadamente, satisfeitos pelo desafogo proporcionado por aquele inusitado encontro.

Em outra passagem, surge mais uma autorreferência biográfica de Pelleport, agora não mais pela voz do narrador, mas por uma das personagens: o reverendo Rose Croix. Este primeiro *alter ego* de Pelleport surge na narrativa como um monge que havia roubado um cálice de prata de sua congregação em Colônia e termina fugindo para a Suíça, de modo que o religioso realiza o mesmo percurso feito por Pelleport quando fugira de Paris, passando por Genebra, Lausanne, Neuchâtel e Le Locle. Após a partida do monge, o narrador ainda faz mais algumas digressões que denunciam uma biografia oculta de Pelleport no decorrer da trama do romance. São feitas referências a viagens de navio à Índia, as quais coincidem com os acontecimentos da vida de Pelleport à época em que ele servira nos dois regimentos militares dos quais acabou expulso.

Mas o personagem que guarda maiores semelhanças com o autor do *Les bohémiens* é, certamente, o poeta andarilho que se encontra com o grupo de boêmios nas proximidades de Stenay, cidade natal do autor. Após travar contato com o grupo, e ser reconhecido como “um autor”, o poeta andarilho entra em pânico: acabara de sair de uma longa pena na Bastilha por conta de seus escritos, e temia agora qualquer alusão que o relacionasse com a república das letras. O poeta peregrino é convidado a jantar com os boêmios, e conta a eles sua triste história. É aí que a narrativa, a partir das memórias desse personagem, é deslocada para Londres e para Boulogne-sur-Mer.

Assim como o autor, o poeta andarilho nasceu em Stenay, em uma família de militares da antiga nobreza feudal. Aprendeu a ler com uma camareira, a partir da leitura constante do Dom Quixote. Teve um tutor por um breve tempo, mas após a morte da mãe, foi mandado para um internato, onde um monge o introduziu aos mitos gregos. Após uma breve carreira como astrólogo, fugiu para Liège, e depois para Londres, onde trabalhou no *Courier de l'Europe*. Após a morte do pai, renunciou ao jornal e retornou a Stenay, para receber sua herança, mas a madrasta criou mecanismos para o impedir de receber o dinheiro. Chegando a Boulogne-sur-Mer, sem dinheiro suficiente pra a passagem, esteve na igreja para a missa do galo, e ao dar seus últimos centavos a um mendigo, ocorre um milagre: o mendigo se transforma em São Labre, e lhe presenteia com um cinto de corda mágico, com três nós. Cada nó atado faz com que o nariz (metáfora para pênis) cresça três centímetros. O poeta, a partir de então, goza de grande sucesso com as mulheres, devido ao seu “nariz” avantajado, conseguindo delas tudo o que precisa. Inclusive, teria sido através dessa artimanha miraculosa que o poeta teria conseguido receber dinheiro de madame Des Arches, que pagou a ele 240 libras para “brincar” com seu “nariz”. Com o dinheiro arrecadado, o poeta viajou para Londres. Sua sorte era a melhor possível, ganhando tudo o que queria das mulheres de

Londres, encantadas com seu nariz descomunal, até que um batedor de carteiras roubou o seu cinto, deixando o poeta desesperado. Esse trecho da narrativa termina com a odiosa traição do caluniador Thonevet, que compõe diversos libelos infamantes e acusa o poeta de tê-los escrito, tenta lhe chantagear, arma uma emboscada com a ajuda da viúva Des Arches e faz com que o poeta seja preso em Boulogne-sur-Mer, sendo levado para a Bastilha, de onde havia saído só recentemente. Bissoto de Guerreville também é preso por suspeita de envolvimento com a produção de libelos, e é trancafiado na prisão de Bicêtre, onde morre em pouco tempo. A estória do termina aí. O poeta peregrino, em seguida, indica aos boêmios uma taverna, e promete se juntar a eles após se reunir com seus irmãos em Stenay. Como podemos perceber, é aí que as duas narrativas que corriam paralelas (a jornada dos boêmios e a história de vida do próprio autor) se fundem, já próximo ao final do romance, de modo que estão ali imbricadas a biografia velada de Pelleport e a narrativa anedótica de seus desafetos, ex-companheiros da *Grub Street* londrina.

Os personagens apresentados acima não constituem todos aqueles que compõem a obra. Entretanto, são eles os mais representativos em relação ao seu grau de importância na trama, bem como em relação à sua correspondência com os desafetos reais de Pelleport, que constituem peças-chave para nossa leitura de *Les bohémiens* enquanto *roman à clef*, como é nosso intuito neste trabalho. Ademais, são essas correspondências que nos permitem, associadas às informações contextuais acerca da biografia do autor, fazer a leitura do romance de Pelleport enquanto uma obra de vingança.

### **5.3. Sob a pena do prisioneiro e a máquina do exilado: aproximações e distanciamentos entre os *romans à clef* *Les bohémiens* e *Chibé*.**

No presente tópico procederemos à comparação entre os romances *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães, e *Les bohémiens*, do Marquês de Pelleport, destacando seus pontos de aproximação e de distanciamento. A comparação das obras desses dois autores separados por uma considerável distância espaciotemporal, longe de constituir uma aproximação fortuita em termos de análise, permitirá, ao contrário, fornecer subsídios sólidos à comprovação de uma de nossas hipóteses: ao adotar o *roman à clef* quando da escrita de seu romance *Chibé*, Raimundo Holanda Guimarães o inscreveu em uma longa tradição de obras do gênero, à qual também se filia o romance *Les bohémiens*, do Marquês de Pelleport. Em

caráter ainda mais específico, destacamos a vertente dentro do gênero a que se filiam essas duas obras: o *roman à clef* satírico.

Nesse sentido, observaremos características do perfil e da personalidade dos dois autores que guardem semelhanças, bem como destacaremos aspectos de aproximação inerentes aos contextos em que os mesmos estavam inseridos. Assim, daremos destaque às motivações que os impeliram à escrita de seus *romans à clef* satíricos. No plano do texto, observaremos as semelhanças entre as obras no que diz respeito aos recursos estéticos e temáticos empregados pelos mesmos, os quais denunciam tanto a utilização do gênero *roman à clef* quanto os efeitos satíricos pretendidos por eles. Dessa forma, nosso percurso analítico consistirá em mais um subsídio à caracterização do romance *Chibé* como sendo um exemplar de uma longa tradição de *romans à clef* satíricos, atestando assim a sua “cidadania estética”.

Os autores Raimundo Holanda Guimarães e Anne Gédéon Lafitte de Pelleport, a despeito da inquestionável distância espaciotemporal que os separa, guardam algumas semelhanças biográficas. Primeiramente, lembremos que ambos eram, entre outras ocupações, jornalistas, os quais viviam precariamente da profissão, sujeitos a todas as suas limitações e revezes em seus respectivos contextos: Pelleport, como um colaborador esporádico do *Courrier de l'Europe*, e Holanda Guimarães como jornalista e redator da *Folha do Norte*. Ambos eram figuras desajustadas das normas de conduta de suas respectivas épocas: Pelleport, por ser dado ao desregramento e à satisfação desenfreada dos “prazeres da vida”, beirando a um comportamento vicioso; e Holanda Guimarães, pela conduta misteriosa e excêntrica, cujo estranhamento era alinhavado por um temperamento forte e irascível. Pelleport carregava também o anátema de ser um nobre decadente, expulso com desonra dos dois regimentos militares em que servira: em outras palavras, era um desclassificado. Já Holanda Guimarães carregava um anátema que tinha menos a ver com sua conduta do que com suas origens familiares: era um filho bastardo de uma pobre mãe solteira do Apeú. Além disso, como pudemos observar no decorrer deste trabalho, alguns dados acerca de suas personalidades também os aproximavam: ambos eram dados à polêmica, escorchando os seus adversários com toda a violência da palavra escrita, tomando como arma a maledicência, tanto no jornalismo quanto na literatura. Decorre dessas características o principal traço que os une: ambos eram vingativos, e tanto o *Chibé* quanto o *Les bohémiens* podem ser considerados romances “concebidos com maldade”.

Como já fora mencionado, tanto o *Chibé* quanto o *Les bohémiens* são obras de vingança destinadas a atingir a honra dos desafetos dos dois autores. Para além dessa característica fundamental, é necessário destacar que os dois romances foram produzidos em

situações excepcionais de exclusão para ambos os autores: quando Pelleport escreveu seu romance, estava encarcerado na Bastilha, onde permanecera por quatro longos anos; já Holanda Guimarães, encontrava-se em um exílio involuntário em Brasília à época em que rascunhou seu romance *Chibé*<sup>454</sup>, devido a uma das tantas ameaças de morte que sofreria no decorrer de sua existência. O curioso relato acerca do período de exílio em que o autor teria escrito o *Chibé* nos vem pelo depoimento de Edilza Domingues, amiga do autor e dirigente da Associação Casa Fraterna Sonho de Bianca, centro espiritualista de que Holanda Guimarães era frequentador e médium trabalhador. Edilza Domingues menciona as ameaças de morte sofridas pelo autor por conta das denúncias que fazia nas páginas dos jornais em que atuava, as quais desagradavam pessoas poderosas da região. Seu relato gira em torno da ocasião em que Raimundo Holanda Guimarães sofreria uma emboscada encomendada por seus inimigos, da qual conseguiu escapar devido à intervenção sobrenatural de seu guia espiritual, conforme podemos aferir abaixo:

O doutor Holanda, quando alguém fazia alguma coisa errada, ele queria consertar indo pros jornais. Só que ele ia falando a verdade, ele não inventava. Mas só que hoje nós já estamos em uma outra época, que... eu acho que o mais fácil pra gente também é dizer assim: “deixa pra lá”. Mas o “deixa pra lá” nunca existiu pra ele. Ele queria a coisa correta, firme, certa. (...). Não inventava, não mentia, só desmascarava. (...). Aí foi quando ele me falou que tinha uma turma que se reuniu, que iriam matar ele, tirar ele... porque ele tava fazendo... ele tava colocando muitos podres pra fora. Ele não mentia, ele trazia à tona as mentiras do povo, e as verdades, né? Então... tipo... quando era pra elogiar, ele também sabia pegar a caneta, ir pro jornal pra elogiar. Mas quando era pra falar a verdade (não posso falar que era crítica, porque era verdade mesmo), ele falava a verdade. E, por conta disso, ele foi ameaçado de morte várias vezes. E uma dessas, tinham marcado a hora, o local, tudo. E ele recebeu do pretinho velho dele a... o aviso que era pra ele sair naquele momento, que naquele momento ele ia ter uma emboscada. E com o passar dos anos uma das pessoas que fazia parte [do grupo de mandantes da emboscada] tornou-se amigo de uma pessoa amiga dele, e contou. Então, eu acredito que... e ele mesmo falava, que ele foi ameaçado muitas vezes. Porque não é fácil... é... a pessoa tem que ter sangue muito frio pra uma pessoa chegar no jornal e falar e... (...). **Ele passou um bom tempo em Brasília. (...). Ele passou um bom tempo fora de Castanhal a partir desse aviso** (informação verbal, grifos nossos)<sup>455</sup>.

Em seu livro *Cidade Perdida* (1999), cujo teor autobiográfico se mistura à história política de Castanhal, Holanda Guimarães cita duas ocasiões em que esteve em apuros com dois delegados da cidade por conta de alguns imbróglis com desafetos poderosos, deixando escapar o seguinte relato: “em ambas, corri o risco de meu anjo da guarda estar em repouso pelo trabalho que eu lhe dou... ainda hoje, como por exemplo, nas vezes que tentaram me

<sup>454</sup> O autor finaliza a introdução do *Chibé* indicando o local em que estava quando escreveu o romance, “Brasília”, sem, no entanto, fazer qualquer menção à data.

<sup>455</sup> Entrevista concedida por DOMINGUES, Edilza. Entrevista I. [mar. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos. Vídeo II (28:08 min.).

matar por encomenda” (1999, p. 167). O relato de Edilza Domingues, em que afirma que “ele passou um bom tempo em Brasília” se coaduna ao relato do próprio Holanda Guimarães acerca desse período em que estivera distante da cidade, o qual também corresponderia ao período em que o autor, entre outras atividades, atuou como jornalista no *Correio Brasiliense*. O relato desse afastamento de Castanhal figura também em suas memórias presentes em seu já referido livro *Cidade Perdida*:

Após as eleições [de 7 de outubro de 1962] fui para o Rio de Janeiro, não antes sem passar uma temporada em Macapá, fazendo a campanha de Janary Nunes à Câmara Federal, instalando um jornal para isso, em combate ao governo de Raul Valdez (...). Do Rio fui para Brasília e de lá assisti ao desfecho do 1º de Abril de 1964, aporrinhados eu e um colega de jornal, ex-aluno do colégio militar no Rio, com quem dividia o apartamento do anexo I do Brasília Pálace (sic) Hotel (1999, p. 198).

Portanto, tanto o romance *Chibé* quanto o *Les bohémiens* foram produzidos em situações excepcionais de exclusão vivenciadas por seus autores, estando Pelleport como um prisioneiro da Bastilha, e Holanda Guimarães, como exilado involuntário em Brasília. Se as circunstâncias da exclusão os livravam momentaneamente da presença física de seus inimigos, a solidão do isolamento involuntário poderia ser um combustível potente para remoer suas mágoas e para mover a pena do prisioneiro e a máquina do exilado, transmutando o rancor nas tintas da vingança, e vertendo o ódio sobre o branco do papel. De Holanda Guimarães, pouco se sabe acerca de seu sentimento íntimo durante seu exílio em Brasília. Entretanto, sobre Pelleport, alguns relatos de seu estado emocional nos chegam através dos fragmentados documentos da Bastilha. É o que podemos depreender da citação de Robert Darnton reproduzida abaixo:

Uma nota de nihilismo acompanhava a zombaria que Pelleport fazia do mundo. A documentação que cerca sua prisão não fornece acesso a suas reflexões mais íntimas, mas o pouco que se consegue saber é que eram sombrias. Ele meditava sobre a denúncia que barrou seu caminho para a liberdade enquanto a maioria dos outros, como Brissot, em geral eram soltos após alguns meses. Ele tinha contas a ajustar, não só com Brissot, mas com quase todo mundo que havia conhecido em Londres – especialmente Morande, “um libelista e caluniador por profissão”. “Teria sido mil vezes melhor para mim cair nas mãos de selvagens no Canadá do que nas de caluniadores”, escreveu para L’Osme. “Muito melhor, senhor, perecer de um golpe de uma machadinha do que sucumbir aos dardos envenenados dos insetos peçonhentos que me reduziram a um estado de desejar a morte toda vez que contemplo o que resta da minha existência na sombra escura da minha tumba” (2015, p. 31-32).

Ao que parece, as experiências de cárcere e de exílio puderam propiciar aos autores reiteradas reflexões acerca dos significados de acontecimentos passados em suas vidas. Tal

afirmação, feita por nós em nível de especulação e probabilidade em relação a Holanda Guimarães, se coaduna à semelhante constatação de Robert Darnton acerca das circunstâncias que envolveram do processo de escrita do *Les bohémiens* por Pelleport. No caso do libelista francês, as reflexões de Darnton apontam para seu alvo principal, o seu ex-amigo Jacques-Pierre Brissot de Warville, como podemos observar abaixo:

Tendo rascunhado o texto durante sua longa permanência na Bastilha, Pelleport pode tê-lo publicado em 1790 com a intenção de minar o crescente poder de Brissot como editor do *Le Patriote français* e grande herói da esquerda. Mas não há motivo para desconfiar que Pelleport tinha qualquer simpatia pela direita. O romance não tem nenhuma mensagem política aberta e condenava muitas das injustiças na França pré-1789. Pelleport provavelmente o publicou pelas mesmas razões que moveram outros autores – para vê-lo impresso e conseguir algum dinheiro. Mas por que guardava tanta hostilidade em relação a Brissot? Haviam sido amigos íntimos. **No entanto, sua amizade se rompeu na Bastilha, e essa experiência, à medida que Pelleport a remoía durante seus longos anos de confinamento, pode ajudar a explicar as circunstâncias e mesmo parte da paixão por trás de *Os boêmios* (2015, p. 20, grifo nosso).**

Pelleport remói em seu romance situações e circunstâncias negativas que vivenciara diretamente, e que têm relação direta com seu encarceramento na Bastilha. Esse é o estímulo utilizado por Pelleport para mover sua pena na escrita de sua obra de vingança. Já Holanda Guimarães remete em seu romance a acontecimentos os quais não vivenciara, mas que também têm relação direta com as circunstâncias negativas que o autor vivenciaria posteriormente: sua origem como filho bastardo, e o preconceito sofrido por ele em decorrência disso. Eis o combustível que alimentou a máquina do exilado na elaboração de seu romance vingativo. Enquanto um lastimava as grossas paredes da Bastilha, que o separavam da liberdade e do mundo exterior, o outro se vingava de uma prisão sem muros, determinada pela circunstância de sua origem, a qual o separava desde o nascimento das “famílias de bem” que compunham a sociedade castanhalense de então.

Também as tentativas de supressão impingidas aos dois romances apresentam algumas semelhanças que merecem a nossa atenção. O *Les bohémiens* fora impresso por um livreiro de grande reputação, o qual Pelleport também satiriza em seu romance. Ao descobrir que era mencionado pejorativamente no romance de Pelleport, o próprio livreiro incinerou a maior parte de suas cópias, de modo que hoje existem dele apenas seis exemplares originais conhecidos, espalhados por bibliotecas de seis países diferentes. Robert Darnton faz uma breve menção às circunstâncias de destruição do romance: “Lacroix diz que o livro foi impresso por Charles-Joseph Panckoucke, que então destruiu a maioria dos exemplares depois de descobrir que era caluniado nele” (2015, p. 271). Ainda de acordo com Darnton, em seu

romance Pelleport “ridicularizou o caráter pretensioso de Panckoucke, bem como seu tratamento arrogante a autores” (2015, p. 271), o que teria despertado a ira do editor e motivado a destruição quase completa da tiragem.

Já o romance *Chibé* foi impresso de maneira praticamente clandestina, como uma espécie de “serviço extraoficial” realizado pelos funcionários da Imprensa Oficial do Estado, que trabalhavam à noite nas oficinas daquela instituição. Essas circunstâncias “não oficiais” explicariam a ausência de quaisquer referências à editora responsável pela publicação do livro no corpo do mesmo. As informações acerca das circunstâncias de impressão do *Chibé* nos vêm através do relato de José Carneiro que, ainda estudante secundarista, morava na casa alugada por Raimundo Holanda Guimarães, em Belém, naquela época. Mencionando “os livros que eu ia buscar de madrugada” (informação verbal)<sup>456</sup>, ele relata suas idas às altas horas, juntamente com o autor, até as oficinas da Imprensa Oficial do Estado, para buscar as caixas com a pequena tiragem de exemplares do *Chibé*: “Olha, você vê que o livro era uma porcaria de impressão. O corpo horroroso. Mas por quê? Imprensa Oficial, escondido.... não era bem escondido, mas feito às pressas” (informação verbal)<sup>457</sup>. Como já fora mencionado, assim como ocorreu com o *Les bohémiens*, o romance *Chibé* também passou por um episódio de incineração, sendo este empreendido pelas famílias nele retratadas, conforme os relatos de muitos de nossos entrevistados. De forma coincidentemente espantosa, sobraram do *Chibé* também apenas seis exemplares conhecidos, espalhados por bibliotecas particulares de moradores de Castanhal e de Belém, que os guardam hoje como relíquias sobreviventes da voragem do tempo e da sanha incendiária das famílias dos apeuenses retratados no romance.

Ao elaborarem seus *romans à clef* satíricos, os dois autores utilizaram alguns procedimentos de nomeação de personagens bastante semelhantes, sobretudo no que concerne à adoção de pseudônimos que praticamente revelam seus correspondentes reais, devido à sua extrema semelhança de grafia e de sonoridade com seus nomes verdadeiros. Tais semelhanças, conforme acreditamos, visavam à facilitação das decifrações dos correspondentes reais das personagens por parte do público leitor. É o caso dos pares Alzira/Belmira e Vicente/Virgílio presentes no romance *Chibé*; bem como dos pares Brissot/Bissot, Thivars/Tifarès, Morande/Mordanes, Séchamp/Séchant, Linguet/ Lungiet e na primeira parte de *Les bohémiens*. Na segunda parte de *Les bohémiens*, Pelleport aliou a estratégia da homofonia entre os nomes das personagens e o de seus correspondentes reais, à

<sup>456</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queirós. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo IV (30:09 min.).

<sup>457</sup> Entrevista concedida por CARNEIRO, José Queiroz. Entrevista I. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos. vídeo IV (30:09 min.).



analogia de seus possíveis significados: é assim com Catherine Dupont (cujo sobrenome lembra *pont* – “ponte” em francês) e Catau des Arches (cujo sobrenome lembra *arcs* – “arcos” em francês). Da mesma forma ocorre com Brissot de Warville (cujo sobrenome lembra o inglês *war* – “guerra”) transposto para Bissoto de Guerreville (vertendo-se o termo inglês *war* para o francês *guerre* – “guerra”). Pelleport lançaria mão ainda do anagrama como recurso para nomear Thonevet (Théveneau de Morande). Se a semelhança onomástica entre personagens e pessoas reais, como vimos, é bem mais predominante no *Les bohémiens* do que no *Chibé*, é necessário observar, porém, que este último apresenta uma maior gama de referências cronotópicas do que aquele. O *Chibé* é ambientado em sua maior parte na Vila do Apeú, onde realmente residia a maior parte das vítimas de seu romance indiscreto, desempenhando as personagens os mesmos papéis sociais exercidos por aqueles. Já o *Les bohémiens* se passa em sua maior parte na região da Champanha, ambiente bastante distante e distinto de Londres e Boulogne-sur-Mer, onde realmente residiam os desafetos do autor nele retratados, os quais passam de escritores de libelos a chantagear a nobreza francesa a pseudofilósofos ladrões de galinha.

Outra diferença entre as estratégias de nomeação de personagens adotadas pelos dois autores diz respeito ao emprego de nomes verdadeiros. No *Chibé*, Holanda Guimarães mantém alguns nomes verdadeiros sobretudo quando se trata de pessoas não-satirizadas, como é o caso do farmacêutico Santos Rocha. Já Pelleport manteve o nome de Félicité sem fazer quaisquer alterações, segundo acreditamos, com a intenção de lhe fazer um escárnio direto e indisfarçado, atingindo assim, de forma mais violenta, a honra de seu esposo e principal desafeto do autor: o seu ex-amigo Brissot de Warville. No que diz respeito às estratégias de nomeação voltadas para a ocultação de identidades, há ainda algumas semelhanças e diferenças notórias entre os romances desses dois autores. Raimundo Holanda Guimarães ocultou o nome de alguns de seus familiares através do uso de pseudônimos (como Maria das Dores – sua mãe –, e Clarinda – sua tia), bem como nomes verdadeiros, porém deslocados de seus contextos originais (a exemplo do uso do nome do Coronel Antônio Pinto histórico para nomear seu avô, Holanda Pessoa); Pelleport utilizou também para ocultar a própria identidade no romance um pseudônimo (o reverendo Rose Croix), bem como a ausência de nomes (como é o caso do anônimo poeta errante, presente na segunda parte do romance). Entre semelhanças e diferenças em suas estratégias onomásticas, é possível perceber uma característica constante: o desejo de que seus desafetos sejam identificados pelo público leitor, e a opção por dificultar a identificação dos personagens correspondentes a si mesmos ou a seus parentes.

Embora não sejam propriamente romances autobiográficos (no sentido estrito do termo), tanto Pelleport quanto Holanda Guimarães projetam um pouco de si nos personagens do reverendo Rose Croix e do “poeta andarilho” de *Les Bohémiens*; e do maquinista Zé Nascimento de *Chibé*. Além dos índices autobiográficos que tais personagens afetam, os mesmos dão também ares de romance de formação a ambas as obras, devido às transformações que eles vão sofrendo no decorrer da narrativa.

Em seus empreendimentos literários vingativos, ambos os autores fazem uso da sátira, recorrendo a recursos como o escárnio, a zombaria e a ironia, de modo que a ridicularização das personagens passa pela caricatura de seus gestos e comportamentos. Ambos os romances apresentam também algumas críticas sociais, as quais assumem a forma de denúncias contra a hipocrisia, assim como de um forte discurso anticlerical. Estado, igreja e sociedade acabam sendo chamuscados nesses dois romances incendiários, separados por um oceano e por quase dois séculos de distância.

No que se refere às críticas sociais, os dois romances apresentam em comum um forte discurso contra a exploração dos camponeses, o qual é proferido pela voz de seus respectivos narradores. Em *Les bohémiens*, essa denúncia eloquente da exploração do camponês surge durante a fuga de Bissot e Thifères pelas estradas da Champanha, em “alusão à corveia, trabalho forçado para a construção de estradas e caminhos, e uma das modalidades de carga tributária mais detestadas pelos camponeses no fim do Antigo Regime” (DARNTON, 2015, p. 283), como podemos observar a seguir:

As mercadorias, uma vez que conseguiram pegar um dos fios desse vasto labirinto, chegam bastante comodamente à porta do rico, mas o suor e as lágrimas que custaram aos infelizes lavradores dão a essa boa gente tamanha aversão por tudo o que se chama caminho que essas pessoas já não conseguiriam se decidir a cuidar das veredas lamacentas que levam a suas tristes choupanas. Depois de ter arruinado suas carroças, seus animais, sua saúde, para embelezar o passeio do rico, o lavrador é obrigado a destruí-los de novo antes de chegar ao caminho que ele construiu: e sobre essa estrada tão fácil vê uma parte das quantias que pagou escorrer da capital para as fronteiras, sem que possa esperar conduzir até sua choupana o menor vaso capilar desses canais ruidosos e rápidos. Estas eram as reflexões que inspiravam a nossos filósofos as más estradas secundárias da miserável Champanha (PELLEPORT, 2015, p. 74).

Embora na sua maior parte o romance de Pelleport adote um tom descontraído, voltado à sátira de seus desafetos, aqui o narrador de *Les bohémiens* assume um tom mais sério, voltado à denúncia da exploração dos camponeses no contexto anterior à Revolução Francesa. De forma similar, em *Chibé* o narrador também dedica um excerto do texto a deplorar a situação difícil do lavrador, exposto à chamada prática do “aviamento”, também

chamado de “fornecimento”, uma espécie de escravidão por dívida em que o lavrador recebe a crédito ferramentas, utensílios e alimentos do proprietário da terra a ele arrendada, devendo pagar a dívida com a produção da safra. O resultado dessa prática é uma dívida que nunca se paga, e a “prisão” do camponês a essa situação contínua de exploração em benefício exclusivo do patrão, como podemos observar no excerto abaixo:

Fora disso só mesmo as festas de arraial, que mexem com as brenhas, das colônias às cabeceiras dos rios: não há quem deixe de vir, pelas safras rezar, às missas de São Sebastião e Sant’Ana. Larga tudo o colono: terçado da capoeira roçar, enxada de mato ruim capinar; bolandeira, tipití – o forno ele apaga. E os compromissos com o patrão, que lhe arrendou a terra, e financiou as tarefas, ele esquece? Deus dá jeito, não pode é deixar de rezar. Devoção de caboclo não obedece ao ditado, na frente de tudo – obrigação é depois. O patrão não espera, quer a safra todinha do ano e, ele, ainda fica devendo, sem poder dizer nada; vontade ele tem, bandalheira nas contas existe, mas como vai comer o feijão e jabá? De fome os filhos não podem morrer – trabalha pra quê? não é para criar os barrigudos? Eles depois ajudarem, a esperança dos pobres. Mais logo, já pajurebas, se enrabicham atrás de mulher, arrumam rabo-de-saia, deixam os pais, arranjam terra e patrão; vêm os filhos do filho para o mundo – é avô. Devendo, morrendo, e devendo ainda mais: até os cabelos... O trabalho esmorece, o patrão corta o crédito, velhice chegando, vai viver do que os filhos lhe dão. Quando tem; quando não, vai para a cidade, vira esmoler. No terreiro o mato crescendo, a casa caindo, que fazer se as forças sumiram, os músculos minguraram? Só faz é lembrar – tempos passados, putirum do roçado, mandioca a faltar, tucupí a correr, tipití espremendo, farinha torrando, retiro na festa, caboclos cantando:

“Dança, dança dançadô  
dançando tudo em vorta  
cada quá cum seu amô”.

Patrão esperando, Ceará importando: farinha para a seca, com suor de caboclo acaba a fome, enriquece o patrão; caboclos na dança, mandioca a gemer...

“Dê um passinho aqui  
dê um passinho ali  
dançando todos nós  
dançando o tipití”.

Um dia Deus “ameora”, colono se liberta – fé! Não importa, vem à vila rezar. Se a safra não der? O jeito, dever: aumenta a conta do próximo ano – o bem de raiz mesmo é o fornecimento, enquanto aguenta rojão... Economia ele faz, os filhos chega estão empambados: baião-de-dois, na panela de barro, uma vez só no dia – no resto chibé. Aperta a barriga, não quer ser caloteiro – e o saldo, cadê? O patrão é quem lucra. Não há importância, não pode é faltar nas festas dos santos (GUIMARÃES, 1964, p. 20-21).

No trecho acima o narrador destaca a fé e a resignação do caboclo, que mesmo em sua difícil situação ainda encontra consolo mantendo a sua devoção em caráter prioritário. Como se pode observar, o excerto acima traz alguns trechos em verso, os quais fazem alusão aos cantos de trabalho, comuns em diversas comunidades rurais pelo Brasil. Essa presença de trechos em verso em meio à prosa narrativa não seria uma exclusividade do romance *Chibé*, posto que é possível encontrar também no *Les bohémiens* alguns exemplos dessa utilização,

dentre os quais está o ridículo epitáfio de Bernier Bissotin, um grande cozinheiro de Chartres citado por Thifères como sendo seu antepassado, no intuito de justificar suas próprias qualidades como cozinheiro capaz de fazer os mais diversos pratos “segundo os métodos da *Enciclopédia*” (PELLEPORT, 2015, p. 85), como se vê a seguir: “*Aqui jaz Putifar Bissotaine / Que em seu tempo teve dificuldade perene / Em fazer tortas e bolinhos / Deus perdoe seus errinhos*” (PELLEPORT, 2015, p. 85).

A ridicularização empregada na sátira de Pelleport é direcionada tanto à parvoíce dos personagens que representam seus desafetos, quanto às suas descrições físicas e comportamentais bem pouco lisonjeiras. A primeira vítima dessas desgraciosas descrições é o próprio Thifères, retratado logo no início do romance sendo acordado por seu irmão, Bissot, para a fuga que empreenderiam pela região da Champanha:

Depois de alguns inúteis ensaios para tirar dos braços de Morfeu o feliz Tifarès, o advogado, arrancando-lhe o cobertor e levantando-o sobre seu catre, expôs aos olhares do sol o corpo seco da desafortunada criatura. Diante desse aspecto medonho, o louro Apolo imaginou-se enganado, e seus cavalos, em vez de seguirem o trópico de verão, arrastaram-no para a porta de um desses porões onde os antigos egípcios guardavam as múmias de seus avós; e como estava um tanto mal-humorado por ter se levantado tão de manhãzinha, Apolo sentiu um maligno prazer em lançar seus raios nos punhos diáfanos que Tifarès, sentado sobre o traseiro na mesma posição que costumava ter no ventre de sua mãe, enfiava nas vastas e cavas órbitas onde se escondiam seus olhinhos. Não era preciso mais nada para acordá-lo além dos esforços conjuntos de um deus e de um mortal, de tal forma ele sentia pelo sono um amor puro e terno; e só depois de ter recebido suas últimas carícias foi que, puxando de sob um lençol sujo e rasgado uma perna preta e seca, e apresentando-a na boca de uma meia larga demais, ele prestou em seu ilustre irmão uma cuidadosa atenção e ouviu, não sem desprazer, o discurso filosófico que você vai ler (PELLEPORT, 2015, p. 67-68).

No romance *Chibé*, é provável que o personagem mais satirizado com descrições físicas e comportamentais pejorativas seja o cartorário da Vila do Apeú, Bernardo, o qual tentava posar como sendo um grande intelectual, mas acabava quase sempre enfiando os pés pelas mãos. O ponto máximo da ridicularização deste personagem se deu no terceiro capítulo, intitulado “A cumeeira”, em que diversas personalidades foram convidadas a discursar na inauguração do sobrado do português, Seu Fonseca, dentre os quais se encontrava Bernardo. Tendo preparado durante semanas um discurso pomposo para impressionar sua audiência e fazer frente aos outros oradores, Bernardo inicia seu discurso, e sua voz esganiçada dá a impressão de que “sons de taboca rachada golpearam o silêncio” (p. 42). Tomado pelo nervosismo, Bernardo se perde na ordem das folhas, gagueja, transpira e protagoniza uma das cenas mais hilárias do romance, na qual ele escancara demais a boca para dar impulso à voz e

termina por cuspir sua dentadura por acidente diante de todos os caboclos da Vila do Apeú, como se pode observar a seguir:

Nervoso, embaralha as folhas, mexe, remexe, puxa os forros dos bolsos ao avesso, apalpa-se todo. Sentiu o volume sobre o peito esquerdo, enfiou a mão por dentro, retirou tiras de papel guardadas no paletó – o fio da meada, parte que escrevera separada, só de exaltação ao galego:

– ...esse filho... – repetiu para formar sentido, prosseguindo. Repete o pigarro, dominando o amplo suspiro da assistência aliviada com o fim da tortura de ambos; liquida-se em suor. Até se havia esquecido do catatau com que o orador, como se lhe houvesse baixado algum espírito, gesticula nos lances danados da encarnação tribunícia. Parece presepada nos terreiros de umbanda da Pedreira aonde dona Maroca levou uma vez o maquinista, para curar malefícios; ou os caboclos em saritamba às beiras dos rios.

– . . descobrindo terras e mais terras... nós hoje temos a felicidade incedível de dizer que é o nosso querido Brasil... – berro, tão agudo, forçado na última sílaba, parecido “maria-fumaça” apitando, quando descarrila trem na estrada.

– Viva o Brasil!... – bradou, o notário, bem alto, querendo puxar o entusiasmo da assistência, considerando que para enfrentar adversário quanto o que ele enfrenta, qualquer golpe valesse.

(Em vez de escutar o eco do seu grito dobrado pelos presentes, ouviu foi o “quiri-quiri” dos mais próximos e gaitadas dos caboclos indiscretos, mais longe, com o pulo que deu, cuspid a janela a fora, a dentadura postiça superior. Isso porque, baixote, empinou a cabeça e, nas pontas dos pés, levantou muito o queixo, para dar força ao “viva o Brasil”. Seu Bernardo está próximo a uma das três janelas da frente, ainda sem os caixilhos montados, apenas as grades de ferro enfiadas no preto tijuco amassado em tabique. Deu o grito virando-se à direita, para que o som percutisse fora, junto aos caboclos assistindo. Gesto suspenso no ar, mão levantada para a Bandeira Brasileira estendida sob a cumeeira, branco como flor de mamão, olha a peça pular, tocar na janela, pegar mais impulso, bater na calçada, espatifar-se no chão, nos pés dos caboclos – dentes espalhados. Na boca do infeliz orador, arreganhada no brado, um canino e os dois sizo, restantes na parte superior; no outro maxilar só havia o sabugo da murcha gengiva).

Sutil sinfonia de sorrisos em disfarce, despertou o notário, boca escancarada, como uma estátua cretina. Voltou a si, de repente, desfez o gesto idiota e, ao impulso da boca fechando-se, gemeu:

– Viva o Brasil e tenho dito.

A assistência, com pena, atendeu ao apelo... (GUIMARÃES, 1964, p. 44-45).

Se o cartorário Bernardo se assemelha a Thifarès pelas descrições físicas e comportamentais pejorativas, no que diz respeito à parvoíce e verborragia superlativa, marcada por uma superficialidade pomposa de seus discursos, este se assemelha ao pseudofilósofo Bissot. Em seu elóquio arremedado de diversos autores, Bernardo utiliza diversos lugares comuns, e florescia ao máximo o seu discurso verborrágico e superlativo, sobretudo nos momentos em que faz alusão às origens portuguesas de seu Fonseca:

– ...por onde o “Solitário de Seide”...

Gosto perdido pelas figuras da sintaxe difícil, seu Bernardo, versado nos truques da retórica forense – antonomásia a propósito, gozando a emoção que arrebatava os presentes:

– ... patrício de vosoutros e de Camões...

Certo de que a perfeição do discurso depende do ritmo das frases, harmonia dos tons, prossegue declamando de um só fôlego:  
 – ... “as armas e os barões assinalados. . .”  
 Tribuno que não cita, para garantir o saber, e não fala difícil, não tem cultura; não vale ouvir-se.  
 – ... e do vate perdulário, Bocage, cujos versos quisera poder interpretar...  
 (GUIMARÃES, 1964, p. 42).

A mesma superficialidade pode ser percebida nos trechos em que Bissot, o mais das vezes inoportunamente, aproveita as ocasiões mais improváveis para proferir discursos vazios, porém carregados de adjetivos superlativos e de floreios com o intento de apresentar toda a sua erudição, mas que na verdade reforçam o seu caráter ridículo e nitidamente exagerado, como quando fizera um discurso de recepção ao grupo de boêmios – tratados como se fossem uma academia de filósofos –, com o intuito de ser admitido no grupo e, com isso, sobreviver como eles de roubar galinhas dos camponeses:

Sábios habitantes das florestas, ilustres selvagens, evitarei prodigalizar em sua presença louvores a algum monarca: não somente nenhum os protege como todos se apressariam em persegui-los; não são sábios como os senhores que podem se gabar de uma proteção que não se concilia senão com a ignorância e a baixaza. Bem longe disso, senhores, espero que do seio de sua instituição saiam essas luzes inflamadas que, derretendo como cera mole as orgulhosas pretensões dos déspotas e os tirânicos regulamentos dos ricos, lembrarão enfim ao homem seus direitos primitivos e a nobreza de sua natureza. Sim, senhores, é de seu seio que sairão esses oradores veementes, esses profundos políticos que aparecerão um dia à frente da ordem do Terceiro Estado, como os carneiros de Israel na vanguarda do rebanho (PELLEPORT, 2015, p. 84).

A superficialidade de Bernardo e de Bissot enquanto oradores se assemelham também no que diz respeito aos procedimentos adotados por estes ao redigir seus discursos, tomados o mais das vezes de retalhos dos textos de autores consagrados. Começemos pelo vate da Vila do Apeú, o cartorário Bernardo:

Intensas vigílias, notívagas incursões no Parnaso, textos inteiros encaixando; velhos livros – panaceia do enfado no compulsar todo dia alfarrábios curtidos, no cartório da vila – de seus velhos livros plagiando e pensando nos aplausos de fora; nos da vila ninguém o venceria, nem precisava seu Fonseca pagar claque; arranca palmas até de doutor, quanto mais de caboclo acostumado a aplaudí-lo... (GUIMARÃES, 1964, p. 43).

Já Bissot tem também seu semelhante procedimento de bricolagem verbal deplorado por Pelleport, de modo que a prolixidade e a dispersão temática do mesmo são defendidas pelo personagem como se fossem as melhores virtudes de um bom orador. Não é à toa que, ao final do romance, Bissot aparecerá novamente na narrativa a partir de um novo personagem,

Bissoto de Guerreville, um vendedor de roupas velhas, sendo tal ocupação uma metáfora para suas práticas enquanto “escritor mercenário que junta num trabalho obras de outros autores” (DARNTON, 2015, p. 52). Observe-se a esse respeito outro trecho alusivo ao discurso de recepção de Bissot aos boêmios:

Se estivesse perfeitamente instruído, senhores, sobre as virtudes e as qualidades de seu ilustre presidente, com que avidez não detalharia em dez ou doze páginas tudo o que se poderia pôr em quatro palavras; pois não se enganem, não sou desses discursadores obscuros, que obrigam a pensar ao serem lidos, e cujas frases, semelhantes às do Evangelho e ao som dos sinos, significam tudo, de tal forma nada dizem. Deem-me o mais magro apotegma, a sentença mais vazia de sentido, e sobre esse pequeno texto hei de lhes fazer um volume. Não creiam que, agarrando-me servilmente a meu assunto, com os olhos fixos permanentemente numa verdade, eu a dissequo à maneira dos geômetras: não é este meu estilo; voo com uma liberdade atrevida, e ora no sótão, ora no porão, a química, a física, a história, a gramática e a lógica, tudo o que essas ciências têm de mais secreto e de mais maravilhoso encontra-se numa de minhas páginas (PELLEPORT, 2015, p. 83).

O episódio da festa da cumeeira presente no romance *Chibé* fornece, além do tácito exemplo da sátira pela ridicularização física e oratória do personagem do cartorário Bernardo, outros discursos proferidos pelos demais oradores convidados a fazer uso da palavra naquela importante solenidade, quais sejam o padre Emílio e o farmacêutico Santos Rocha. Naquele contexto histórico, é possível já vislumbrar a emergência dos primeiros movimentos dos revolucionários que tomaram o poder em 1930. Padre Emílio gasta toda a sua oratória em deplorar os revolucionários, enquanto Santos Rocha, um entusiasta do movimento de 1930, usa de suas habilidades verbais para descompor o padre. Seus discursos, mais consistentes e sérios do que o do cartorário da Vila, fazem com que o palanque da sacada do sobrado de seu Fonseca se transforme em uma praça de guerra verbal, num duelo velado que os caboclos presenciam sem entender muito bem:

Amor à terra e ao próximo – fala o vigário – seu Fonseca dava de sobra: aquela beleza para admiração dos caboclos...  
O galego alagado no gozo, orgulhoso e contrito, ouve elogios: “vergôntea inquebrantável...” Conta a Igreja com ele para fincar as raízes da fé contra os “ímpios empreiteiros do Demônio” que estão querendo contaminar o Brasil – “diabólicas ideias”. Gestos de púlpito, o sacerdote condena os hereges – sermão inflamado – deixando meras insinuações, para dirigir-se quase diretamente aos revolucionários (GUIMARÃES, 1964, p. 40).

Preocupado em defender os interesses das antigas oligarquias que se perpetuavam no poder, as mesmas que contribuía com gordos tributos à sua igreja, padre Emílio estava claramente advogando em causa própria ao escorchar os revolucionários de 1930. Entretanto, o farmacêutico Santos Rocha, usando das mesmas armas verbais, direcionou todo o seu

arsenal retórico contra o pároco, descompondo-o diante de uma plateia composta de um pequeno grupo de entendidos, e de uma grande audiência de pessoas simples e estultas, que apenas “manifestam alegria pelo orador que fala bonito” (p. 47), como podemos observar abaixo:

- A calhandra, infelizmente, não pôde arpejar as sonatas líricas do seu mavioso canto...
- Muito bem! – Batem palmas.
- Não trago, no embornal da minha aventura por esses ínvios caminhos, a arma condigna com que abateria o adversário temível pelo ódio, mas dominável com o benevolente silêncio da nossa compaixão.
- Até aqui ninguém já percebera as insinuações do tribuno. (...); o vigário – único a perceber tudo, imagina aonde chegará a audácia do orador.
- Seu Santos, olhos de gato pulando das órbitas, avassala a assistência com a palavra, invectivando o vigário vesgo de ira.
- O rugir do felino animal, porém, não nos apavora. Nem pouca nossa temeridade; antes amouca nossos ouvidos, ecoando como um rosar na mata escura da sua concepção, contra o clamor de miséria, de angústia e de desespero que o povo – inerme e inofensivo presa dos seus algozes tonsurados – lança nas ruas, como a parafrasear esse apóstolo bendito que é Victor Hugo, na procissão infundável dos “miseráveis”. (...)
- Não pretendo passar por piedoso cristão arrependido dos meus pecados, implorando a falsa clemência dos cínicos profetas que pregam a abstinência da ociosa luxúria e cometem a blasfêmia mais vil, sacrilégio dos vícios mais torpes, fazendo das sacristias bordéis... (...)
- ... não uso o disfarce do travesti; tenho, aqui, somente o tacape da verdade – mais digno, do que o florete engastado de berloques, nessas contendas com bugres. . . – o vigário, teso de raiva, sem uma gota de sangue na face – ...a dignidade de cavalheiro impõe-me benevolência com o inimigo que se não adestrou nas refregas dos nobres...
- A assistência só não aplaude por respeito à vítima – claro já a quem se dirigem aquelas estocadas.
- ... não o desacoitarei da vossa piedade, para que não tenhais de presenciar o óbito... (...)
- ... que me priveis do búgio seus esgares, para que meu escárnio se não transforme em ira. . . (...)
- ... nas pregas da rota sotaina, para que eu não tenha que deslustrar minha lança, guardada para os grandes combates, e terçá-la com quem não traz honra à liça (GUIMARÃES, 1964, p. 47-49).

Após o embate oratório, temos as cenas da altercação entre o padre Emílio e o boticário Santos Rocha durante o banquete oferecido por seu Fonseca e Dona Belmira. Lançando indiretas ao pároco em conversa paralela com o cartorário, seu Santos Rocha, experimentado esgrimista das palavras, trava uma queda de braço verbal com o já escorchado padre Emílio, que não satisfeito com a descompostura do boticário para consigo em seu discurso, finda por levar um novo reproche do eloquente farmacêutico.

De uma certa forma, a posição defendida no discurso do farmacêutico, o qual fala em favor do “clamor de miséria, de angústia e de desespero que o povo – inerme e inofensivo presa dos seus algozes tonsurados – lança nas ruas, como a parafrasear esse apóstolo bendito



que é Victor Hugo, na procissão infundável dos ‘miseráveis’” (p.47), se coaduna com a do próprio narrador, quando este faz a já citada denúncia da exploração do camponês pelas oligarquias agrárias, com o acréscimo de reservar o boticário um pouco de sua munição para atacar a Igreja e seus ministros. Em *Les bohémiens* é possível também observar um discurso que, como o do padre Emílio de *Chibé*, fala em defesa das classes dominantes como se falasse em nome dos camponeses, visando a manutenção de um estado de coisas do qual a Igreja se beneficia economicamente desde há muito tempo. A ironia empregada por Pelleport nesse trecho põe a nu os verdadeiros interesses daqueles que exploram o trabalho do pobre de uma forma tão escancarada que chega a soar como uma espécie de retórica do absurdo, tamanha a inversão da lógica que ela transparece. Trata-se do discurso feito por Lungiet, que afirma: “Falarei pelos aldeões que exigem a servidão contra os ricos que os forçaram a adquirir a liberdade” (PELLEPORT, 2015, p. 172). Observe-se o trecho abaixo:

A liberdade que hoje aflige a Europa não é um mal tão antigo como se poderia crer. Foi só no meio do século XII que os três irmãos Garlande e o monge Suger, ministros de Luís, o Gordo, começaram a introduzi-la no reino. Antes dessa época fatal os homens vegetavam pacificamente numa doce servidão; desde então, preocupações e sofrimentos de toda espécie não pararam de afligir os infelizes gauleses. Assim como a árvore numa latada, forçada pelas benfazejas cavilhas e pelas cordas salutares a produzir, para a mesa de seu dono ou para o altar dos deuses, frutos apetitosos e suaves, nem bem se livra de suas correntes deixa brotar aqui e ali ramos estéreis que não dão nem um fruto que se possa comer, também os povos tirados de suas correntes já não são úteis para ninguém. O povo é uma criança mimada que precisa do açoite e da verga: graças à cega bondade das famílias para as quais Deus criou o gênero humano, nossa espécie estaria totalmente degradada se ainda não restassem algumas dessas árvores brilhantes por obra de uma salutar coerção; sim, nossa mãe, a Santa Igreja, penetrada pelo mais terno amor por seus filhos, soube muito bem mantê-los em uma dependência conveniente (PELLEPORT, 2015, p. 172).

É possível notar, tanto no *Chibé* quanto no *Les bohémiens* um forte discurso anticlerical. Em *Chibé*, o anticlericalismo fica por conta das já referidas denúncias dos casos amorosos de padre Emílio, os quais teriam lhe rendido diversos descendentes na Vila do Apeú. Esse assunto, como vimos, foi retomado pelo personagem do boticário Santos Rocha em seu discurso, como forma de reproche ao pároco, renegando “a falsa clemência dos cínicos profetas que pregam a abstinência da ociosa luxúria e cometem a blasfêmia mais vil, sacrilégio dos vícios mais torpes, fazendo das sacristias bordéis” (p. 47-48). De maneira similar, o romance *Les bohémiens* contém numerosos excertos em que o discurso anticlerical vem à tona, sendo criticados diversos aspectos pecaminosos das práticas dos sacerdotes, como a usura, a venalidade e principalmente a luxúria.

No que diz respeito à venalidade do clero, ela fica patente em diversas passagens do romance. Na querela entre “representantes” e “negativos” em Genebra, dois partidos opostos em que os primeiros exigiam a elaboração de leis que os regessem igualmente, ao que se opunham os segundos, os clérigos apoiaram estes últimos por serem os mais ricos, visando assim apenas os seus interesses financeiros. Pelleport representa o discurso do clero, expondo de forma cínica os reais interesses deste ao se envolver na querela: “olhem as nações vizinhas, vejam seus códigos: acaso ignoram que são peças de gabinete? Não temos leis, dizem vocês? E a Bíblia e o Levítico? Esses livros augustos não encerram toda a moral cristã nestas três palavras: *paguem o dízimo?*” (PELLEPORT, 2015, p. 115). Também no *Chibé*, é possível perceber esse interesse venal por parte de padre Emílio, o qual defende as oligarquias das quais fazia parte o português seu Fonseca, com vistas a agradar aquele que tanto contribuía para os cofres da Igreja. Em seu discurso, o clérigo não perde a oportunidade de cobrar a colaboração aos “verdadeiros amigos da igreja”, situação exposta com auxílio dos reproches mentais de Zé Nascimento, inimigo do padre:

Seu Zé Nascimento de latim não entende, mas não o engana o padre com seu “lero-lero”, pregando contra a revolução. Num pé e noutro, só não embarca a palavra do clérigo “pra num criá um caso” na solenidade. O sacerdote falando, ele na descompostura, sovando:

- ... frescura de padre... qué é din-ero... (sic) – diz sozinho.
- ...os verdadeiros amigos da igreja têm que colaborar...
- ...tô dizendo... quem tem besta num cumpra (sic) cavalo... – comenta em surdina (GUIMARÃES, 1964, p. 40).

Lembra ainda o maquinista Zé Nascimento, em suas rumações sobre o padre Emílio, que “dos óbulos (sic) doados à igreja fez fortuna das grandes” (p. 40-41), atestando assim a usura do sacerdote. Mas dos desvios de conduta do clero, aquele que mais é explorado nos dois romances é certamente a luxúria. Assim como no *Chibé*, há no *Les bohémiens* alusões a clérigos que claramente não observavam os deveres do celibato, o mais das vezes feitas de forma indireta, através de insinuações e ironias. É o caso da menção a um cura que vivia na companhia de uma “suposta sobrinha”, dando o narrador a entender que esta pudesse ser a sua concubina, como podemos observar a seguir:

O cura não é tão mau erudito para um padre, e sua paróquia lhe basta para prestar a seus vizinhos cortesias que humilham os que só podem recebê-las: esse honesto eclesiástico não é intolerante nem bêbado, nunca se soube que tenha conspurcado nenhum de seus paroquianos, **é verdade que jamais se conheceu o irmão que deu à luz sua sobrinha**; mas há famílias cujos membros se dispersam, e vê-se facilmente que é uma moça bem-educada (PELLEPORT, 2015, p. 102-103).

A pretexto de estar supostamente justificando as atitudes e enaltecendo a conduta do clero, Pelleport as expõe ironicamente e de maneira cínica, pondo a nu todos os seus desvios morais. É o que podemos constatar ao observar trechos como o reproduzido acima. Em outro momento, ao descrever o monge coadjutor da ordem dos Cartuchos, que no capítulo 13 do romance recebe em seu convento a visita dos boêmios, comenta que ele “não tinha ódio do belo sexo; o cuidado com as forjas não o impedia de dar uma olhadela nas mulheres e nas filhas dos ferreiros. Mas era só isso: não duvido nem um pouco da pureza de suas intenções. Os olhos podem ser libertinos e o resto do corpo muito casto” (PELLEPORT, 2015, p. 197). O uso da ironia parece ser uma característica bastante comum a ambos os autores, sobretudo quando estes a empregam na voz dos narradores. Mas há em ambos os romances, por vezes, a adoção de um tom mais acusatório, o que geralmente é feito na voz (ou nos pensamentos) de alguns dos seus personagens. Holanda Guimarães adota esse tom mais sério em relação aos pecados de padre Emílio ao se utilizar novamente das rumações do maquinista Zé Nascimento, para quem o pároco “não nasceu para santo” (p. 40), trazendo assim à tona as infidelidades do sacerdote: “castidade, só para quem tinha tal pretensão: ele não; bolina as beatas no confessionário, janelinha de tela de abrir e fechar conforme o estado físico e idade; as mais novas e bonitas, meia-hora; as velhas e feias, coitadas, dois minutos e penitência puxada” (p. 40). A adoção de um tom mais acusatório por Pelleport pode ser observada no *Les bohémiens*, por exemplo, na crítica feita por um monge de uma “ordem proprietária” às “ordens dos monges mendicantes”, as quais este detestava, conforme se verifica abaixo:

No entanto, espalhando-se entre os laicos, eles encontraram frequentes ocasiões de se dedicar à devassidão; beberam e comeram não de tudo que lhes ofereceram, mas tudo o que lhes ofereceram. As mulheres, mais fracas, mais suaves, mais fáceis de se surpreender pela novidade e pela aparência do que são comumente os homens, prodigalizaram aos mendicantes as suas deferências, e, se quisermos acreditar nos mundanos, chegaram até às carícias. Como é que homens que se expõem a tentações tão fortes não sucumbiriam a elas? O espírito da carne não se faz ouvir às vezes até mesmo na cela do recluso? Assim, não tenho uma elevada ideia dos costumes daqueles que se espalham entre os pecadores (PELLEPORT, 2015, p. 187).

Sobre os monges mendicantes, Pelleport retrata um episódio de masturbação durante as andanças do reverendo Rose Croix, um de seus *alter egos* no romance, ocorrido durante sua peregrinação pela Suíça: “No dia seguinte ele viu uma moça que urinava na esquina de uma rua, o que lhe inspirou desejos, que se pôs claustalmente a satisfazer debaixo de sua roupa” (PELLEPORT, 2015, p. 113). Tais episódios retratando a masturbação de clérigos aparecem ainda em outros trechos do romance, como quando a trupe de boêmios se encontra no meio da Champanha com um grande grupo de capuchinhos. Os dois grupos se reúnem para

cear, e os noviços ficam encantados com as “damas” Félicité e Voragine: “As damas, cujos joelhos os jovens pregadores apertavam, e que a carne suculenta e o vinho licoroso deixavam animadas, se extasiavam enquanto comiam, e mais de um noviço já tinha molhado a cueca” (PELLEPORT, 2015, p. 149). O mesmo episódio retrata a intervenção da deusa Luxúria, inspirando a lubricidade do grupo durante a noite, ocasionando uma grande orgia, da qual falaremos mais adiante. Ao enumerar os feitos da deusa Luxúria, o narrador esclarece que “foi ela que imaginou os instrumentos com os quais nossas religiosas se consolam de um voto indiscreto” (PELLEPORT, 2015, p. 150).

Na maior parte das ocorrências de descrições lúbricas associadas ao clero, Pelleport faz uso de recursos que apenas sugerem o ato sexual, de modo que as inferências ficam a cargo do leitor. Raimundo Holanda Guimarães adota em seu romance expedientes similares, como fica patente na já citada descrição de padre Emílio, a qual está eivada de tais sugestões indiretas de atos sexuais, como se pode observar a seguir:

(Generoso com os dons da espécie, distribuía o pároco suas santas virtudes com os fiéis da paróquia. Não regateava divinos conselhos nem os benditos primores da juventude piedosa às devotas da fé. Mocidade trigueira, temperamento vadio, verbo polêmico, fogacho no espírito, ganhou fama e prestígio, a igreja arrebanhando ovelhas em outros redís, tão simpático o padre, tão profundo o saber. Outras seitas quase fecham seus templos, por causa das fugas de irmãs, ficando somente pastor e as velhas, que não podiam mais disputar devoção... O padre Emílio impunha sua fé por todos os lados, fustigando os cornos do cão: suas preces, com mais dialética do que toda a teologia moral do Evangelho... Não chegava a quem queria, tantas as requisições para o vigário rezar nas alcovas cristãs onde o Diabo tentava as filhas da igreja, correndo o perigo de a paróquia perdê-las se lá não fosse padre Emilio acudilas com seus santos ofícios, afugentando os demônios... Ia o padre, lépido e solícito, rosário no peito, as preces orar nos tálamos das filhas enfermas, assistir na agonia, salvar suas almas dos fogos eternos; ganhava afilhados...) (GUIMARÃES, 1964, p. 41).

Os romances *Les bohémiens* e *Chibé*, ao retratarem os pecados contra a castidade cometidos por religiosos pouco dados ao celibato, bem como ao despreverem os encontros amorosos entre seus demais personagens, trazem à baila a questão do obsceno, expondo o que comumente se dá em caráter privado, ou seja, “entre quatro paredes”. Nesse sentido, o *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* apresenta para o verbete “obsceno” a seguinte definição:

**obsceno**  
obs-ce-no  
adj  
1 Contrário ao pudor.  
2 Que revela obscenidade.  
3 Que denota vulgaridade.

4 Que agride ou ofende; indecente, sujo: “*Firmo esperou ainda, passeando na estreiteza da miserável alcova, como uma onça enjaulada, rosnando pragas obscenas*” (AA1).

#### ETIMOLOGIA

*lat obscenus* (MICHAELIS, s.d., s.p.).

Como pudemos observar, o sentido dominante da palavra obsceno remete, em caráter opositivo ao pudor, a um sinônimo de vulgaridade, indecência, agressão ou ofensa. Trata-se, portanto, de algo que transgredir os limites preestabelecidos como aceitáveis pelo pudor dentro de um dado contexto social. A etimologia apresentada pelo verbete sugere que “obsceno” teria origem no termo latino *obscenus*. Entretanto, é importante observar que, além desta, são apontadas outras possíveis origens para essa palavra, de modo que se dividem as opiniões entre os pesquisadores a esse respeito. É o que podemos depreender a partir da leitura do artigo “Notas sobre o obsceno na literatura: uma leitura lacaniana na época das imagens” (2018), de Renata Damiano Riguini e Ilka Franco Ferrari. De acordo com as pesquisadoras:

Uma das possíveis e mais repetidas etimologias da palavra “obsceno” vem do latim *obscenus* que, inicialmente, significou mau agouro, mau presságio, funesto ou sinistro, tendo um parentesco com a palavra obscuro. Faz-se necessário esclarecer que o obsceno não é o sem mancha, é a própria mancha. Nesse sentido, **o obsceno sugere o escondido, o secreto ou algo que se impõe à cena para obstruir, fazendo violência à visão.** É uma mancha potencialmente siderante. Curiosamente, o termo desliza e serve para discriminar **pessoas impudicas ou desonestas, que devem esconder seus hábitos sexuais, e é também usado para referir-se aos órgãos genitais masculinos.** Como sua etimologia carece de esclarecimentos, obsceno pode derivar, também, do latim *ob-caenum*, que **remete a algo sujo, lodoso, indecente e imundo** (FERRARI; RIGUINI, 2018, p. 252, grifos nossos).

Como pudemos observar, as autoras apontam como possíveis raízes etimológicas para “obsceno” os termos latinos *obscenus* ou *ob-caenum*, ambos com conotações negativas, remetendo o primeiro a algo “funesto ou sinistro”, e o segundo a algo “indecente e imundo”, decorrendo daí a sua significação em referência a “pessoas impudicas ou desonestas, que devem esconder seus hábitos sexuais”. Chamamos a atenção, nesse sentido, à compreensão apontada pelas autoras, de que “o obsceno sugere o escondido, o secreto ou algo que se impõe à cena para obstruir, fazendo violência à visão”. Tal compreensão pode nos servir como uma interessante lente para melhor observar a forma com que Pelleport e Holanda Guimarães representam aspectos íntimos (e geralmente secretos) das relações humanas, sobretudo as cenas de sexo em seus romances. Por hora, retornemos aos apontamentos de Ferrari e Riguini sobre outras possíveis raízes etimológicas para o termo “obsceno”:

O obsceno (...) também aparece com a forma, não menos latina, *ob-scaenam*, ou seja, **aquilo que fica fora da cena e diz sobre o que não se mostra em uma peça teatral**, o que na cena estaria fora de lugar. Nesse sentido, podemos lembrar que, na Grécia antiga, a origem da palavra obscena, *ob skene*, também se liga ao teatro. Na estrutura espacial do teatro grego, na época de Esquilo, surgiu a *skené*. Esta foi, a princípio, uma cabana de madeira onde os atores se preparavam para encenar. Mais tarde, os gregos começam a usar de outra forma esse espaço. **Ali era representado o que se julgava inapropriado mostrar aos espectadores**, por exemplo, a encenação dos sacrifícios. **O público tinha somente a intuição do que acontecia por trás da cena**, ouvindo ruídos e mesmo sentindo cheiro de sangue dos animais realmente sacrificados (FERRARI; RIGUINI, 2018, p. 252-253, grifos nossos).

As possibilidades de raiz etimológica de “obsceno” no termo latino *ob-scaenam*, ou no grego *ob skene*, remetem ambas ao teatro como origem para a expressão, apontado para a necessidade de não se mostrar certas cenas explicitamente, mas de as sugerir ao espectador, de modo que o mesmo compreendesse o que aconteceu sem que para isso fosse necessário fazer-lhe uma exposição direta de tais acontecimentos. De acordo com Ferrari e Riguini, “no teatro, representar não é mostrar. Representar é dar visibilidade, valor ao que aparece, e sugere uma ausência” (2018, p. 253). Tal compreensão do obsceno nos ajuda a melhor compreender a forma com que Pelleport e Holanda Guimarães representam as cenas de sexo em seus respectivos romances, recorrendo muitas vezes mais à sugestão do que propriamente à apresentação explícita de tais ocorrências. Ou seja, a sugestão do ato se dá de forma indireta, de modo que este está lá expresso, mas encoberto pelos véus de uma linguagem por diversas vezes metafórica. Como afirmam Ferrari e Riguini, “nesse sentido, o obsceno é o que permanece encoberto por um véu, ou, como no teatro, pelas cortinas. Melhor dizendo, o obsceno é sugerido, aqui, pela sua ausência. É uma ausência que se faz presente” (2018, p. 253). Observe-se, nesse sentido, uma das muitas cenas representando encontros sexuais presentes em *Les bohémiens*:

Qual um vigoroso franciscano que, paralisado pelos encantos femininos ainda novinhos em folha e muito estreitos de uma jovem freira, ofega, sua, agita-se e freme de paixão. Ora ele conduz com a mão a própria lança, tão grossa como um cedro-do-líbano, ora a empurra com toda a força de seu quadril: a cama treme sob esses golpes vigorosos; só o sangue que escorre do hímen perfurado e se une a uma torrente de sêmen consegue acalmar o ardor lúbrico do audacioso franciscano, que nele se banha várias vezes, e dali só sai queimando de desejo de mergulhar mais uma vez (PELLEPORT, 2015, p. 143-144).

Se bem observarmos, a representação de Pelleport de algo que comumente estaria “fora da cena”, ou seja, um ato sexual (considerado “obsceno” pelas alas mais conservadoras da sociedade judaico-cristã), é feita de forma que, a um só tempo, põe o leitor diante do ato em si, mas lança mão de diversas metáforas para se referir, por exemplo aos órgãos genitais

dos dois amantes: “encantos femininos ainda novinhos em folha e muito estreitos” (em referência à condição virginal da vagina da freira), e “a própria lança, tão grossa como um cedro-do-líbano” (em alusão ao pênis do franciscano – e ao seu diâmetro). As escolhas do autor sobre o que mostrar ou não, mas principalmente sobre o “como mostrar” podem ser bastante reveladoras dos efeitos por ele pretendidos junto ao leitor. Assim como o emprego da ironia, a representação ou referência indireta instigam o leitor à interpretação de sentidos ocultos sob a frase, em camadas abaixo da sua superfície mais imediata. Também no *Chibé* é possível vislumbrar o emprego de sugestões indiretas para a construção de representações de cenas de sexo, como na narração do encontro amoroso entre o fogaço português Vicente e seu amante:

(Enquanto isso, o português, cuíra<sup>458</sup> de sexo, insone à espesa (sic) [espera], saíra de cuecas para o alpendre, debruçando-se no tabuleiro: olha o caminho perdido no breu daquela madrugada morna e silenciosa, estimulando luxúria e sugerindo crime de amor contra a natureza no coração cheio de afetos invertidos de seu Vicente.

O olhar lúbrico, não despista o caminho, filtrando uma figura que se mexe como uma mancha sem cor definida na escuridão, aos poucos se desenvolvendo a seus olhos gordos de desejo; esgueira-se entre as sombras; é um homem caminhando nas trevas).

(...)

(Seu Vicente conteve os ímpetos de tara. Foi auscultar a sonolência do hóspede e voltou para introduzir o amante na alcova. Retirou o candeeiro bruxoleando (sic) luz quase apagada; levou-o para o corredor. Depois, ambos nas pontas dos pés, para não acordar o dorminhoco notário, entraram.

Os roncões do hóspede abafam o arrulho indecente.

Gemidos obscenos.

O português desmaia no cio.

No desespero, soltou um ruído feio de gozo.

As paredes da alcova repercutiram o barulho, partindo o silêncio) (GUIMARÃES, 1964, p. 108).

A representação do encontro amoroso entre Vicente e seu amante, bem menos carregada de imagens sugestivas do que a cena de sexo construída por Pelleport, revela, por certo, maiores pudores por parte do autor, bem como reflete os preconceitos de sua época e lugar em relação aos relacionamentos homoafetivos. Nesse sentido, conforme nos recordam Ferrari e Rigolini, “vale dizer, assim, que, como obstáculo suplementar e siderante, o obsceno também varia conforme a época. Sendo variável conforme o tempo, acreditamos que ele também pode nos dizer dessas mudanças” (2018, p. 253). É de se notar que Pelleport parece abordar o tema das relações homossexuais com mais naturalidade do que Holanda Guimarães,

<sup>458</sup> O termo *cuíra* é bastante comum na Amazônia. Estar “cuíra” significa estar “sedento” ou “desejoso” por algo. O *Dicio – Dicionário Online de Português* registra para o verbete a seguinte definição: “**Cuíra**: adjetivo masculino e feminino. Impaciente, irrequieto, que não pára (diz-se da criança, do cavalo etc.). Desejoso de ver alguém”. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/cuira/>>. Acesso em: 30 set 2020.

a julgar pela representação, durante a orgia entre capuchinhos e boêmios, do contato sexual entre frei Gabriel e Tifarès:

Atraído por esse fenômeno, frei Gabriel, que não ficara insensível aos olhares fixos, aos olhinhos redondos de Tifarès, aproxima-se do foco de eletricidade: num instante se certifica daquilo que está acontecendo diante de sua barba. Cheio de desejo e ciúme, lança-se sobre as costas de Tifarès e o faz perder a doce joia que ele reservava para os confeitores e confeitiras de Chartres (PELLEPORT, 2015, 152-153.)

Considerando as variações cronológicas do que pode ou não ser considerado “obsceno”, podem ser esclarecedoras duas outras noções a ele comumente associadas: a de “libertino” e de “pornográfico”. Leonardo Mendes, em seu já mencionado artigo “Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX” (2017), trata brevemente dessas duas noções, como podemos observar a seguir:

A palavra “pornografia” apareceu pela primeira vez no livro *Le Pornographe* (1769), do escritor francês Nicolas Restif de la Bretonne (1734-1806), que propunha a regulamentação da prostituição (KENDRICK, 1987). No contexto original, pornografia queria dizer “histórias de prostitutas”. Foi só a partir de meados do século XIX que a palavra adquiriu o sentido que nos é familiar, passando a designar **impressos com representações explícitas de órgãos e práticas sexuais criadas para causar sensações físicas nos leitores** (HUNT, 1999). No sentido estrito, portanto, a pornografia (como um fim em si mesmo) só aparece no segundo oitocentos. É quando começamos a ver escritores produzindo especialmente para essa faixa do mercado livreiro. **Antes disso, como ocorria no romance libertino do século XVIII, o sexo era uma forma secundária de crítica à igreja e ao estado. Embora escrevessem livros obscenos, os escritores libertinos viam sua obra como comentário político e social** (DARTON, 1996; KEARNY, 1982). Isso não impedia, entretanto, que os livros fossem vendidos e lidos como histórias com nudez e sexo (MENDES, 2017, p. 173-174, grifos nossos).

Conforme pudemos observar na citação de Mendes, a pornografia, na acepção com a qual a conhecemos hoje, surge no século XIX, designando “impressos com **representações explícitas de órgãos e práticas sexuais** criadas para causar sensações físicas nos leitores”, o que nos dá a entender que o “pornô” tira o obsceno da condição de “*ob-scaenam*, ou seja, **aquilo que fica fora da cena**” (FERRARI; RIGUINI, 2018, p. 252), para colocá-lo no centro da cena, apresentando-o explicitamente.

Quanto à noção de “libertino”, Mendes esclarece que “na origem, no século XVII, ‘libertino’ era um sujeito *liberto* de inibições e amarras sociais. A libertinagem era um empreendimento de libertação, no plano das ideias e dos costumes” (2017, p. 177), e que somente no século XIX libertino passou a ser “sinônimo de ‘pornográfico’ e/ou ‘obsceno’” (2017, p. 177). Na tradição libertina, conforme afirma Mendes, “a teatralização, o travestismo,



o jogo, a aventura e a intriga eram mais importantes do que o sexo” (2017, p. 177), o que não impediu que tais obras fossem apropriadas como livros pornográficos pelos leitores do século XIX, “mesmo que fossem, na origem, ‘livros filosóficos’, engajados em elaborados debates intelectuais” (2017, p. 177). Nesse sentido, é possível afirmar que o romance *Les bohémiens*, do Marquês de Pelleport, pode ser lido, também, como um “romance libertino”, sobretudo pelo caráter filosófico que o enseja, bem como pelo comportamento bastante “*liberto* de inibições e amarras sociais” de seus personagens no que diz respeito a suas práticas sexuais. Isso não seria exatamente uma novidade, posto que Robert Darnton, na sua introdução à mais recente publicação desse romance, já havia chamado a atenção para esse aspecto:

Cheio de vívida prosa, paródia, diálogos, duplos sentidos, humor, irreligiosidade, crítica social, incidentes escandalosos e **obscenidade** (mas sem linguagem vulgar), *Os boêmios* é um *tour de force*. Enquadra-se em diversos gêneros, pois pode ser lido como novela picaresca, *roman à cléf*, coleção de ensaios, **tratado libertino** e autobiografia, tudo ao mesmo tempo (2015, p. 17, grifos nossos).

A defesa explícita da liberdade em relação às práticas sexuais, feita por um “sujeito *liberto* de inibições e amarras sociais” (MENDES, 2017, p. 177), pode ser observada pela própria voz do narrador do *Les bohémiens*, a qual, por muitas vezes, se confunde à do próprio autor do romance. Tal defesa é feita imiscuída a uma crítica à moral cristã difundida pela Igreja Católica, sendo aquela o principal obstáculo à satisfação ampla e direta dos prazeres carnis das pessoas à época de Pelleport:

Ó você, que ousa envenenar com ridículas pinturas dos repugnantes suplícios de seu inferno quimérico a alma de minha jovem amante no instante em que, precipitando-me nos braços dela, quebrarei essas barreiras de rosas com que a natureza pôs debilmente, e por uma só vez, alguns obstáculos aos desejos, possa você, às voltas com o furor claustal de um asqueroso capuchinho, passar seus dias sem ter nem mesmo o consolo de devolver ao jovem noviço o que terá recebido de seu superior! E você, para quem o amor tem encantos, respeite para sempre os prazeres desse amor: goze, goze e evite causar o menor distúrbio aos gozos dos outros (PELLEPORT, 2015, p. 126).

O personagem do “escritor andarilho” presente em *Les bohémiens*, o qual constitui um dos *alter egos* do Marquês de Pelleport, encarna a própria figura do herói libertino. Adotando como metáfora fálica o “nariz descomunal”, cujo crescimento era controlado pelo cinto milagroso de São Labre, o escritor andarilho vivencia inúmeras aventuras sexuais com diversas mulheres entre Boulogne-sur-Mer e Londres, com destaque para Catau des Arches, a viúva insaciável correspondente à sogra de Brissot, que teria lhe dado 240 libras para “brincar” com seu “nariz” enorme. A insaciável viúva já tinha deixado que diversos homens

“experimentassem os óculos” de seu falecido marido. No entanto, nenhum, a não ser o escritor andarilho, tinha um nariz então grande que pudesse preencher o vão entre as duas hastes dos “óculos”, já bastante alargado, de madame Des Arches.

No que diz respeito ao *Chibé*, embora seja um despropósito classificá-lo como romance “libertino”, é inegável que tanto no que diz respeito a alguns aspectos estéticos, bem como em relação a alguns elementos temáticos, possa-se afirmar que o mesmo se reveste de algumas das características daquela tradição literária. Uma dessas características seria a descrição de cenas obscenas sem a utilização de linguagem chula. Ao relegar o sexo a uma posição secundária – embora este estivesse frequentemente presente em tais narrativas – a linguagem nos romances libertinos assumiria comumente uma configuração mais elegante, desprovida de termos chulos ou vocabulário indecente. Ao esclarecer que “tanto a pornografia contemporânea quanto o romance naturalista se construíram a partir da tradição libertina” (2017, p. 177), Mendes cita alguns exemplos de obras licenciosas do século XIX que reproduzem essa mesma linguagem comum aos romances libertinos, os quais jogam com o obsceno sem a utilização de termos chulos: “o tom era galante, erudito e libertino. Para descrever a penetração sexual, usava a metáfora do rato entrando na ratoeira” (2017, p. 180) [sobre *Os serões do convento* (1850)]; e “as abordagens e os encontros sexuais são sempre narrados em linguagem galante e libertina. A vagina era ‘o templo sagrado prometido por Alá a seus escolhidos’” (2017, p. 188) [sobre *Volúpias* (1886)]. Se bem observarmos, tanto nas representações das cenas de sexo presentes em *Les bohémiens*, como naquelas que figuram no romance *Chibé*, a ausência de termos chulos ou vocabulário indecente é uma característica dominante, em consonância com essa característica tão comum à literatura libertina.

Há ainda outros aspectos inerentes ao romance libertino que são, em maior ou menor grau, retomados por essas obras. Um desses aspectos, presentes tanto no *Les bohémiens* quanto no *Chibé*, diz respeito ao “ataque à corrupção e hipocrisia da Igreja por meio do discurso pornográfico, notadamente na figura do padre libidinoso” (MENDES, 2017, p. 179), do qual muito já se falou nesse trabalho. Outra característica inerente ao romance libertino que une a obra do Marquês de Pelleport e à de Raimundo Holanda Guimarães é a presença da “personagem da mulher dona de seu destino” (2017, p. 177), presente em muitas obras da tradição libertina. Sobre essa característica, é imperioso lembrar a autonomia e iniciativa em relação à satisfação dos desejos sexuais das insaciáveis Voragine e Catau des Arches, de *Les bohémiens*, assim como das fogosas e desbocadas Belmira e Diva, de *Chibé*.

Voragine, anagrama obsceno que parece combinar as palavras “voraz” e “vagina”, é a representação da sogra de Brissot, Marie-Catherine Clery Dupont. Sob as peles de uma

cozinheira e governanta do grupo de boêmios, ela era a consorte do filósofo Séchant, mas tinha casos amorosos com Séché e Mordanes e, ao que se percebe, também com Lungiet, como dá conta o relato na voz de sua filha Félicité: “Lungiet andava na nossa frente, conduzindo minha mãe e também lhe fazendo carícias tão meigas como é possível fazer andando” (2015, p. 132). Ela sobrepujaria também o pobre Tifarès para saciar seus desejos, chegando ao ponto de copular com o burro Colin para aplacar seu “furor uterino”. A cena abaixo descreve o momento em que se inicia a orgia envolvendo boêmios e capuchinhos. Incitados pela deusa Luxúria, Voragine e Mordanes se procuram em meio à escuridão e, devido ao desencontro, a cozinheira, cheia de lascívia, finda por submeter Tifarès à satisfação de seus desejos sexuais:

Séché e Voragine, deitados bem pertinho do venerável padre superior, foram os primeiros a sentir os dardos da deusa. Mas o peito de Séché era muito fraco para lhe resistir; e um instante bastou para afundá-lo de novo num indolente repouso. Com Voragine não era assim. Fazia muito tempo que Mordanes mantinha com ela uma relação semissecrta: nem bem ouviu seu fraco companheiro roncar, ela, arrastando-se de quatro, esgueirou-se para os lados onde tinha visto o vigoroso Mordanes. Este, premido pelos mesmos desejos, rastejava ao mesmo tempo na direção de Voragine: o barulho que um e outro faziam bastou para assustá-los, e se cruzaram sem se reconhecer e sem se deter. A Luxúria não viu sem sorrir o equívoco de seus mais queridos favoritos e, para compensá-los, conduziu a voraz Voragine até o inocente Tifarès: Voragine o apalpa, o reconhece, pega a mão dele e a coloca num vasto campo, onde ela tem todo o tempo para se exercitar à vontade: as suas não ficam ociosas, ajudam de modo feliz os efeitos dos miasmas da Luxúria. Logo, logo ela deixou Tifarès em condições de se perder na imensidão, e suas peles curtidas, seus ossos pontudos se entrelaçam, esfregam-se e pegam fogo (PELLEPORT, 2015, p. 152).

A partir daí, o “fogo” liberado por Voragine e Tifarès acaba “incendiando” os demais membros das comitivas de boêmios e capuchinhos, de modo que iniciam uma grande orgia, formando “duplas e trios, depois pilhas de corpos amontoados e ligados em quase todas as combinações celebradas na literatura libertina do século XVIII, inclusive em Sade” (DARNTON, 2015, p. 45). Mesmo após ter submetido sexualmente o pobre Tifarès, a insaciável cozinheira ainda não estava plenamente satisfeita: “Voragine, tão ardorosa como Pasífae e acostumada com as investidas de Mordanes, terá encontrado, sem Dédalo, o meio de submeter ao burro seus vastos e descarnados encantos femininos” (PELLEPORT, 2015, p. 155). Essa tendência à autonomia e à tomada de iniciativa por parte da personagem quando se trata de saciar seus desejos sexuais persiste na segunda correspondente ficcional da sogra de Brissot, representada pela viúva Catau des Arches. No trecho que representa o encontro entre Catau des Arches e o “escritor andarilho” (*alter ego* de Pelleport), a viúva sedenta por sexo é

quem toma a iniciativa, chegando ao ponto de pagar para “brincar” com o nariz descomunal do personagem:

‘Querido viajante, que feliz estrela o conduziu às nossas praias? Eu achava que meu falecido esposo gozava de um dos mais belos narizes da Europa; mas ai!, que erro!, como me enganei redondamente!’ ‘Nada de mão boba, senhora’, disse eu ao vê-la esticando a mão para me agarrar; ‘meu nariz me dá cócegas, e diacho!...’ ‘Ah! cruel! Como pode me enlanguescer assim? Manes de meu esposo! Eis finalmente o feliz instante de ver sobre um nariz que o teria honrado esses vastos óculos que tanto o deliciavam! Já não se trata daquele geografozinho de nariz curto acostumado a só usar um estreito monóculo, já não é mais aquele clavecinista fracote cujo nariz vacilante e mole parecia um leve raminho de musgo no meio do vasto oceano. Manes de meu esposo! É honrá-lo o fato de provar aos poderosos da Terra que o nariz dele não estava muito abaixo do eminente mérito daquele que o céu nos envia, e prometo de bom grado dez luíses ao bem-aventurado Labre para ver durante algumas horas os óculos de meu marido sobre o mais maravilhoso dos narizes’ (2015, p. 251).

Usando de ironia com vistas à ridicularização da sogra de Brissot, Pelleport põe na boca da personagem uma menção aos “poucos” homens que chegaram a “usar os óculos” de seu falecido marido: “Desde a morte de meu pobre homem elas só serviram a uns vinte curiosos” (PELLEPORT, 2015, p. 252). O deboche do autor chega à descrição dos “óculos” de Catau: “Uma velha armação de osso, seca, coberta por um pergaminho amarelo e enrugado, e coroado por uma pele de javali de sedas grisalhas ameaçava os olhos do temerário que ousasse se arriscar na empreitada” (PELLEPORT, 2015, p. 252).

De maneira semelhante às insaciáveis versões ficcionais da sogra de Brissot, também o romance *Chibé* contém personagens femininas que gozam de plena autonomia quando se trata de satisfazer seus desejos carnisais. A fogosa e desbocada portuguesa Belmira, bem como sua não menos espevitada filha Diva, protagonizaram no romance diversos escândalos para o espanto e o deleite dos moradores da Vila do Apeú, sedentos pelas “fofocas” que pululavam aos borbotões sobre as aventuras amorosas das “galegas”. Dona Belmira já traía o marido, seu Fonseca, em vida, sendo um dos amantes o próprio padre Emílio, como se pode observar pela voz de um caboclo da Vila do Apeú, acerca das astúcias sexuais do pároco: “– Eu só que num boto minha mão no fogo por ele, mermo assim véio (sic) como tá, dizque (sic) que de vez em quando faz a galega se recordá (sic) de quando ele era mais moço e corniava (sic) seu Fonseca... (1964, p. 80). Após a morte de seu Fonseca, dona Belmira passou a manter explicitamente diversos amantes, motivo pelo qual era vítima da maledicência dos apeuense, como podemos observar abaixo:

Dona Belmira vocifera, insulta com palavreado obsceno, quando sabe que dela falam, até envenenou um punhal, experimentou num capão do terreiro, morreu instantâneo; anda com a arma no cós da saia, ameaçando quem lhe atingir a moral. A galega, nem esperou os cornos do marido esfriar, botando macho dentro de casa. Só pode ser por este motivo, a briga que provocou com seu Guedes, comerciante novo da vila, vindo há pouco da Espanha. Ela tirou o caixeiro da loja do espanhol para empregá-lo em seu armazém, dando-lhe casa, mesa e luz. (...)

Todo mundo já sabe do xodó de dona Belmira com o empregado, trabalhando agora também no balcão: começa a pôr as mangas, de fora e mandar nos negócios. Saiu até de casa, o filho mais velho, o Alfredo: foi embora para Belém, ser padeiro, ficando o outro, Miguel, ajudando o gajo da mãe (1964, p. 70).

O romance entre dona Belmira e o caixeiro, agora seu empregado, duraria até a “galega” colocar os seus olhos gulosos de sexo sobre Nelson, um dos mata-mosquitos que atende os colonos na Vila do Apeú. Nelson é o mesmo mata-mosquitos que mantinha um caso com a irmã mais velha de Maria das Dores, chamada Clarinda. Ele passou a se envolver com a portuguesa assim que Clarinda retornou, por um breve período, à casa do marido, residente no Pacuquara, distante cerca de 6 quilômetros da Vila do Apeú. De olho no mata-mosquitos, a lusitana ofereceu a ele e seu companheiro de trabalho um almoço, após o qual os laços entre eles se estreitaram, a ponto de atíçar os comentários da Vila:

Desde o almoço dos guardas com a portuguesa, eles começaram a visitar com mais frequência o sobrado, fazendo a vila falar que a galega está de amante novo: não se sabe qual dos dois – mas que está, está! Seu Nelson é o mais frequente, depois que Clarinda se foi; com olho na portuguesa, volta e meia está no sobrado. O outro visita menos, apenas quando pressente a presença de Maria das Dores, sempre esquiva. A portuguesa já desprezou o caixeiro. Com ciúmes, um dia, o empregado-ex-amante, enterrou-se num paiol de farinha seca, de exportação, quase morre sem fôlego: o filho da galega foi quem deu fé e fez alarme. Quando tiraram a farinha de cima, o caixeiro já estava ficando roxo.

– ... ia morrê enterrado no paió... cum dô de corno (sic) (1964, p. 82).

O romance de dona Belmira com o mata-mosquitos Nelson durou até que este precisou deixar o Apeú para acudir a esposa grávida, residente em Belém, a qual havia adoecido, mandando um recado ao marido pelo maquinista Zé Nascimento para que ele retornasse com urgência. A situação obrigaria a portuguesa insaciável a reatar seu caso amoroso com o ex-empregado e ex-amante, de modo que a mesma não ficaria por muito tempo desassistida dos “serviços extraoficiais” que tanto valorizava:

No dia seguinte ao banho de cheiro, seu Zé Nascimento trouxe recado para um dos guardas, que teve de partir: a mulher de seu Nelson estava doente – pedia que ele fosse. O guarda embarcou no trem da tarde, deixando o colega para terminar o serviço.

Souberam e pegaram a imaginar coisas: ... bem possível ela ter sabido do caso dele com a portuguesa – adoecera por causa disso, seria capaz de abortar! ... Ou, então, fizera que estava doente, para arrastar o marido de volta. A galega, de canto

chorado, tem que voltar com o caixeiro: ele já saiu da mercearia, foi trabalhar no antigo emprego. Ela o arrancaria de lá: quem quisesse ver, esperasse... não pode viver sem homem... (1964, p. 146).

A filha da portuguesa, a “galeguinha” Diva, manifestara desde a adolescência as mesmas tendências de sua mãe, mantendo casos amorosos com diversos homens casados da Vila do Apeú. Os casos escandalosos se avolumavam, envolvendo voyeurismos dos caboclos da Vila, altercações com as esposas traídas, abandonos de lar e muita fofoca.

A sirigaita da filha, esfregando o rabo nos homens alheios que não têm o que lhe dar, senão o que ela mesma quer... tomando banho no rio da ponte com eles. Houve até quem a visse, no banheiro do igarapé, no quintal do sobrado, com o barbeiro, nuazinha. O caso rendeu no comentário: a mulher do fígaro sabendo, deu um escândalo como nunca se viu, chamou a galeguinha de tudo que há de pior no mundo, que fosse cantar outro macho para fazer o que ela queria, deixando os maridos das outras. Ele largou a mulher, não ia trocar a boniteza da Diva por quem não chega aos pés dela. Só voltou à casa, o barbeiro, depois de algum tempo – Diva o desprezou, passada a vingança de capricho com a esposa do amante que todo mundo dizia ser, mas ninguém testemunhava quando as galegas tomavam satisfação. Depois foi aquele caso também no igarapé, com o Francisquinho, genro do capitão Antônio Pinto, motorneiro da Pará-Elétrica – veio passar um domingo sem a mulher, no Apeú. Foram fazer pequenique (sic) no Nove [km 9], além da ponte, um pouquinho. No fim, todos coçados, a Diva no mato com o Francisquinho: outro escândalo. Quando o capitão soube, foi buscar o genro no porre, ele saiu contando o que fizera com Diva. Dona Bembém, sabedora das astúcias do marido, esperneou: quero-porque-quero tomar satisfações com a galega! (1964, p. 70).

Após o casamento, a fogosa Diva manteve alguns casos extraconjugais, ao que tudo indica, com a ajuda indireta do próprio marido, o português Vicente, o qual fazia vista grossa para o envolvimento da esposa com os mesmos homens com quem este mantinha também seus relacionamentos amorosos: “O galego não presta, mole que nem banana, a mulher na putaria com outros arranjos por ele mesmo, levando para dentro de casa, feito carachue”<sup>459</sup> (p. 84). A situação perdurou até que Diva pegou o marido em flagrante com o dentista com quem também mantinha um caso: “pegou o marido em flagrante, levantando-se com o barulho, no fundo do armazém. O macho é um dentista, andou com ela também, o marido sabendo de tudo, bem que desconfiava...” (1964, p. 85). O escândalo que culminou no fim do casamento de Diva já havia sutilmente aparecido no início do romance, enquanto o maquinista Zé Nascimento, retratado em um momento posterior aos principais acontecimentos da narrativa, rememora a sina da “galeguinha”:

<sup>459</sup> “**Caraxué:** [Gíria] Indivíduo que vive à custa de prostitutas; proxeneta; rufião”. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/caraxue/>>. Acesso em: 05 out 2020.

Até filhas de gente abastada viu, fugindo de casa – caso mais triste do que aquele da Diva, apesar de casada no civil e no padre? O mais sujo da vila – o marido, carachué! arranjava machos para ela; fazia papel de mulher, pegado com homem escanchado nos quartos... Não tinha precisão, largou o marido, voltou para casa da mãe, virou quenga falada, parindo por ano um filho de cada cor (1964, p. 29).

A declaração de que, após o escândalo do flagrante ato sexual entre Vicente seu amante, Diva “virou quenga falada, parindo por ano um filho de cada cor”, reforça a percepção de que a “galeguinha”, assim como sua mãe, Belmira, era uma mulher que gozava de certa liberdade e autonomia no que diz respeito à satisfação de seus desejos carnaais, característica essa que muito as assemelha às personagens Voragine e Catau des Arches, de *Les bohémiens*. Já a filha de Voragine, a jovem Félicité, merece também atenção no que se refere às liberdades sexuais. Entretanto, essa personagem assume uma postura tanto mais ambígua do que a da personagem mãe e das duas portuguesas do romance *Chibé*, revelando sua lascívia por baixo da capa de sua suposta ingenuidade. Essa tendência pode ser sutilmente percebida nas passagens referentes ao momento em que o grupo de boêmios avista, no meio da noite, o acampamento dos capuchinhos, pensando se tratar de uma espécie de sabá satânico. Todos estavam assustados, e Félicité, de quem Brissot já havia roubado alguns beijos inocentes, aproveitou o ensejo para se lançar nos braços do amante, agarrando-o, apavorada, por todas as “partes” que podia:

(...) quanto a mim, menos atrevida, corri para me jogar nos braços de Bissot, agarrei-o por onde pude, pois quando a gente morre de medo, se agarra em todos os galhos. Levamos muito tempo até eu poder tirar de minhas mãos a serpente, o mais esperto de todos os bichos, e desse momento dependeu o destino do resto de minha vida. Meu gesto impediu meu amante de analisar a aventura (PELLEPORT, 2015, p. 133-134).

Ao traçarem uma estratégia de aproximação com o misterioso grupo, Séchant forma um primeiro grupo com Mordanes, Lungiet e Tifarès, e um segundo consigo, Séché e Bissot, pondo as mulheres e o burro na retaguarda. Mas Voragine, mais corajosa que os homens do grupo, se lança à frente de todos para travar contato com grupo misterioso, o que desperta a “solidariedade” de Félicité: “‘Quanto a mim’, exclamei, ‘ficarei no burro; mas ó minha mãe! Se, sucumbindo sob uma tropa ímpia, você tivesse de ser hoje violada, não creia que a abandonarei; não, antes irei correndo partilhar de suas fadigas e salvá-la da metade’” (PELLEPORT, 2015, p. 136). A lascívia travestida de inocência pode ser sentida também no trecho referente à sua primeira noite de amor com Brissot, já durante a orgia entre boêmios e capuchinhos, em que, inspirados pelo deus Amor, ela auxilia seu amante a romper seu hímen,

e tem seu prazer aumentado pelos estímulos causados pelas pedrinhas pontiagudas que estavam sob seu ânus durante a relação sexual:

Deitado aos pés da moça boêmia, o filósofo sentira crescer suas forças e suas faculdades; aproxima-se, um beijo lascivo é o sinal de um combate amoroso. Sua mão, molemente rejeitada, afasta o lenço e penetra até os botõezinhos de rosa, que, no alto das tetas de ébano, estavam duros e orgânicos. De imediato, presságio garantido da derrota, eles endurecem sob os dedos amorosos que os bolinam. Bissot agarra esse precioso instante e se lança entre os braços de sua beldade. Primeiro um leve obstáculo se opõe a seus ardentes desejos; os esforços que faz para afastá-lo redobram seu fogo; Félicité, excitada por ligeiras dores e tentando-lhes procurar o remédio, auxilia enfim seus esforços. Os dois se empenham com vontade, o hímen se rompe, e já formam um só e mesmo corpo. Amor! Amor! Você mesmo guiava o filósofo e, apoiando sob o cu contristado de sua amante umas pedrinhas ligeiramente pontudas, deu-lhe desde essa primeira tentativa um manejo que tantas outras só adquirem após uma longa experiência. Félicité deixa de ser donzela, um ovo que escapou atravessa as trompas de Falópio, e Voragine se torna a avó de um pequeno filósofo (PELLEPORT, 2015, p. 154).

A personagem Félicité, correspondente à esposa de Brissot, ao revelar lascívia por baixo da sua “ingenuidade”, produz um contraste, explorado pelo autor através da ironia, gerando um efeito cômico que termina por atingir em cheio a honra da esposa de seu desafeto e, por conseguinte, do próprio Brissot. A alusão ao prazer anal da personagem, entre outros exemplos já citados, cumpre também essa função de ridicularizar Brissot, sendo retomada mais uma vez no capítulo 17, sugestivamente intitulado como “Um rato que só tem um buraco logo é pego”, em que Félicité é estuprada por Mordanes. O trecho, narrado na voz da própria personagem, revela que ela sentiu prazer enquanto era violentada pelo vigoroso Mordanes, o que fica evidente também pelas comparações depreciativas em relação ao desempenho sexual de Brissot tecidas em suas reminiscências daquele acontecimento, como podemos observar abaixo:

‘Pare com isso’, é tudo o que eu conseguia dizer, e mesmo assim!, pois sua língua logo fechou minha boca. Meu corpo estava debruçado sobre seu braço esquerdo, sua boca colada na minha, e sua mão direita... fico toda envergonhada quando penso nisso. Ele soube encontrar no mesmo instante um lugar tão sensível, tão delicado, é de crer que nada se diz sobre esse lugar nos livros, pois nunca a mão de Bissot soube encontrá-lo. Eu bem que gostaria de não ter sentido prazer, mas não tinha controle, e pensei que isso não era muito importante. Eu não podia gritar e teria ficado felicíssima se ele tivesse se limitado àquilo; a cama estava bem pertinho, ele me levantou como a uma criança e me pôs bem no meio dela. ‘Chega, eu vou gritar, vou dizer à mamãe’; e cruzei minhas coxas. Ai de mim! Não foi por muito tempo: logo ele as abriu e me fez sentir que os filósofos não são os homens mais fortes. Seu estômago sobre o meu era um rochedo, ou a montanha que oprime os titãs (PELLEPORT, 2015, p. 215).



Sem conseguir se libertar das investidas de seu violador, e para que não tivesse dúvidas acerca da paternidade do filho que poderia estar esperando, Félicité fez uso de um esperto truque acrobático, fazendo com que Mordanes errasse o alvo e a penetrasse no ânus. Novamente, as palavras ambíguas de Félicité revelam que ela sentiu prazer durante o coito anal com Mordanes, como fica claro no trecho abaixo:

No entanto, eu podia estar grávida, e não gostaria de ter dúvida sobre o pai de meu filho: essa ideia me deu coragem, e o amor me inspirou uma artimanha, que o prazer condenava baixinho. À medida que o forte Mordanes fazia um esforço, um gesto leve e insensível afastava o objetivo que ele se empenhava em atingir. Sua lança errava o golpe e eu me safava em troca de um machucado; enquanto isso, ele ofegava a ponto de tremer, apoiando-se numa das mãos, ajudando-se com a outra, aproximando-se do objetivo, e confesso que quanto mais ele estava prestes, mais eu precisava de força para resistir. Logo, logo ele descobriu minha artimanha e me apertando com suas duas mãos contra a cama só me deixou um movimento, de cima para baixo. Eu ia sucumbir, com um último esforço me levantei cerca de uma polegada: ele pressionava com força, senti que, favorecendo seu erro, eu podia ser fiel, e breve me senti penetrar por um lugar que eu não reservava ao meu amante. Eu, que antes me sentia incomodada por uma cânula bem lubrificada de manteiga fresca, imagine o que devo ter sofrido: cada investida do búfalo me causava uma dor acompanhada de certo prazer; finalmente um bálsamo suavizante me avisou que eu ia gozar de uma pequena trégua, e me felicitei por ter sido fiel (2015, p. 215-216).

A desmoralização de Brissot diante do retrato de sua mulher sendo estuprada e sodomizada por outro homem se completa pelo sutil elogio de Félicité às qualidades do estuprador. Ao relatar que sabia do caso de sua mãe com Mordanes, Félicité afirma que: “ela não ignorava que um dia, em que eu havia dormido a seu lado, acordara com o barulho que Mordanes fazia entre seus braços, mas fiz de conta que não tinha percebido. Séché, Tifarès, não eram grande coisa: mas Mordanes, na verdade, era muito” (p. 216).

A temática do estupro, como vimos, também figura no romance *Chibé*, sendo retratado, entretanto, de uma forma bastante diferente do que ocorre em *Les bohémiens*, tanto em termos estéticos quanto na possível finalidade pretendida com tal representação. Como já fora mencionado, Maria das Dores, personagem correspondente à própria mãe do autor, era retratada como uma moça dotada das mais puras virtudes, de modo que a representação de seu estupro atendia à dupla finalidade de desvendar as origens do autor aos leitores mais habilidosos na decifração de enigmas e, ao mesmo tempo, denunciar a injustiça sofrida por sua genitora, que se torna ainda mais odiosa em comparação à hipocrisia e aos escandalosos delitos morais cometidos pelos mais ilustres membros da sociedade apeuense de então. A linguagem é sugestiva e metafórica, mas um tanto mais sutil do que aquela presente em *Les bohémiens*, como podemos observar a seguir:

Arregaçar a manga-três-quartos – não pode; pelo ombro também não – sem decote, o vestido; Maria das Dores desmaiada... o jeito é suspender, dar mesmo na coxa... e se ela acordar?! como é que vai ser?... talvez sinta a furada... Maria das Dores sem sentidos, estirada na cama do velho... A mão amassando, apalpando a carne cheirosa, macia parece veludo... os pelos subindo... desacordada completamente, não solta um gemido, a agulha entrando, nem a dor da injeção ela sente... Continua dormindo... (GUIMARÃES, 1964, p. 150).

Embora em *Les bohémiens* Pelleport faça uso de expressões como “lança” para se referir ao pênis de Morande, a alusão ao ato sexual é bastante mais explícita do que a representação do estupro de Maria das Dores em *Chibé*, em que a sutileza da linguagem sugere o estupro ao tomar a “agulha” como a representação do pênis, e a injeção como o próprio ato de violência sexual. Nesse sentido, é importante destacar a relação entre a linguagem adotada em tais representações de estupros e as prováveis intenções de seus respectivos autores ao produzi-las: enquanto um visava ao escárnio de seus desafetos, o outro visaria à denúncia de uma violência, a qual está na base de suas origens familiares.

As inúmeras características dos romances destacadas neste tópico, as quais aproximam (e também distanciam) o *Chibé* do *Les bohémiens*, longe de esgotar as possibilidades de comparação entre esses dois *romans à clef* satíricos separados por quase dois séculos e um oceano, abrem as portas para futuros e mais aprofundados exercícios comparativos entre os mesmos. Entretanto, é inegável que, a despeito da grande distância espaciotemporal que os separa, é possível notar a permanência de elementos estéticos e temáticos, bem como de recursos linguísticos em comum entre ambos, atestando assim não somente a “cidadania estética” do *Chibé* enquanto romance que se filia à antiga tradição de obras circunscritas ao gênero *roman à clef*, como também a vitalidade e a perenidade desta tão vasta tradição, a qual conecta de uma forma *sui generis* realidade e ficção, e constitui um importante elemento para a compreensão das profícuas e estreitas relações literárias entre o Brasil e a França.

## CONCLUSÃO

Partindo da busca por compreender os processos de elaboração do *roman à clef* *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães, à luz dos estudos sobre o *anacronismo* e a *poética da emulação*; bem como de empreender a sua comparação com o romance *Les bohémiens*, do Marquês de Pelleport, o presente trabalho desenvolveu percursos que se desdobram em caminhos variados, cujas veredas retornam sempre para o seu eixo principal: o gênero *roman à clef*. Nesse sentido, nossas pesquisas se estruturaram, em nível mais amplo, sobre o estudo da natureza limítrofe do *roman à clef* entre realidade e ficção, bem como sobre a busca por compreender a evolução desse gênero no decorrer de sua história; e em sentido mais estrito, da busca por compreender como um escritor paraense circunscrito ao século XX se apropriou desse gênero para compor sua principal obra, o polêmico romance *Chibé* (1964).

Em um primeiro momento, nossas investigações bibliográficas sobre o tema nos permitiram constituir uma breve definição e caracterização do *roman à clef*. De natureza flutuante, o *roman à clef* consiste basicamente em um tipo de romance aparentemente ficcional no qual pessoas reais são retratadas por meio de personagens ficcionais. Por trás dessa forma romanesca aparentemente simples e básica estavam, muitas vezes, intuitos de denúncias contra pessoas poderosas, bem como desejos revanchistas de autores que lançavam mão desse gênero para atacar seus desafetos, fazendo de suas obras literárias verdadeiros artefatos de vingança, deixando atrás de si um rastro de ressentimentos e de polêmicas, o que, por sua vez, dava ensejo a retaliações que, em alguns casos, chegaram a se configurar como ameaças de morte. Esse gênero ambíguo, em suas feições limítrofes, ora serviu de divertimento aos frequentadores de salões, membros de uma mesma *coterie*, ora serviu de veículo de sátira e de difamação de pessoas de grande notoriedade em um dado contexto histórico-social. De qualquer forma, fica patente a natureza limítrofe do *roman à clef*, cujas tênues fronteiras entre realidade e ficção causam a constante hesitação dos leitores acerca da natureza do conteúdo que têm diante dos olhos, oscilando entre verdade e invenção. Assim, instigado por um jogo de decifração habilmente engendrado pelo autor, o leitor é convidado a assumir a postura de um detetive, realizando uma leitura lúdica que consiste em decifrar as identidades verdadeiras escondidas por baixo da pele de personagens aparentemente ficcionais. Eis, em resumo, as características distintivas do gênero romanesco conhecido como *roman a clef*.

É imperioso ressaltar que o descrédito que se prenunciava sobre o *roman à clef* desde meados do século XIX, a partir da proeminência do romance ficcional de cariz proustiano, lançara já em meados do século XX sobre ele a sua última pá de cal, a partir da consolidação das elucubrações de teóricos como Roland Brathes, que vaticinava a “morte do autor”, e dos *new critics*, a partir de sua concepção de “falácia intencional”, lançando esse gênero a um processo de alijamento que findou por reforçar ainda mais a sua invisibilização por parte da crítica especializada.

Um segundo percurso nos conduziu à reconstituição da história do gênero, permitindo a constituição de um breve panorama do mesmo, partindo-se da identificação de suas raízes na sátira clássica, bem como de seu surgimento enquanto gênero com caracteres específicos no século XVI (entre a França e a Espanha), passando por seu desenvolvimento em sua versão mais amena no século XVII nos salões de Madeleine de Scudéry; pela recuperação de seu viés satírico no século XVIII pelas mãos de libelistas como o Marquês de Pelleport no efervescente contexto literário da França pré-revolucionária; atestando seu cultivo no século XIX por autores como Honoré de Balzac, Rachilde e George Sand; até chegar ao século XX, destacando seu uso por escritores de grande renome enquanto ferramenta de vingança, a exemplo de Ernest Hemingway e Virginia Woolf, como bem asseveram os estudos de Louise DeSalvo; chegando até a atualidade, com uma profícua produção destacada pelas pesquisas de Mathilde Bombart, as quais atestam toda a difusão e vitalidade contemporânea do gênero.

Tal percurso pela evolução histórica do gênero nos trouxe a suas ramificações no Brasil, de modo que pudemos observar as fortes relações entre a literatura brasileira e a francesa desde, pelo menos, o século XVIII, em um contexto de circulação de impressos que está diretamente relacionado ao surgimento dos nossos primeiros romancistas. Nossa tradição *à clef*, iniciada não por um romance, mas por um poema narrativo, *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, eclodiu no século XVIII e atravessou o XIX pelas mãos de José de Alencar, aflorando ainda mais no século XX pelas penas de escritores como Lima Barreto, Afrânio Peixoto, Cyro dos Anjos e tantos outros, chegando até aos nossos romancistas contemporâneos, a exemplo do também renomado crítico Silviano Santiago.

De volta à reflexão teórica sobre o gênero, nosso percurso nos permitiu compreender o *roman à clef* em sua condição “anacrônica”, a partir das elucubrações teóricas de Saulo Roberto Neiva, refletindo acerca do uso consciente por escritores contemporâneos de gêneros já considerados decadentes à sua época, através da adoção de um “anacronismo deliberado” e “criativo” enquanto método de produção literária. No bojo do gesto deliberadamente anacrônico de criação literária, foi possível compreender o processo de adoção do gênero

*roman à clef* por Raimundo Holanda Guimarães a partir das teorias acerca da *emulação* literária elaboradas por João Cezar de Castro Rocha. O seu conceito de *poética da emulação* pode ser compreendido como uma atualização anacrônica da *emulatio* clássica (a qual, por sua vez, consistia no exercício de cópia e na tentativa de superação dos autores que desempenhavam o papel de *modelos* ou *auctoritas* dentro de um determinado gênero literário pelos novos autores) em um contexto pós-romântico, marcado não mais pela rigidez da *mimesis* enquanto método, mais pela liberdade de criação em âmbito artístico. Ao demonstrar como a *poética da emulação* permitiu ao escritor Machado de Assis se reinventar e se tornar o maior escritor da literatura brasileira a partir da *emulação* de *modelos* oriundos das literaturas inerentes a contextos hegemônicos (entenda-se, à época, europeus), Castro Rocha propõe o método de *leitura densa*, o qual consiste em considerar não apenas a dada obra de um autor em seu caráter estrito, mas o conjunto de suas produções, lidas em consonância à consideração dos aspectos contextuais que o cercam, como uma estratégia que visava à apreensão global de sua obra, compreendida como sendo um *sistema literário* do autor. A apropriação do método de *leitura densa* proposto por Castro Rocha nos permitiu a elaboração de nossa contribuição teórica aos estudos da *poética da emulação*, a qual nomeamos de *contexto de emulação*. A ideia de *contexto de emulação* coloca em evidência as circunstâncias nas quais um dado autor em análise estava inserido ao emular um determinado *auctoritas*, destacando a sua importância para a compreensão do caráter global da obra do mesmo, ou seja, de seu *sistema literário*. Esse método pode se revelar bastante produtivo, sobretudo ao se abordarem as obras de autores que lançaram mão em seu processo de criação literária de gêneros limítrofes entre a realidade e a ficção, como é o caso do *roman à clef*. A *leitura densa* da obra de Raimundo Holanda Guimarães, bem como a ampla compreensão de seu *contexto de emulação*, nos permitiu traçar o provável percurso que o autor trilhara para, enfim, se apropriar do gênero *roman à clef* para a escrita do seu romance *Chibé*, tomando por *modelo* o grande *auctoritas* de sua época, Jorge Amado, e por *objeto* de desejo o seu romance *Gabriela, cravo e canela*, grande sucesso de público e de crítica de seu tempo. Assim, nosso estudo permitiu antever como Raimundo Holanda Guimarães, lançando mão da *poética da emulação* enquanto método, a partir da *emulação* de Jorge Amado e de seu romance *Gabriela, cravo e canela*, findou por se apropriar do gênero *roman à clef* e conferir uma “cidadania estética” ao seu romance, a qual o filiava a uma longa tradição de romances circunscritos a esse gênero limítrofe, cuja caracterização subjaz ainda invisibilizada pela sua natureza ambígua e por sua condição “subterrânea”, bem como pela primazia do romance ficcional junto à crítica.

Por fim, os caminhos até aqui percorridos nos direcionaram para o estudo comparativo entre os romances *Chibé* e *Les bohémiens*, a partir da consideração não só dos aspectos inerentes, em caráter estrito, às obras em análise, mas também a partir da realização de uma *leitura densa* que leva em consideração os elementos inerentes aos respectivos contextos históricos a que estavam circunscritos os dois autores. Desta forma, foi possível determinar, apesar da grande distância espaço-temporal que separa as duas obras, diversos pontos de aproximação entre as mesmas, assim como de distanciamento. O estudo comparativo permitiu, de forma geral, vislumbrar semelhanças na forma como cada um dos autores, ambos movidos pelo desejo de vingança, lançaram mão do gênero *roman à clef* e de seus recursos para atingir a honra de seus desafetos, expondo-os ao escárnio através do uso da ironia, da zombaria e da obscenidade, de modo a expor a hipocrisia, o pedantismo, a luxúria e a falsa moral daqueles a quem desejavam atingir.

Portanto, o estudo ora realizado permite caracterizar o romance *Chibé* enquanto exemplar do gênero *roman à clef* em caráter mais amplo, e enquanto *roman à clef* satírico em caráter mais estrito, filiando-o a uma vertente do gênero à qual também se filia o romance *Les bohémiens*, do Marquês de Pelleport. Dessa forma, é possível atestar não só a sobrevivência e a vitalidade contemporâneas do gênero *roman à clef*, mas também a similaridade de estratégias adotadas, bem como de recursos estéticos e temáticos dos quais lançaram mão Raimundo Holanda Guimarães e o Marquês de Pelleport, dois autores separados por uma considerável distância espaciotemporal.

Nosso estudo traz como contributo ao campo dos estudos literários a realização de mais um esforço de pesquisa em torno do gênero *roman à clef*, o qual vem a se somar aos poucos trabalhos realizados em âmbito nacional e mesmo fora do Brasil sobre o tema. Acreditamos que a evolução dos estudos acerca do gênero *roman à clef* poderá ser bastante reveladora acerca da natureza das obras de muitos escritores no âmbito da literatura nacional e também de outras literaturas, fornecendo um novo olhar e novos parâmetros à classificação de romances até então lidos exclusivamente enquanto romances históricos, autobiográficos e demais formas romanescas a ele análogas. Ademais, o percurso investigativo até aqui desenvolvido constitui-se também como um singelo contributo a somar-se aos muitos e consistentes trabalhos já realizados acerca das longas e profícuas relações literárias entre o Brasil e a França. Assim, esperamos que este trabalho ora concluído venha a estimular a emergência de novos estudos acerca do gênero *roman à clef*, de modo a que esse “gênero subterrâneo” seja devidamente explorado como um profícuo viés de leitura de romances limítrofes entre a realidade e a ficção.

## REFERÊNCIAS

**10.000 a. C.**. Direção de Roland Emmerich. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2008. 1 DVD (109 min.).

ABREU, Márcia. Circulação de livros entre Europa e América. **Polifonia**. v. 13, n. 14, Cuiabá: Editora UFMT, 2007. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1052/826>. Acesso em: 25 abr. 2019.

ABREU, Márcia et al. **Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX**. [s.l.: s.n.], 2005. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/caminhos.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2019.

A GAZETA. **Propaganda da campanha de Holanda Guimarães para prefeito**. 1982. 1 fotografia.

A GAZETA, Castanhal, n. 38, set. 1982.

A GAZETA, Castanhal, n. 39, out. 1982.

A GAZETA, Castanhal, n. 40, out. 1982.

A GAZETA, Castanhal, n. 44, 28 jan. a 4 fev. 1983.

AGUIAR, Josélia. **Jorge Amado: uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2018.

ALENCAR, José de. **Como e por que sou romancista**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6498>. Acesso em: 01 dezembro 2019.

ALENCAR, José de. **Guerra dos Mascates**. Volume I. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1871. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4670>. Acesso em: 01 dez. 2019.

ALENCAR, José de. **Guerra dos Mascates**. Volume II. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1874. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4671>. Acesso em: 01 dez. 2019.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior**. São Paulo: Martins, 1968.

AMADO, Jorge. Discurso de posse na Academia Brasileira. *In: Jorge Amado: povo e terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

A TRIBUNA DE CASTANHAL, Castanhal, 26 ago. 1988.

A TRIBUNA DE CASTANHAL, Castanhal, 08 nov. 1999.

A TRIBUNA DE CASTANHAL, Castanhal, 26 jun. 2004.

AUGUSTI, Valéria. Coleções editoriais de baixo custo e traduções de romances franceses no acervo do Grêmio Literário Português do Pará. **Percursos literários**, v. 23, n. 47, jul./dez. 2013. Programa de Pós-Graduação em Letras Universidade Federal de Santa Maria Santa Maria. Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11753>. Acesso em: 18 abr. 2019.

ALMEIDA, Mariana de; BARBOSA, Adrielson Acácio de Lima; CASTRO, Fábio Fonseca de. Rádio-Cipó e Capital Social: o caso da Rádio Oliveira Som Publicidade da Comunidade do Bairro da Condor, em Belém, PA. *In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 35., 2012, Fortaleza: 2012. Disponível em: <https://docplayer.com.br/6070462-Radio-cipo-e-capital-social-o-caso-da-radio-oliveira-som-publicidade-da-comunidade-do-bairro-da-condor-em-belem-pa-1.html>. Acesso em: 27 jan. 2019.

ALVES, Denise Otávia Mendonça Silva de Castro. **Entrevista I**. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos.

AMARAL, Pauliane. Três momentos do *roman à clef* na literatura brasileira: uma leitura a partir do cronotopo bakhtiniano. **Estudos Linguísticos**, v. 3, n. 45, p. 1217-1232, 2016. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/635/1108>. Acesso em: 21 set. 2017.

ARAÚJO, Maria de Jesus Espinheiro Nascimento de. **Entrevista I**. [fev. 2017]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo.

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução de A. Mattoso e A. Q. Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain (org.). **Le Dictionnaire du Littéraire**. Paris: Presses universitaires de France, 2002. 634 p.

**ARTE COLONIAL BRASILEIRA**, Museu Virtual. Nossa Senhora das Dores – Aleijadinho. [S.l.: s.n., 20--]. Disponível em: <https://brasilartecolonial.wordpress.com/portfolio/nossa-senhora-das-dores/>. Acesso em 19 out 2020.

BALDICK, Chris (ed.). **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**. New York: Oxford University Press, 2001.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto. 1881-1922**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrívão Isaías Caminha**. A. M. Teixeira & Cia, 1909. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4799>. Acesso em: 28 dez. 2019.

BARROS, João de. **Da Ásia de Diogo de Couto dos feitos que os portugueses fizeram na conquista, e descobrimento das terras, e mares do oriente**. Década sexta. Parte primeira. Livro I. Cap. VII. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1781.



BARROS, Osimar da Silva. A “**CIDADE MODELO**”: **Reforma urbana, conflitos sociais e o discurso de progresso em Castanhal (1960-1987)**. 2014. 285 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em: [http://pphist.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/Ms%202011%20Osimar\\_final\\_version.pdf2](http://pphist.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/Ms%202011%20Osimar_final_version.pdf2). Acesso em: 31 jul. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BASTOS, Alcmeno. **Alencar, o combatente das letras**. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2014.

BASTOS, Max. **Entrevista I**. [jan. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de; COUTY, Daniel; REY, Alain. **Dictionnaire des littératures de langue française P-Z**. Paris: Bordas, 1984.

**BELÉM ANTIGA**. Antes e depois: os 110 anos do Grêmio Português. Belém, 17 out. 2014. Disponível em: <http://belemantiga.blogspot.com/2014/10/antes-e-depois-os-110-anos-do-gremio.html>. Acesso em: 20 ago. 2019.

BELÉM, Euler de França. Mino Carta vai reescrever o Evangelho. Livros. **Revista Bula**, 17 ago. 2011. Disponível em: <http://acervo.revistabula.com/posts/livros/mino-carta-vai-reescrever-o-evangelho>. Acesso em: 04 fev 2020.

BELÉM (PA). Palácio da justiça – 1º Ofício – Primeiro Distrito. **Certidão de casamento de Raimundo Holanda Guimarães**. Registro em: 12 ago 1993.

BÍBLIA. Português. *In*: **Bíblia de estudo DAKE**. Trad. João F. Almeida. Belo Horizonte: Editora Atos, 1995.

BOMBART, Mathilde. Clés. *In*: ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain. **Le Dictionnaire du Littéraire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2018.

BOMBART, Mathilde. Roman à clés. *In*: SIMONET-TENANT, Françoise. **Dictionnaire de l'autobiographie: écritures de soi de langue française**. Paris: Champion Classiques, 2018.

BOMBART, Mathilde. Romans à clés: une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux. *In*: GLINOER, Anthony; LACROIX, Michel (org.). **Romans à clés**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2014, coleção “Situations 2”, 208 p. Disponível em: <https://books.openedition.org/pulg/2269>. Acesso em: 31 ago. 2018.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOYDE, Melissa J. The modernist roman à clef and cultural secrets, or I know that you know that i know that you know. **Australian Literary Studies**, v. 24, n. 3-4, p. 155-166, 2009. Disponível em: <http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1226&context=artspapers>. Acesso em: 01 nov. 2016.

BOYDE, Melissa J. “You for whom i wrote”: Renée Vivien, H.D. and the Roman à Clef. *In*: COLLET, Anne; DARCELS, Louise (org.). **The Unsociable Sociability of Women’s Lifewriting**. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2010. 228 p. Disponível em: <https://link.springer.com/book/10.1057%2F9780230294868>. Acesso em 18 de janeiro de 2018.

BRAGA, Robério. **Dom Frederico Costa**. Manaus: Fundação Lourenço Braga; Editora Manaus, 1997.

BRASIL. Ministério da Defesa. **18 de agosto - Criação da Guarda Nacional (1831)**. Diretoria do Patrimônio Histórico e Cultural do Exército, (s/d). Disponível em: [http://www.dphcex.eb.mil.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=278:18-de-agosto-criacao-da-guarda-nacional-1831](http://www.dphcex.eb.mil.br/index.php?option=com_content&view=article&id=278:18-de-agosto-criacao-da-guarda-nacional-1831). Acesso em: 21 maio 2020.

BRASIL. Ministério da Viação e Obras Públicas. Rede Ferroviária Federal. Estrada de Ferro de Bragança. **Quadro instinto de pessoal** - parte XIV. Quarta-feira, 25/7/1962.

BRENES, Dalai. *Lazarillo de Tormes*: Roman à clef. **Hispania**, v. 69, n. 2, p. 234-243, May 1986. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/341657>. Acesso em: 07 jul. 2018.

BRÍGIDA, Jessé Andrade Santa; NUNES, Cleonice Viana; SEIXAS, Netília Silva dos Anjos; SILVA, Camille Nascimento da. Jornal Folha do Norte e suas publicações sobre a Amazônia, o Pará e a cidade de Belém. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9., 2013, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: UFOP, 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-imprensa/jornal-folha-do-norte-e-suas-publicacoes-sobre-a-amazonia-o-para-e-a-cidade-de-belem>. Acesso em: 17 jun. 2017.

BRITO, Mário da Silva. [Julgamentos críticos da obra de Marques Rebelo]. **Revista Brasileira** - Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, fase 4, ano 1, n. 1, out./dez. 1975. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955\\_1974\\_00001.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1974_00001.pdf). Acesso em: 02 fev. 2020.

BUESCU, Helena Carvalhão. Autor. *In*: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. 2009. [S.l.: s.n., 20--]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/autor/>. Acesso em: 14 mar. 2020.

CARNEIRO, Amílcar Queiroz. **Entrevista I**. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 3 arquivos.

CARNEIRO, Amílcar Queiroz. **Raimundo Holanda Guimarães**. 2004. 1 fotografia.

CARNEIRO, José Queiroz. **Discurso de posse de Augusto Magessi no jornal Folha do Norte**. [20--]. 1 fotografia.

CARNEIRO, José Queiroz. **Entrevista I**. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos.

CARNEIRO, Manuel. [**Carta**] 05 mar.1956, Castanhal [para] Alcides, São Paulo. 2f. Informa sobre as notícias de Castanhal e solicita o endereço da firma A.E.G. - Cia. Sul-Americana de Eletricidade S.A.

CARNEIRO, Manuel. [**Carta**] 21 jul.1956, Castanhal [para] Alcides, São Paulo. 2f. Informa sobre as notícias de Castanhal e solicita informação sobre o preço de Bulbos de 15 amperes para Tungar.

CARVALHO, Luiz Fernando Souza de. **Entrevista I**. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo.

CASTANHAL (PA). Tabelionato do 2º Ofício – Tabelionato Freire da Silva – Comarca de Castanhal. **Certidão de nascimento de Raimundo Holanda Guimarães**. Registro em: 13 mar 1948.

CASTANHAL (PA). Tabelionato do 2º Ofício – Tabelionato Freire da Silva – Comarca de Castanhal. **Certidão de óbito de Raimundo Holanda Guimarães**. Registro em: 13 dez 2004.

CAZUZA. **Burguesia**. Intérprete: Cazuzza. Rio de Janeiro: Polygram, c1989. Disco duplo.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. [S.l.: s.n.], 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 19 jun. 2019.

CHAMBERLAIN, Bobby J. **Jorge Amado**. Twayne World Authors Series 767. Boston: Twayne Publishers, 1990.

CHAMBERLAIN, Bobby J. Striking a Balance: Amado and the Critics. *In*: FITZ, Earl; BROWER, Keith; MARTINEZ-VIDAL, Enrique (org.). **Jorge Amado: new critical essays**. New York: Routledge, 2001.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora UnB, 1994.

COELHO, Marinilce Oliveira. **Memórias literárias de Belém do Pará: O grupo dos Novos (1946- 1952)**. 2003. Tese. 478 f. (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269995>. Acesso em: 24 mar. 2020.

COLLET, Anne; DARCELS, Louise (org.). **The Unsociable Sociability of Women's Lifewriting**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COMPANHIA DAS LETRAS. Chá das cinco com o vampiro. **Apresentação**. [S.l.: s.n., 20--]. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=27000463>. Acesso em: 04 fev. 2020.

COSTA, Carlos Alberto de Araújo. **Entrevista I**. [maio. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 4 arquivos.

COTÔCO, João. Parte da polícia. In: **O GAROTO**: Crítico, Desopilante, Molieresco, Rabelaiseano. Fortaleza, 22 dez. 1907. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720801&pagfis=14>. Acesso em: 21 maio 2020.

DARNTON, Robert. **Boemia literária e revolução**: o submundo das letras no Antigo Regime. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DARNTON, Robert. **Censores em ação**: como os Estados influenciaram a literatura. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DARNTON, Robert. **Edição e sedição**: o universo da literatura clandestina no século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DARNTON, Robert. Introdução. In: PELLEPORT, Marquês de. **Os boêmios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DARNTON, Robert. Mademoiselle Bonafon and the Private Life of Louis XV: Communication Circuits in Eighteenth-Century France. **Representations**, v. 87, n. 1, p. 102-124, Summer 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2004.87.1.102>. Acesso em: 01 set. 2016.

DARNTON, Robert. **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DARNTON, Robert. **O diabo na água benta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DESALVO, Louise. **Concebido com maldade**: a literatura como vingança na vida e na obra de Virginia e Leonard Wolf, D.H. Lawrence, Djuna Barnes e Henry Miller. Rio de Janeiro: Record, 1998.

DE TÍLIO, Rafael. Despatologização da transexualidade. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**, v. 29, n. 1, p.39-48. Disponível em: [https://sbrash.emnuvens.com.br/revista\\_sbrash/article/view/40/41](https://sbrash.emnuvens.com.br/revista_sbrash/article/view/40/41). Acesso em: 14 abr. 2019.

DETTMAR, Kevin J. H.; WOLLAEGER, Mark. Foreword. In: LATHAM, Sean. **The Art of Scandal**: Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef. New York: Oxford University Press, 2009.

DICIO. **Dicionário Online de Português**. [S.l.: s.n., 20--]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 27 maio 2019.

DRUJON, Fernand. **Les Livres à clefs**. Étude de bibliographie critique et analytique pour servir à l'histoire littéraire. Paris: Rouveyre, 1888. 2 v.

**ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA**. [S.l.: s.n., 20--]. Disponível em: <https://www.britannica.com/>. Acesso em: 19 jun. 2019.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2001.

FARNUM, Fredson. **Entrevista I**. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos.

FAVACHO, Ocila da Silva. **Entrevista I**. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos.

FAVACHO, Ocila da Silva. **Entrevista II**. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos.

FELIZARDO, Franklin José Barros. **Entrevista I**. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 4 arquivos.

FINN, Michael R. Plaisir d'offrir, joie de recevoir: Le roman à clé décadent et Rachilde. *In*: GLINOER, Anthony; LACROIX, Michel (org.). **Romans à clés**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2014, coleção "Situations 2", 208 p. Disponível em: <https://books.openedition.org/pulg/2269>. Acesso em: 31 ago. 2018.

FLEMING, David A. "Barclay's 'Satyricon': The First Satirical Roman à Clef". **Modern Philology**, v. 65, n. 2, p. 95-102, nov. 1967. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/436663>. Acesso em: 01 nov. 2016.

FOLHA DE LONDRINA. **Escândalos da Província ganha segunda edição**. Londrina, 25 nov. 2011. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/escandalos-da-provincia-ganha-segunda-edicao-779605.html>. Acesso em: 02 fev. 2020.

**FOLHA DO NORTE**. Belém, 24 nov. 1965.

FONTES, Edilza. Cultura e política dos anos trinta no Brasil e as memórias do interventor do Pará, Magalhães Barata (1930 – 1935). **Revista Estudos Políticos**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 131–151, dez. 2013. Disponível em: <http://revistaestudospoliticos.com/wp-content/uploads/2014/04/7p131-151.pdf>. Acesso em: 17 maio 2017.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**: estética – literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. v. 3.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral**: possibilidades e procedimentos. 2. ed. São Paulo: Editora Humanitas, 2006.

FURETIÈRE, Antoine. **Dictionnaire Universel**. Roterdã: Reinier Leers, 1708. t. I. A–D.

GALTUNG, Ingrid. **Becoming HERmione**: an Exploration of the process of Subjectivity in H.D.'s Her. 2010. Master's Thesis. 95 f. (Master) - Department of Foreign Languages, University of Bergen, 2010. Disponível em: <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/4089/71954965.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 mar. 2019.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Romance de uma vida. **Observatório da Imprensa**, n. 102, 20 nov. 2000. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/romance-de-uma-vida/>. Acesso em: 04 fev. 2020.

GLINOER, Anthony; LAISNEY, Vincent. Le cénacle à l'épreuve du roman. **Tangence**, n. 80, p. 19-40, 2006. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/tce/1900-v1-n1-tce1377/013544ar/>. Acesso em: 24 abr. 2019.

GLINOER, Anthony; LAISNEY, Vincent. Les *illusios* perdues, ou les romans cénaculaires. In: GLINOER, Anthony; LACROIX, Michel (org.). **Romans à clés**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2014. 208 p. (Coleção "Situations 2"). Disponível em: <https://books.openedition.org/pulg/2269>. Acesso em: 31 ago. 2018.

GONÇALVES, Paulo de Tarso. O modernismo e a modernidade em londrina nos anos 50/60: Literatura e História. In: PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência de Educação. **O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense, 2009**. Curitiba: SEED/PR., 2012. v.1. (Cadernos PDE). Disponível em: <http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=20>. Acesso em: 5 fev. 2020.

GONZAGA, Tomas Antônio. **Cartas Chilenas**: texto integral com comentários. São Paulo: DCL, 2013.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo / Expressão Popular, 2014.

GUIMARÃES, José Lopes. **Entrevista I**. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016.

GUIMARÃES, Raimundo Holanda. **A Cor da saudade**. Castanhal: Ed. Chibé, 2004.

GUIMARÃES, Raimundo Holanda. **Chibé**. [Belém: Imprensa Oficial, 1964].

GUIMARÃES, Raimundo Holanda. **Cidade Perdida (Saga de tarimbeiro)**. Belém: Cejup, 1999.

GUIMARÃES, Raimundo Holanda. O filho que o diabo enjeitou! In: **A TRIBUNA DE CASTANHAL**. Castanhal, ano 1, n. 3, 26 ago. 1988.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. São Paulo: Edusp, 2005.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

**HISTÓRIA DIGITAL.** 15 filmes com erros históricos absurdos. [S.l.: s.n.], 02 mar. 2010. Disponível em: <https://historiadigital.org/curiosidades/15-filmes-com-erros-historicos-absurdos/>. Acesso em: 15 fev. 2020.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Discurso de recepção ao Acadêmico Cyro dos Anjos. In: **Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro, 1969. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/cyro-dos-anjos/discurso-de-recepcao>. Acesso em: 10 jan. 2020.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IGNOTUS. Notas trocadas. In: **DIÁRIO DO NATAL: Órgão do Partido Republicano**. Natal, 13 mar. 1906. Disponível em: disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=344905&pesq=guarda+nao+sois+nada&pagfis=190>. Acesso em: 21 maio 2020.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). In: **COLÓQUIO UERJ**, 7., 1999, Rio de Janeiro. **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. **COLÓQUIO UERJ**, 7., 1999, Rio de Janeiro. **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

IVO, Ledo. [Julgamentos críticos da obra de Marques Rebelo]. **Revista Brasileira**, Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, fase 4, ano 1, n. 1, out./dez. 1975. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955\\_1974\\_00001.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1974_00001.pdf). Acesso em: 02 fev. 2020.

IVO, Ledo. O clube dos bons leitores. **Suplemento Literário de O Estado de São Paulo**. São Paulo, 21 nov. 1956.

JAVIER, Fernando. 10.000 BC, monumento al anacronismo. **Para que no me olvide**. [S.l.: s.n.], 25 jul. 2019. Disponível em: <http://paraquenomeolvide2.blogspot.com/2019/06/10000-bc-monumento-al-anacronismo.html>. Acesso em: 15 fev. 2020.

JOÃO PAULO II. **Código de Direito Canônico**. Trad. CNBB. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

JOURNET, Nicolas. La réalité habite la fiction. **Sciences Humaines**, n. 235, p. 45-45, 2012/2013. Disponível em: <https://www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2012-3-page-45.htm>. Acesso em: 14 set. 2019.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. **XVIIe Siècle: les grands auteurs français du programme**. Paris: Les Éditions Bordas, 1970.

LARANJEIRA, Álvaro Nunes. A dignidade da literatura: Adelaide Carraro e a subversão ao regime militar. **Lumina**, Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora, v.10, n. 1, abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21186>. Acesso em: 05 jun. 2020.

LAROUSSE. **Le Petit Larousse Compact (en couleurs)**. Paris: Larousse, 1996.

LAROUSSE. **Le Petit Larousse Illustré 2000**. Paris: Larousse/HER, 1999.

LATHAM, Sean. **The art of scandal: modernism, libel law, and the roman à clef**. New York: Oxford University Press, 2009.

LEMOS, Victor de. [Julgamentos críticos da obra de Marques Rebelo]. **Revista Brasileira**, Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, fase 4, ano 1, n. 1, out./dez. 1975. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955\\_1974\\_00001.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1974_00001.pdf). Acesso em: 02 fev. 2020.

LIMA, Marcelo Fernando de; NASCIMENTO, Naira de Almeida. *As Cartas Chilenas e as Cartas Marruecas: entre o apelo iluminista e a tradição ibérica*. **Acta Scientiarum**. Language and Culture, v. 39, n. 3, p. 291-301, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v39i3.31532>. Acesso em: 3 ago. 2019.

LIMA, Marta Inês Antunes de. **Casamento de Holanda Guimarães e Marta Inês Antunes**.1992. 1 fotografia.

LIMA, Marta Inês Antunes de. **Entrevista I**. [jan. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 3 arquivos.

LÓPEZ, Marco A. R. Fortunas y adversidades de la autoría del *Lazarillo de Tormes* y la postura de Rosa Navarro Durán. **Signos Literarios**, v.4, p. 9-43, jul./dic. 2006. Disponível em: <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/157/157>. Acesso em: 25 abr. 2019.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (org). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LOWE; Elizabeth Schlomann. The “new” Jorge Amado. **Luso-Brazilian Review**, v. 6, n. 2, 1969. Madison: University of Wisconsin Press: 1969.

MAFRA, Alessandra Regina e Souza. **Páginas do Norte: vida cultural e intelectualidade na Belém da década de 1950**. 2020. 184 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2020. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/341628>. Acesso em: 5 maio 2020.

MAGALHÃES, Carlos Kildare; SILVA, Fernando Antônio da; CALDEIRA, Guilherme. A circunstância em José Ortega y Gasset: aproximações ao inconsciente junguiano. **Psicologia USP [online]**, v. 29, n.1, p.58-66, 2018.

MANUEL, Louis-Pierre. **La Bastille dévoilée ou recueil de pieces authentiques pour servir a son histoire**. Paris: Desenne, 1789.

MANUEL, Louis-Pierre. **La Police de Paris dévoilée**. Paris: J. B. Garnery, 1790.

MARCÍLIO, Maria Luiza. A Irmandade da Santa Casa de Misericórdia e a assistência à criança abandonada na história do Brasil. In: MARCÍLIO, Maria Luiza (org.). **Família, mulher, sexualidade e Igreja na história do Brasil**. São Paulo: Loyola, 1993.



MARRONI, Paula Carolina Teixeira; OLIVEIRA, Terezinha. Os olhares irônicos sobre a realidade social: cartas persas e o guia politicamente incorreto da filosofia. **Acta Scientiarum**. Human and Social Sciences, v. 1, n. 37, p. 83-92, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/actascihumansoc.v37i1.26703>. Acesso em: 3 ago. 2019.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004.

MELENDI, Maria Angélica. Montanha, Brasil. *In: Suplemento Literário de Minas Gerais*. ago. 2006. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 2006.

MELLO, Marisa Schincariol de. **Como se faz um clássico da literatura brasileira?** Análise da consagração literária de Erico Verissimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz (1930-2012). 2012. 223 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1414.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

MENDES, Leonardo. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. **Cadernos do Instituto de Letras**, Porto Alegre, n. 53, dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/67571>. Acesso em: 05 abr. 2017.

MENDES, Mayara Silva. **Conflitos religiosos e relações políticas no Pará (1930-1941)**. 2006. 241 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/7368>. Acesso em: 01 ago. 2020.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. [S.l.: s.n., 20--]. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 12 fev. 2020.

MILANESI, Vera Márcia Paráboli. **Cyro dos anjos: memória e história**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

MIRANDA, Stella Lídia de Souza. **Entrevista I**. [maio. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 1 arquivo.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MÜLLER, Andréa Correa Paraíso. A ficção francesa e a consolidação do romance no Brasil. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA*, 9., 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, RS: Edipucrs, 2011. p. 63 – 73. Disponível em: <http://editora.pucrs.br/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/7.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2019.

MONTANDON, Alain; NEIVA, Saulo. **Anachronismes créateurs**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2018.

MONTANDON, Alain ; NEIVA, Saulo (org.). **Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires**. Genebra: Droz, 2014.

MORAES, Raimundo Adalberto. **Entrevista I.** [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos.

MORAES, Raimundo Adalberto. **Entrevista II.** [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 7 arquivos.

MORAES, Raimundo Adalberto. **Entrevista III.** [ago. 2020]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2020. 7 arquivos.

MORAES, Raimundo Adalberto. **Entrevista IV.** [ago. 2020]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2020. 27 arquivos.

MOUREAU, François. Égyptiens et Égyptiennes à la Cour et à la Ville: la trace gitane sous Louis XIV. In: **Le Théâtre des voyages: Une scénographie de l'Âge classique.** Paris: PUPS, 2005.

MURARI, Luciana. “‘Sob o ténue véu da ficção’: três eventos da história brasileira nos romances de Coelho Neto”. **Navegações.** Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 26-39, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/navegacoes/article/view/9435>. Acesso em: 05 abr. 2017.

NEIVA, Saulo. Escritas a contratempo? In: PEREIRA, Danglei de Castro (org.). **Olhares em labirinto: modernidade e arte literária no contratempo.** Campinas: *Pontes*, 2019.

NOBILE, Ana Paula Franco. **A Recepção crítica de O Amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937).** São Paulo: Annablume, 2005.

**NOVO JORNAL.** Castanhal, 23 jun. a 06 jul. 2004.

NUNES, Benedito. **Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará.** Org. Victor Sales Pinheiro. Belém: EDUFPA/SECULT, 2012.

NUNES, Elton; MENDES, Leonardo. O Rio de Janeiro no fim do século XIX: modernidade, boemia e o imaginário republicano no romance de Coelho Neto. **Soletras**, [S.l.], n. 16, p. 82-97, fev. 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/5013>. Acesso em: 21 jan. 2020.

**O LIBERAL.** Belém, 13 dez. 2004.

**O LIBERAL.** Belém, 14 dez. 2004.

**O LIBERAL.** Belém, 08 dez. 2005.

OLIVEIRA FILHO, José Hildo de. A Intertextualidade e sua teia: da Etnografia ao Romance e do Romance ao Filme. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 30, n. 89, out. 2015. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/284223798\\_A\\_intertextualidade\\_e\\_sua\\_teia\\_Da\\_etnografia\\_ao\\_romance\\_e\\_do\\_romance\\_ao\\_filme](https://www.researchgate.net/publication/284223798_A_intertextualidade_e_sua_teia_Da_etnografia_ao_romance_e_do_romance_ao_filme). Acesso em: 10 fev. 2020.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote**. Serie II. v. I. Madrid: Publicaciones de la residencia de estudiantes, 1914.

PANIAGO, Isabella Pereira Rosa. “Revenge Porn”: não seja a próxima vítima. **Conteúdo Jurídico**, Brasília: 08 set. 2020. Disponível em: <https://conteudojuridico.com.br/consulta/Artigos/54338/revenge-porn-no-seja-a-prxima-vtima>. Acesso em: 27 ago. 2020.

PARE, ESCUTE, OLHE. Os Rom, os Sinti e os Calon – conhecidos como Ciganos. [S.l.: s.n.], 26 jul. 2019. Disponível em: <https://adcmoura.pt/pareescuteolhe/?p=250>. Acesso em: 10 set. 2020.

PARIS MUSÉES. Félicité Brissot de Warville. [S.l.: s.n., 20--]. Disponível em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/portrait-de-felicite-brissot-de-warville-nee-dupont#infos-principales>. Acesso em: 19 out. 2020.

PARÓQUIA DE SÃO JOSÉ. **Livro de Tombo da Freguesia de São José de Castanhal**. Tomo 1, 1911-1941.

PARÓQUIA DE SÃO JOSÉ. **Livro de Tombo da Freguesia de São José de Castanhal**. Tomo 2, 1941-1980.

PASCOAL, Vinicius Gomes. **Eu serei o seu espelho**: um estudo da Pop Art & do Roman à clef mediante a (1968), de Andy Warhol. 2015. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/14004>. Acesso em: 25 set. 2016.

PEIXOTO, A. **Panorama da literatura brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

PELLEPORT, Marquis de. **La bohème littéraire**: les bohémiens. Collection le Temps retrouvé. Paris: Mercure de France, 2010.

PELLEPORT, Marquis de. **Les bohémiens**. Paris: Lavillette, 1790. 2 v.

PELLEPORT, Marquis de. **Os Boêmios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PEREIRA, Paulo Roberto. A língua literária do século XVIII. **Confluência** – Revista do Instituto de Língua Portuguesa do Liceu Literário Português, Rio de Janeiro, n. 33/34, p.117-125, 2. sem. 2007/1. sem. 2008. Disponível em: <http://lp.bibliopolis.info/confluencia/wp/?cat=21>. Acesso em: 25 maio 2019.

PINTO, Lúcio Flávio. **Entrevista I** [jul. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Belém, 2018. 2 arquivos.

PONTON, Rémy. Auteur. In: ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain (org.). **Le Dictionnaire du Littéraire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

PORTO, Ubiratan Nazareno Borges. **Entrevista I**. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo.

RAINEY, Lawrence. **Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture**. New Haven, London: Yale University Press, 1998.

RESENDE, Túlio Magno de Oliveira. **A cidade das letras no espaço biográfico de Cyro dos Anjos**. 2016. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AB8J2M>. Acesso em: 21 maio 2019.

**REVISTA IHU ON-LINE**. Deus não é “um amontoado de prescrições”, mas, sim, amor gratuito. A homilia do Papa. [S.l.: s.n.], 20 out. 2017. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/572831-deus-nao-e-um-amontoado-de-prescricoes-mas-sim-amor-gratuito-a-homilia-do-papa>. Acesso em: 04 jul. 2020.

REY, Alain. **Dictionnaire Historique de la langue française**. Paris: Le Robert, 2010.

RIGUINI, Renata Damiano; FERRARI, Ilka Franco. Notas sobre o obsceno na literatura: uma leitura Lacaniana na época das imagens. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 249-262, abr. 2018. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1677-11682018000100015](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682018000100015). Acesso em: 30 set. 2020.

ROBERT, Paul. **Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**. Paris: *Société Du Nouveau Littré*, 1972.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mímesis em circunstâncias não hegemônicas**. São Paulo: É Realizações, 2017.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. **O exílio do homem cordial**. Rio de Janeiro: Editora do Museu da República, 2004. 334 p.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. VII Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. 260 p.

ROCQUE, Carlos. **Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada**. XV volumes. Belém: Amazônia Edições Culturais Ltda, 1976.

RODRIGUES FILHO, Nelson. O espelho partido: a memória interrompida. **Revista Rio de Janeiro**, n. 20-21, p. 113-117, jan./dez. 2007.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. 1. ed. Trad. de Paulo M. Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

SACCHETTA, Hermínio. Jorge Amado e os Porões da Decência. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 18/09/1954. (Transcrição de Paula Sacchetta). Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/sachetta/1954/mes/poroes.htm>. Acesso em: 22 fev. 2020.

SACCHETTA, Paula. De heróis e vilões: A neta de Hermínio Sacchetta lamenta paralelo entre o avô comunista e personagem “canalha” de romance de Jorge Amado. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 06 nov. 2011. Disponível em:

<https://www.google.com/amp/s/alias.estadao.com.br/noticias/geral,de-herois-e-viloes-a-neta-de-herminio-sacchetta-lamenta-paralelo-entre-o-avo-comunista-e-personagem-canalha-de-romance-de-jorge-amado-imp-,795177.amp>. Acesso em: 22 fev. 2020.

SACRAMENTO, Igor. Formas de cronotopo e de exotopia nas adaptações de O Pagador de Promessas. **Revista Logos: Comunicação e Universidade**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, set. 2013.

SANTIAGO, Silviano. Ao escrever a biografia do meu biógrafo. **Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, n. 100, jun. 2014. Disponível em:

[https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE\\_100\\_web.pdf](https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_100_web.pdf). Acesso em: 02 fev. 2020.

SANTIAGO, Silviano. Mil flores roubadas relembra Ezequiel Neves. (Entrevista). **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 28 jun. 2014. Caderno B. Disponível em:

<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=247205>. Acesso em: 03 jun. 2020.

SANTIAGO, Silviano. **Mil rosas roubadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTOS, Eucléia Gonçalves. “Do Sertão para a Nação”: Trajetória Intelectual e escrita Literária de Afrânio Peixoto (1897-1930). 2017. 361 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/49479>. Acesso em: 21 dez. 2019.

SANTOS, João. **Monsenhor Frederico Costa: 1º Prelado de Santarém**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1978.

SANTOS, Walter Mendes dos; PASSOS, Gilberto Pinheiro. **O intertexto balzaquiano em Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. 2012. 270 f. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-14092012-092944/>. Acesso em: 21 jan. 2018.

SAUMA, Thaís do Socorro Pereira Pompeu. **Antropofagia haroldiana: a reescrita como projeto literário**. 2018. 223 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em:

<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11183>. Acesso em: 28 mar. 2020.

SILVA, Carlos Augusto. **O Sobrado do Apeú no início do século XX**. [20--]. 1 fotografia.

SILVA, Eduardo Gomes. O frentismo cultural e a resistência à ditadura militar brasileira. Os exemplos-limite do Correio da Manhã e de Otto Maria Carpeaux. **Diálogos (On-line)**, v. 23, p. 213-239, 2019.

SILVA, Maria da Conceição. Catolicismo e casamento civil na Cidade de Goiás: conflitos políticos e religiosos (1860-1920). **Revista Brasileira de História**. Associação Nacional de

História - ANPUH, v. 23, n. 46, p. 123-146, 2003. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/28428>. Acesso em: 05 jul. 2020.

SILVA, Moacir Guegueu. **Entrevista I**. [ago. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 4 arquivos.

SILVA, Sônia Salgueiro. Netos da verdadeira “Gabriela” indignados. **VIP**, 18 jan. 2013. Disponível em: <https://www.vip.pt/netos-da-verdadeira-gabriela-indignados>. Acesso em: 28 jan. 2020.

SIMONET-TENANT, Françoise (org.). **Dictionnaire de l'autobiographie**: écritures de soi de langue française. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2018. 844 p.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Balzac e o sono dos patifes**. Porto Alegre: EDIPUCRS; Curitiba: Champagnat, 2012.

SOUZA, Roseane Silveira de. **O Cidadão e a Poronga**: A peleja de Vicente Salles contra a exclusão do negro da história do Pará. 2014. 333 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12839>. Acesso em: 26 jun. 2020.

SPIRANDELLI, Claudinei Carlos. Intelectuais e vida cultural em Londrina-PR (1950-1979). In: RIBEIRO, Ana Paula Alves; PORFIRO, André Luiz; SANTOS, Nilton (org.). **Dossiê Arte do Carnaval**. Arquivos do CMD, v. 6, n. 1, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/22020>. Acesso em: 5 fev. 2020.

SSPS BRASIL NORTE. **Mãe é mãe, não estado civil**. 12 maio 2017. Disponível em: <https://blog.ssps.org.br/mae-e-mae-nao-estado-civil>. Acesso em: 04 jul. 2020.

SULLIVAN, Edward J.. Jacques Callot's Les Bohémiens. **The Art Bulletin**, New York, v. 59, n. 2, p. 217-221, jun. 1977. New York: CAA, 1977.

VICTOR NETO, José. A imagem do nordestino nos romances *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães, *Candunga*, de Bruno de Menezes, e *Verde Vagomundo*, de Benedicto Monteiro: identidades e conflitos. In: ENCONTRO ABRALIC, 15., 2016, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UERJ, 2016.

VICTOR NETO, José. *Candunga*, de Bruno de Menezes, e *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães: aproximações e distanciamentos. In: ENCONTRO ABRALIC, 14., 2014, Belém. **Anais...** Belém: UFPA, 2014.

VICTOR NETO, José. *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães: um *roman à clef* na Amazônia do século XX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UERJ, 2017. v.1.

VICTOR NETO, José. Da Antiguidade Clássica ao Século XX: a cultura do estupro nas obras *Metamorfoses*, de Ovídio, e *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2018, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: UFU, 2018.

VICTOR NETO, José. Magalhães Barata na Literatura: o “Interventor” nas obras de Bruno de Menezes e Raimundo Holanda Guimarães. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UERJ, 2017. v. 2.

VICTOR NETO, José. Representações e movências entre povo e poder nos romances Candunga, Chibé e Verde Vagomundo. *In*: FIOROTTI, Devair Antônio; MIBIELLI, Roberto; NASCIMENTO, Luciana Marino do (org.). **Literatura, cultura e identidade na/da Amazônia**: experiências literárias, textualidades contemporâneas. Rio de Janeiro, ABRALIC, 2018.

VIDIGAL, Enize. Programação de cursos e palestras comemora os 152 anos da Biblioteca do Grêmio Português. **OLiberal.com**, Belém, 02 set. 2019. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/programacao-de-cursos-e-palestras-comemora-os-152-anos-da-biblioteca-do-gremio-portugues-1.188782>. Acesso em: 20 set. 2019.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. O “retorno do autor”; relatos de e sobre escritores contemporâneos. *In*: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). **Paisagens Ficcionalis**: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

VIEIRA, Adriana Fraga. Subjetividades, Memória e Autobiografia em Adelaide Carraro – a arte de uma escritora de romances em seus reencontros com o tempo. *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH, 17., 2018, Joinville, SC. **Anais...** Memória, Patrimônio, Democracia. Joinville: [s.n.], 2018. Disponível em: <https://www.encontro2018.sc.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 05 jun. 2020.

VILLALTA, Luiz Carlos. Bibliotecas Privadas e Práticas de Leitura no Brasil Colonial. *In*: MATTOSO, Katia de Queirós; Santos, Idelette Muzart Fonseca dos; ROLLAND, Denis (org.). **Naissance du Brésil Moderne**, Actes du Colloque “Aux Temps Modernes: Naissance du Brésil”. Sorbonne, Mars 1997. Paris: Presses de l’Université de Paris Sorbonne, 1998. Tradução de Maria Lúcia Jacob Dias de Barros. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/bibliotecas-br.pdf>. Acesso em: 23 jun 2019.

VILLALTA, Luiz Carlos. Leituras libertinas em Portugal e no Brasil (c. 1746-1807). *In*: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori (org.). **A circulação transatlântica dos impressos**. Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014. Disponível em: <http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/index.php?cd=3&lang=pt>. Acesso em: 25 jan. 2019.

VILLALTA, Luiz Carlos. Os livreiros, os “livros proibidos” e as livrarias em Portugal sob o olhar do Antigo Regime (1753-1807). *In*: NEVES, Lúcia Maria Bastos P. das (org.). **Livros e impressos**: retratos do setecentos e do oitocentos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. 334 p.

**VITA & Virgínia**. Direção de Chanya Button. Irlanda - Reino Unido: Protagonist Pictures, 2017. 1 DVD (110 min.).

WEINHARDT, Marilena (org.). **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: UEPG, 2011.

**WIKIMEDIA COMMONS.** Jacques Pierre Brissot de Warville. [*S.l.: s.n., 20--*]. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques\\_Pierre\\_Brissot\\_de\\_Warville.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Pierre_Brissot_de_Warville.jpg). Acesso em: 19 out. 2020.

**WIKIMEDIA COMMONS.** Simon-Nicolas-Henri Linguet. [*S.l.: s.n., 20--*]. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait\\_of\\_Simon-Nicolas-Henri\\_Linguet\\_MET\\_DP828956.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Simon-Nicolas-Henri_Linguet_MET_DP828956.jpg). Acesso em: 19 out. 2020.

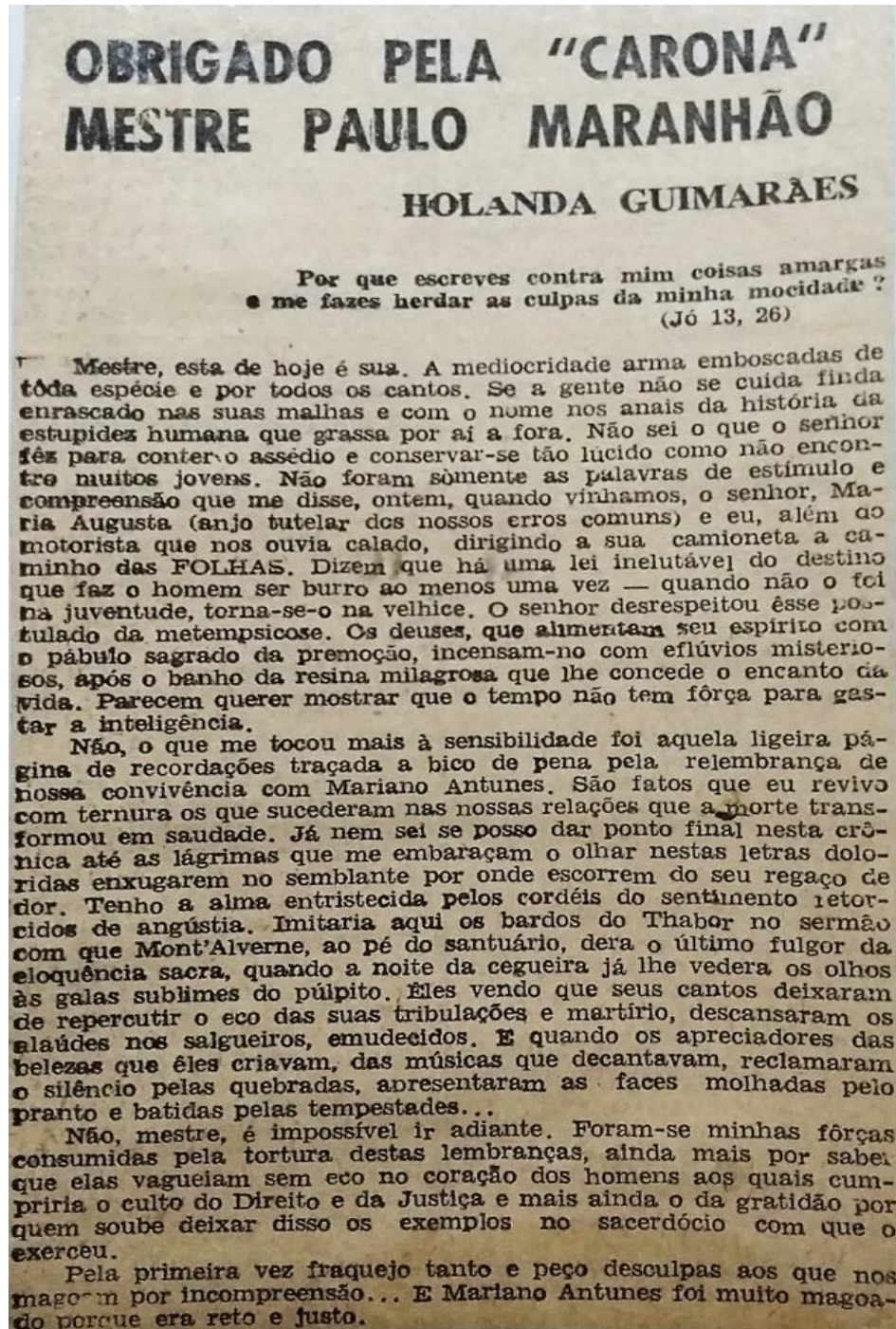
WOOLF, Virginia. **Orlando**. Traduction et édition de Jacques Aubert. Paris: Gallimard, 2018.

ZENI, Bruna Schlindwein. A evolução histórico-legal da filiação no Brasil. **Revista Direito em Debate**, Ijuí, v. 18, nº 31, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/revistadireitoemdebate/article/view/641>. Acesso em: 03 jul. 2020.



## ANEXO A – Fontes documentais primárias

Figura 31 – Artigo de Holanda Guimarães endereçado a Paulo Maranhão



Fonte: FOLHA DO NORTE, 1965

Figura 32 – Reportagem sobre Raimundo Holanda Guimarães

**A GAZETA**  
Ano V - NÚMERO 33 Castanhal, setembro de 1982


## O QUE FOI A CONVENÇÃO DO PDS

Com uma comitiva de parlamentares vinda de Belém e, a maior parte, no escuro, foi realizada a convenção municipal do Partido Democrático Social. Com uma mulher na presidência hoje o Deputado Maximino Porpino parece estar a frente do PDS porque essa mulher não é outra senão Maria de Nazaré Porpino, sua esposa.

Quem assiste a convenção naquela noite não poderia imaginar que o clima de festa ali notado era o disfarce da tensão que tomava conta dos candidatos a candidatos, divididos em três fortes grupos, cada qual visando a hegemonia do partido. Vários convencionais foram pressionados e houve até mesmo oferta de dinheiro. Porém o que se verificou foi um empate de 11 a 11, na votação, entre os aspirantes Pedro Coelho Filho e Maximino Porpino uma vez que o terceiro candidato, Antônio Jatene, teve o seu nome imposto na convenção por força de decisão unânime do Diretório Regional. Como foi caracterizado o empate entre Pedro e Maximino a presidente, mulher desta última, deu ao marido a legenda principal.

A Mesa dos trabalhos esteve composta por Maria de Nazaré Porpino — presidente do Diretório, Sábio Rossetti, — Delegado, Olivar Reis, o prefeito Carlos Barbosa, o Deputado Manoel Ribeiro, — Presidente do PDS do Para, além dos deputados federais Cevaldo Melo e Antônio Amaral, deputados estaduais Zeno Veloso e Ronaldo Passerinho. O destaque especial da noite foi a

## Holanda Guimarães tradição política



**R**aimundo Holanda Guimarães hoje está melhor situado na política castanhalense justamente pela simpatia que vem despertando numa faixa considerável do eleitorado. Principalmente quando se leva em conta que ele é o mais autêntico candidato do PMDB apontado na Convenção, inclusive, como o principal candidato daquele partido de oposição. Traçando o seu plano de trabalho Holanda Guimarães está, diariamente, em contato direto com o povo através de comícios e instalações de comitês de apoio à campanha de Jâder Barbalho. Holanda tem por vice o comerciante Raimundo Macário Braga, velho militante do partido de oposição em Castanhal.

Fonte: A GAZETA, 1982.

Figura 33 – Reportagem sobre Raimundo Holanda Guimarães

# Homens que fazem a História de Castanhal

A prática de obras coletivas com total desinteresse é o que faz o homem redimir a si e aos outros. A vantagem do abnegado sobre a outra parte com um dos mortais é a de ser livre! Esta verdade é pregada através dos mais antigos códigos, rituais e religiosos como, por exemplo, o BHA-GAVAD GITA, parte mais significativa do poema épico indiano MAHABARATA. Em se tratando da ação asinala: O Espírito do sábio que, no fundo da sua vontade, renuncia a toda ação e inação própria e não procura recompensa.

Assim o é RAIMUNDO HOLANDA GUIMARÃES. Um homem que, apesar de não ter nascido nesta terra, representa o padrão moral e cultural que deveria ser adotado por todos os filhos de Castanhal. Ele retratou a história de nosso povo como um autêntico castanhalesense, dando tudo de si para o nosso desenvolvimento, sendo por isso limitado por muitos. Mais do que empenho ele possuiu amor por este chão, por este povo e por esta sociedade. Seu altruísmo em tudo aquilo que faz não é do desconhecimento de ninguém. A biografia de Holanda Guimarães é um registro cronométrico de todos os acontecimentos decisivos da história desta terra.

Embora nascido na capital do Estado a 21 de Janeiro de 1906, Raimundo Holanda permaneceu em Castanhal até em 1949, quando terminou o curso primário. Foi considerado o melhor aluno pelas professoras Almerinda e Filomena, ambas pioneiras da educação no Município. Em virtude da extrema precariedade do ensino em Castanhal, naquela época, foi com muito sacrifício que Holanda transferiu-se para Belém onde cursou o Admissão ao Ginasio sendo o primeiro colocado no teste, o que evitou a sua desistência do Ginasio. No mesmo ano iniciou a sua carreira de apóstolo da evolução e da verdade, tendo

seus olhos voltados para esta terra pela qual empenharia sua vida.

Em 1949, com apenas 15 anos iniciou sua vida pública participando ativamente da campanha que elegeria Vicente Lima, Prefeito. Foi quando os políticos daquela época sentiram, pela primeira vez, que começavam a ser pressionados por uma consciência moral e que, daí por diante viria influir em todas as decisões políticas da terra. Era o povo que falava através da voz daquele jovem.

Em 1954, Holanda Guimarães lançou a primeira semente para a generalização da opinião popular. Fundou a GAZETA DE CASTANHAL. Um jornal que fez tremer todos os que tinham medo da verdade e exultar o povo que, desse dia em diante tinha a certeza absoluta que seria ouvido. Enquanto isso, Holanda era promovido, em primeiro lugar, a sargento de Exército. Sentiu que não poderia seguir carreira pois, Castanhal existia de fora do Exército, mas enviou outra mensagem de uma significação existencial para os seus irmãos castanhalesenses, que tanto necessitavam de ajuda.

**ARDUA LUTA**

Comeceu, imediatamente, a lutar pela implantação de um ginásio estadual, posto a luta pela educação em primeiro plano. Em 1958 ainda mais se destaca na política local. Mais, continuava não adotando nenhum partido político. Através de um processo árduo, Holanda conseguiu vencer Laureano Lemos a candidatura de Prefeito Municipal. Por força de um processo sem o qual Castanhal não poderia evoluir, Holanda resolveu lutar por um partido pois já era declarado candidato a Deputado Estadual pela primeira vez. O PPR é o partido de qual faz sua primeira viagem na sua luta por esta terra. Enviou 24 candidatos, mas eleições foi o mais votado. Isto, na época do mapas-

mo e da escomofação. Dal então, começou a defender os princípios que permanecem até hoje: integridade, realismo político e justiça social para o povo. Holanda previu ser Castanhal a metrópole da Zona Brasileira e abriu os horizontes políticos de Castanhal. Lourenço Lemos, Prefeito, Holanda, em 1958/59 conseguiu a instalação do primeiro curso de administração em Castanhal, que funcionou no Grupo Escolar Cônego Leffão. Para a sua inauguração foi convidado o escritor, Cônego Aplo Campos. Miss foi na administração de Vicente Lima que Holanda apresentou o anti-projeto da Biblioteca e Arquivo Público Municipal o qual foi aprovado por unanimidade. Criou o Conselho de Cultura antes mesmo que fosse falado no Estado. Foi Diretor da Biblioteca Pública e deixou mais de dois mil livros catalogados.

**OUTRA CANDIDATURA**

Em 1962 Holanda aceita uma nova candidatura. Desta feita saiu candidato a Vice-Prefeito. Não se elegendo, rumou para Macapá, onde fundou um jornal que hoje se tornou uma grande empresa gráfica. De lá rumou para Brasília onde passou dois anos estudando e torando pela terra que amava. Em 1964 retornou a Castanhal para lançar o livro CHIBE que escreveu durante a sua estada na Capital da República, demonstrando, com sua atitude que jamais foi capaz de esquecer esta terra.

Em 1966 foi presidente do MDB em Castanhal e candidato a Deputado Estadual. Foi por esta época que levou ao poder o Prefeito que deu a Castanhal uma nova dimensão política administrativa e de descentralização através das obras de infraestrutura realizadas em seu governo, e a quem Castanhal, antes de Ammir. Lima,



## Holanda Guimarães

deve o maior número de obras: Pedro Coelho da Moia. Logo depois, seguindo a mesma linha, veio Ammir Lima. Holanda foi novamente candidato a Deputado Estadual em 1970, sem nenhuma intenção de se eleger. Sua candidatura foi apenas para consolidar os votos locais.

Os próximos 12 anos de sua vida política serão revelados oportunamente. Porém, reduzindo isto para as dimensões até aqui cogitadas, afirmamos que, Holanda Guimarães, foi o primeiro a tomar consciência de que pertenciam a esta nova potestade de líderes que surgiu para o bem sócio-político desta terra.

Fonte: A GAZETA, 1983

Figura 34 – edição de *A Tribuna de Castanhal* contra Eunir de Souza Prates

*Journal*  
do  
Raimundo Holanda  
dig o que se he  
PRIMEIRO  
tobe o que dig

# A TRIBUNA DE CASTANHAL

Castanhal, 26 de agosto de 1988 II FASE – Ano I Nº 3

Preço Cz\$ 1.000,00

Fundadores: Raimundo Holanda e Manoel Francisco

## Euni é doido, ladrão e viado!

### O filho que o diabo enjeitou!

Ninguém sabe o nome do monstro que vomitou a gosma peçonheta de suas taras na cloaca pública de onde se expeliu o escremento humano EUNIR DE SOUZA PRATES.

Lá em Minas, quando uma porca cancerosa espargia o odor pestilento do aborto infeliz, enchendo os ares e irritando as narinas dos mineiros, as autoridades sanitárias se viram às voltas com o fenômeno inconcebível de um dejeito ter a forma torpe de vaga aparência humana.

Nem mesmo a imaginação de Kafka seria capaz de engendrar essa metamorfose.

Tentaram, então, despejar o objeto produzido desse coito inumano na latrina de um hospício. Mas nem os doidos suportaram a inundação.

Aí, não houve jeito: lambuzaram o monstro fétido com unguentos e detergentes a fim de não ofender os viajantes inadvertidos da bagagem repelente e mandaram-no para cá, na enxurrada de trampa que inundou a cidade.

A porcaria jorrou nos esgotos de Castanhal.

Desde aí, esta cidade, que gozava de bons ares, saudável clima, começou a respirar a fedentina da poluição moçal que a maltrata e enxovalha.

Há tempo, entretanto, em que a peste arrafoca. É a noite, porque nessas horas, a excreção se recolhe a seu abrigo predileto, natural – a sentina, cujo mau cheiro assimila a podridão esterquilina do seu corpusculo deformado, e seu estranho metabolismo, na quietude do seio originário, recompõe-lhe os tecidos putrefatos, fechando os poros pelos quais exala o fedor quando restesce pelas ruas.

Outro momento de higiene na cidade foi quando ele voltou a Minas. Não havia mais quem tolerasse a iníqua pútrida dos seus maus humores, quando se retorcer em esgares de marmota, sacolejando os membros trêfegos em trejeitos de "travesti" de cabaré suburbano, torcendo as munhecas ou requebrando as pernas pela via pública ou, ainda, quando arreganha as fuças expirando o ar que inala puro e expelido empedrado dos vermes que alimentam seus rescalques, pululando no chafurdo escuro de suas cavernas íntimas povoadas de fantasmas. Voltou aos pagos, talvez, até, tangido pela atração da matéria de que se gerou (já que a matéria continua straindo matéria...), saudoso da placenta infesta, do útero suíno, purotento, que concebeu essa desgraça fermentada no lodo dos detritos fecais onde adquiriu a tosa forma de hominúculo enfestado com o pai que o forjou.

Palas cidades serranas da circunvizinhança onde a natureza arrota a maldição nefanda desse opróbrio, rebatendo pelas quebradas e altiplanos como uma trovada infernal que anuncia o espasmo diabólico de Zebedeu (esse o nome do autor do enigmático) frustrado na tentativa de engendrar um ser humano com o estercor do inferno, dizem por lá que seu nascimento foi uma tragédia que até hoje infelicitava a memória devota e cristã dos bons mineiros – essa anomalia inexplicável de concepção anal chamáda Euni.

Sabe-se agora, porque, de repente, em certa época, voltou a Castanhal o ar antigo. Pouco tempo, porém. Torturado pelo desgosto da desengonçada grandeza física e nenhuma moral, habituado à sentina irrespirável da podridão por morral, perto da podlga em que nasceu o rebento estrúxulo enjeitado pelo próprio pai que o smaldicou logo ao ver o resultado de sua alquimia demoníaca falha, outro infeliz, tanto quanto ele, resolveu acotido do nojo de seus conterrâneos (ainda hoje limpo o lugar onde o diabo despejou esse monturo), e mandou redespachá-lo para cá, voltando, com isso, Castanhal a padecer falta de ar puro.

Como não havia outro remédio, aliviaram-se do entulho na Delegacia de Polícia, como se ali fosse, em vez de repartição pública, a fossa de cidade.

Nem seus colegas e auxiliares, entretanto, resistem à sujeira: a coisa fede tanto que retomem os narizes, enjodados, pensando em tudo quando é meio de expungir o ambiente, já que não podem desinfetar o asqueroso.

Nem soca cáustica.

Este artigo que os senhores veem ao lado, não o escrevi com raiva, com ódio. Foi-lo até sorrindo, pois o leitores sabem que, habituado à polémica com pessoas de valor intelectual, reforça-me o ânimo quando tenho que terçar armas com alguém de pulso, isto é, que mereça meu porrete.

Esse infeliz, crápula, ladrão, louco de frequentar hospício e viado que se chama Euni de Souza Prates, proferiu-se pelas costas. Covarde, ele na minha frente sempre procurou ser cordial e, por traz, malhava-me como faz com tanta gente. Tentou desmoralizar-me, mas nesta terra nem meus mais acirrados adversários o tentaram e sempre, apesar das lutas mais aceras, mais duras, nunca os deixei de respeitar e ser respeitado. Não é agora que um patife que vem do ócio, dos cafundós de não se sabe onde, que vai desmoralizar-me, sem que tenha de me enfrentar até as últimas consequências do seu desatino.

Nunca ofendi esse desgraçado que encontrou, em Castanhal, abrigo para suas frustrações, seus recalques, seu despodur, sua loucura, enfim.

Terra boa esta, onde se faz de um mentecapto autoridade e aí está o resultado: temos um delegado desmoralizado, que conveniêcia, faz tratos com ladrões e bandidos, com "cabriteiros" e tenta desmoralizar cidadãos que, ou nasceram aqui, ou aqui já estão há mais de meio século.

É preciso por um basta nas investidas desse safado, cretino com atestado de loucura.

Responsabilizo as autoridades políticas de Castanhal e do Estado, aquelas

mesmas que estão hoje no poder porque nós, eu, Raimundo Holanda Guimarães, lutamos por isso e até arrisquei minha vida e minha honra para isso, enfrentando o arbítrio, a prepotência, por todos os atos imorais desse delegado louco, o mais indigno que Castanhal já teve em toda a sua história, pois estamos vivendo um momento em que não podemos admitir os mesmos ou piores atos do que os que tanto combatemos.

Conclamamos toda a sociedade castanhense, os homens de vergonha, as mulheres dignas, mães, pais de família, para uma cruzada de moralização em Castanhal, que deve começar com a expulsão desse crápula da Delegacia, pois com ele lá, estamos todos em perigo uma vez que não há coisa pior do que uma pessoa investida de autoridade sem ter noção do mínimo respeito que todo cidadão merece. Ser autoridade já é ter poder. Portanto, é suprema covardia, o sujeito investido de autoridade exorbitada. Precisamos de autoridades sensatas que tragam tranquilidade à população, e não que provoquem mal estar, desprezando os cidadãos em favor dos bandidos.

Esse sujeito, que sofre de uma infelicidade congênita, do nascimento até a morte, ficou irritado comigo porque eu "he condição de porrogado, no meu direito de postular, e ainda mais, em defesa do sagrado direito da liberdade, impetrei um "habeas-corpus" em favor de um cidadão que ele queria, à fina força, prender, sem motivos e intronetendo-se em assunto que não era da competência da polícia. Quando a juíza solicitou as informações, ele em vez de cumprir simplesmente seu dever, escreveu que o advogado, no caso eu, sou "safado, frustrado e pederasta", além de dizer que era homem para me enfrentar tanto dentro como fora da Delegacia. Ora, primeiro, a autoridade responde à Juíza ao que ela solicita, depois o advogado não tem nada a ver com o que ele deve informar sobre o paciente. Isso só demonstra a incompetência, o desespero, a loucura do indolente. Depois, ele na minha frente sempre me tratou sem demonstrar qualquer desfeição. Num sábado, cerca de uma hora, sabendo que eu não estava em Castanhal, mandou chamar meu cliente e tentou desmoralizá-lo, bem como pediu a me insultar, sem eu estar presente. Em vista disso, impetrei o "habeas-corpus". Aí ele escreveu essas asneiras. Bem que eu poderia representar contra ele e processá-lo. Mas eu não vou fazer isso. Ele não merece tal atenção. Depois, a coisa é tão louca que não vou perder meu tempo em processá-lo. O que eu não poderia era deixar de lutar pela liberdade de meu cliente, como profissional não poderia tomar qualquer atitude pessoal, por que acima de tudo está o interesse do cliente amassado de prisão. Mas agora, que o meu cliente está munido do competente "salvo conduto" e essa era a principal resposta para o infeliz, mesmo estando, como estou, tendo de dar assistência a minha velha mãe que sofre, há cerca de 30 dias, um derrame e precisa de mim a seu lado, diuturnamente, mesmo assim estou aqui, para mostrar que o viado é ele. Se nada fiz para ser tratado dessa maneira, por esse cafajeste louco, também nada farei para evitar que ele se vista de homem e venha dizer na minha cara o que ele escreveu.

Aí vai ver que nesta terra há macho. (Leia nas páginas internas e última página)

### A agonia de um canalha: Euni

Lamento, amargamente, que o escroque abocanhador do dinheiro público, ladravaz Euni de Souza Prates, e estas horas, haja dado azeitado às canelas da Delegacia.

Quase todas as matérias já estavam preparadas para a edição especial dedicada a esse poitrão, quando ele, sem ter mais condição, no último estertor de sua reles carreira, apeou-se do cargo.

Eu queria que esta edição circulasse com ele lá. Tanto que não mudei os textos, para se não dizer depois que atreii num defunto em decomposição.

De uma forma ou de outra, ele sairia de lá, porque ninguém abusou tanto da paciência do povo desta cidade. E a paciência tem limite.

Poco desculpa aos leitores pela linguagem carregada que uso desta vez. Ninguém, mais do que eu, abjura a palavra chula. Mas é isso mesmo. Doido tem que ser tratado com porrada. E a TRIBUNA é madeira de dar em doido.

A demora na resposta foi devido um acidente familiar. Esses fatos tristes, que a covardia de um becão provocou, pegaram-me num momento do dor, em meio a imensa angústia que, não fora o compromisso moral com minha própria envergadura e o respeito à minha macheza, achando mesmo que, para viver desmoralizado é preferível morrer, dificilmente estaria aqui, agora, para desancar esse canalha.

É que entre a vida e a morte, a coisa que mais importa e tem valor, para mim, é a dignidade de um modo geral – a humana – e, em particular, a do homem.

Lógico que esta não ficou atingida, ultrajada apenas porque um réprobo qualquer resolve, pela natureza do seu bestunio asnátrico, distilar o veneno das suas diatribes, dos seus desgostos morais e físicos consigo mesmo ao deparar-se todos os dias com a irremediável figura grotesca dos seus aleijões íntimos e externos, nos enjões de haver de suportar-se a si mesmo.

Seria ter a baixo preço o que me tem custado tão caro – a honra. A esporra das suas deficiências físicas, intelectuais e morais não me atinge. Venho a público só para dar uma satisfação e testemunhar a doidice desse pusilânime.

O vômito nojento que jorra do gozo epilético da sua demência permanente não me salpica, sequer. Nem eu posso impedir que o tarado se masturbe na orgia pagá dos seus pesadelos imorais, porque essa é a sina dos paranóicos irreversíveis. Seria vã a tentativa de reprimir as tendências do berço prostitudo, de quem quer vingar-se do mundo com impropérios e vilezas contra aqueles que não têm culpa da sua indignidade.

Ninguém pode impedir que um idiota cometa seus desatinos, como não se pode proibir a mula de dar coices, o sapo de coaxar, o asno de ornear, o veado de veadar, o cão de rosnar, o boi de chifrar, o cavalo de rinchar, o réptil de rastejar, a cobra de atrair, e assim por diante, porque é a voz ou conter os despautérios de um desajustado?

Um partunista vesgo, cujo defeito físico aguçou o dom psicológico de retratar o íntimo das pessoas, traçou, à mão livre, o desenho ou caricatura do imbecil, informado pelas características externas: cara lisa, protuberância frontal com intumescência na testa inflamada, olhos inquietos e desarticulados, pálpbras inchadas de resaca de seus vícios, voz de fasete, careca luzidia como ensabada pela vesaleira do suor gosmante de quem carrega o maior peso das suas amarguras – a burrice. Esse o toco perfil do celerado.

Ele, coitado, não soube se informar de que eu já enfrentei homens, não apenas morais, e na minha vida profissional, até arroslava uma mulher muito mais macho do que ele, isso há quase trinta anos, a quem eu disse, na antiga Folha do Norte: "Se tentar embarrigar-se comigo vai abortar pela boca". – Neste caso, não seria pela boca: é mesmo, pelo canal da sua melhor serventia.

Fonte: A TRIBUNA DE CASTANHAL, 1988.

Figura 35 – Matéria sobre o lançamento do livro *Cidade Perdida*

**Holanda Guimarães  
lança livro em Noite  
de Autógrafos**

Haroldo Gomes



**O autor e sua obra**

O jornalista e escritor conterrâneo Holanda Guimarães, lançou em Castanhal o livro de sua autoria **“Cidade Perdida (Saga de Tarimbeiro)”**, em Noite de Autógrafos bastante concorrida no dia 11, no SESC. O livro conta a história política de Castanhal, em que o próprio autor foi personagem de algumas fases. Holanda inovou na redação dos autógrafos, com mensagens diferentes. No exemplar do editor deste jornal, que eles fundaram juntos na sua primeira fase e foram companheiros das luta políticas nas décadas de 60 e 70, Holanda escreveu: “Ao Manoel Francisco (Moacir). Nesta saga de Tarimbeiro que traduz parte da trajetória, que com outros tantos amigos - alguns só na saudade -, fizemos na história desta *Cidade Perdida* de nossos sonhos”. A capa e ilustrações são autoria de Biratan Porto.

À venda na *Livraria Parada e Banca da Praça*. (Página 5)

Figura 36 – Matéria sobre o lançamento do livro *Cidade Perdida*

## “CIDADE PERDIDA”, livro de Holanda Guimarães lançado em noite de autógrafos

Na noite de 11 deste mês, uma 5ª feira, o hall de entrada do SESC/Castanhal ficou pequeno para abrigar o grande grupo de amigos e admiradores da capacidade intelectual de Raimundo Holanda Guimarães. Jornalista tarimbado (foi o fundador de A TRIBUNA) e escritor, ele lançou, na ocasião, o seu mais recente trabalho literário: “Cidade Perdida (a saga do Tarimbeiro)”, em inesquecível Noite de Autógrafos.

Como castanhalense e partícipe da própria história política do município, ele relata - com frêmito de sagaz perseguidor de seus objetivos -, os lances memorializados em incíveis pormenores, com descrição perfeita do perfil de alguns personagens, muitos dos quais ainda vivos. Obra importantíssima.

Fotos: Moacir Silva



Holanda Guimarães, autografando um exemplar do livro para o editor deste jornal



Menezes, Guimarães, Max Bastos, Tenório Nascimento, Inácia, Dr. Thury, Prof. Orivan, Profª Ocilia, Conceição Melo, Braz Amaral e Olavo Bahia, em volta de Holanda Guimarães



Amílcar Carneiro, Baena, Eraldo e esposa, Holanda Guimarães, Raimundo Bandeira, Eduardo Espinheiro, Braz Amaral e Guimarães



Holanda autografando para Inácia Thury



Max Bastos, de pé, observando quando Holanda autografava o seu exemplar



A vez de Gilberto Souto receber o autógrafo do escritor em seu livro



Holanda Guimarães recebendo os cumprimentos do casal Almir (Nilza) Lima, durante o coquetel

Fonte: A TRIBUNA DE CASTANHAL, 1999.

Figura 37 – Matéria sobre o lançamento do livro *A cor da saudade*

# Holanda Guimarães lança novo livro

**A**a noite de 5ª feira, 17, o jornalista (proprietário do Novo Jornal) escritor, advogado e magistrado Holanda Guimarães, pro-moveu o lançamento de seu novo livro "A Cor da Saudade", uma coletânea de crônicas de sua autoria, publicadas ao longo do tempo em jornais da capital e agora refundidas em livro.

O evento marcou o encontro de Holanda com velhos amigos e pessoas que representam vários matizes da sociedade cas-lanhalense. no seu conhecimento. Reuniu empresários, políticos, autoridades, jornalistas, artistas, assim como pessoas simples do povo.

Autografando a obra o escritor dedicava uma mensagem diferente a cada um na dedicatória, de acordo com seu papel no tempo e na relação com o autor.

A harmonia do ambiente, a descontração e o clima de amizade e admiração pela capacidade intelectual de Holanda, comentários de todas as rodas, foram a tônica no decorrer da solenidade, que foi

aberta com as palavras da columnista Inácia Thury, apresentando o autor, que foi breve em seu discurso (menos de 2 minutos) e logo iniciou a exposição de seu autógrafo nos exemplares adquiridos. Inácia participou também da organização do encontro, coadjuvada por Ruth e Manoela Carneiro, mãe e filha.

O gabaritado coquetel que foi preparado em Belém pelo *Maria Clara Buffet*, servido por CARLON EVENTOS, variou entre canapés de pepino, crocante de frango, tartelête de carpaccio com aicaparras, canapés de salame com mussarela de búfala, pudim de bacalhau e bem-casados de camarão.

Uisque 12 anos e vinho branco não faltaram aos convidados do autor de "A Cor da Saudade".

Textos: Inácia Thury e Moacir Silva - Fotos: Moacir Silva e Amílcar Carneiro

Personalidades do mundo político e social estiveram prestigiando o evento

Holanda auto-grafando o livro para o nosso compa-nheiro Moacir Silva

Descontração no coquetel, com Amílcar Carneiro e José Guimarães

Livro "A Cor da Saudade" - Autor: Holanda Guimarães  
Edição: Editora CHIBÉ - Capa: Biratan Porto

Fonte: A TRIBUNA DE CASTANHAL, 2004.

Figura 38 – Matéria sobre o lançamento do livro *A cor da saudade*

**SEGUNDO CADERNO**  
Castanhal-PA 23 de junho a 08 de julho de 2004

**NOVO JORNAL**  
Agora em uma nova edição

# Encontro de gerações promove noite cultural



Encontro de amigas



Turma descontraída



Luiz Cruz, Conceição e neto



Graça Lago com seu exemplar de "A Cor da Saudade"



Socorro Espinheiro ao lado do escritor



Marcos Araújo, Luiz Cruz, Eldmar Mesquita e Nazaré Espinheiro

Fonte: NOVO JORNAL, 2004.

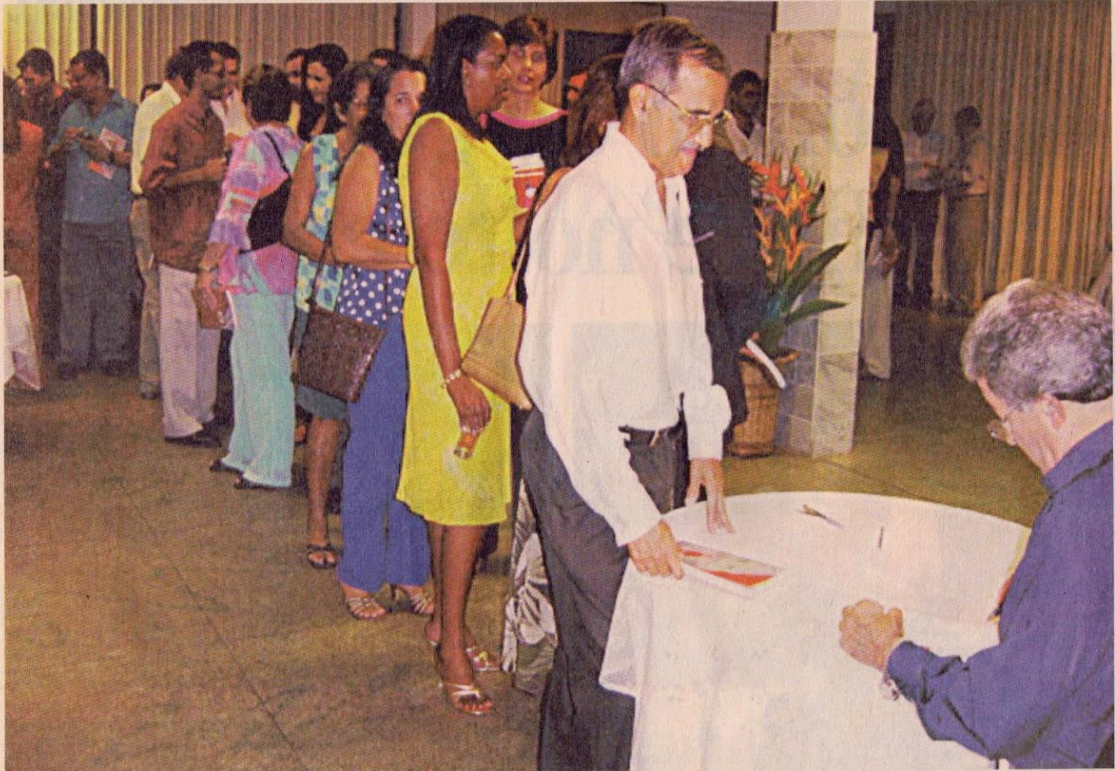


Figura 39 – Matéria sobre o lançamento do livro *A cor da saudade*

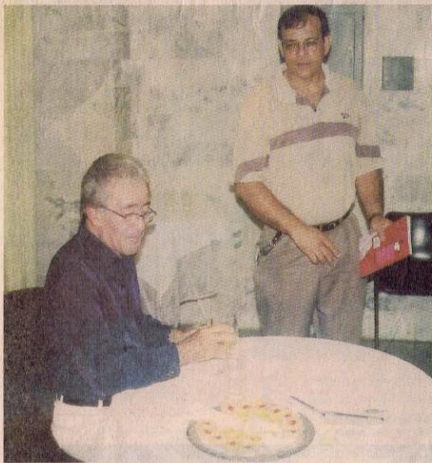
2 • Segundo Caderno • Novo Jornal

Castanhal-PA, 23 de junho a 08 de julho de 2004

Foto: Heloisa Alves / Novo Jornal

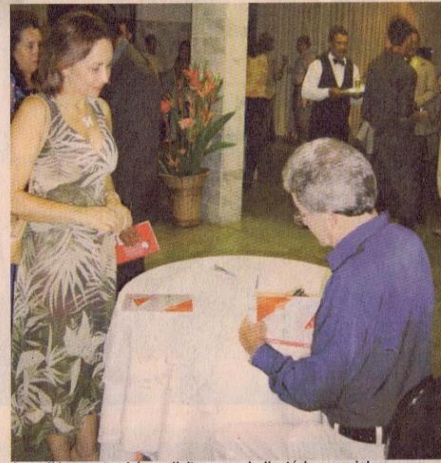


Os convidados em fila para receberem dedicatória em seus exemplares d'*A Cor da Saudade*



Nelson Lemos com seu exemplar

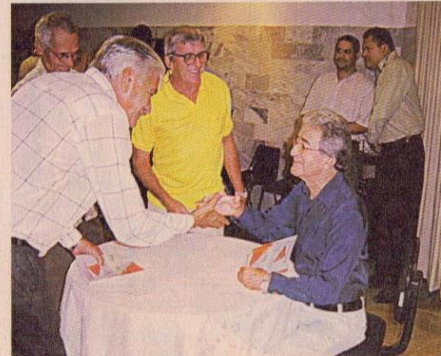
O lançamento do livro "A Cor da Saudade" do jornalista Holanda Guimarães reuniu na quinta-feira 17, no salão de exposições do SESC, grande parte de nossa sociedade. Foi um encontro de gerações de várias famílias de tradição em Castanhal. Representantes das classes políticas e empresariais confraternizaram numa agradável noite onde imperou a descontração aliada ao requinte no coquetel promovido pela *Carlton* Recepções. O terceiro livro do escritor reúne crônicas publicadas na *Folha Vespertina*, *O Liberal*, *O Estado do Pará*, *Folha do Norte* e *Novo Jornal*. Com mais de cinco décadas de militância no jornalismo, Holanda Guimarães, selecionou crônicas que se relacionam a Castanhal, onde registra fatos e figuras do cotidiano, além de, na segunda parte, temas diversos, sempre em tom de crônica, deixando de lado artigos, inclusive polêmicas, travadas na grande imprensa de Belém em defesa de Castanhal. Também figura no livro, a convite de Holanda Guimarães, Amílcar Carneiro, com a série de reportagens sobre a Estrada de Ferro de Bragança e publicadas em *Novo Jornal*. O evento, marcou, também, a inauguração da editora "Chibe" que abre suas portas para publicações dos talentos da terra que naturalmente têm dificuldades de editoração. Com uma breve apresentação, Inácia Thury deu início ao cerimonial em que Márcia Santos falou da importância do evento para o SESC, também com breves palavras, Raimundo Holanda enfatizou a importância da cultura para a cidade. Durante e depois da sessão de autógrafos, os convidados foram servidos com um coquetel à base de Wisky, vinho branco e tinto (frisanse italiano), cerveja Boêmia, tabuas de frios canapés, tartalates e outras iguarias da famosa casa Ana Maria de Belém. Nesta noite reencontraram-se: Empresários Luis e Conceição Flambot da Cruz, Maria de Nazaré Espinheiro, Herald Caval-



Araceli Lemos também solicitou uma dedicatória especial



Hélio, Almir, Jucivaldo e Oscar. No fundo, Nilza, Eva e Silvestre



Raimundinho(drogaria Keila) Menezes e Ribamar com o autor

Figura 40 – Matéria sobre o lançamento do livro *A cor da saudade*

Castanhal-PA, 23 de junho a 06 de julho de 2004 Novo Jornal • 3



Amílcar Carneiro

Promotora do Evento, Inácia, o autor e convidados

## A Cor da Saudade pintada em letras e papel no Sesc

cante, Raimundo Sampaio deputados Hélio Leite, Aracéli Lemos e Márcio Miranda (representado por Cléber Miranda), o Secretário de Administração Municipal Jucivaldo Nascimento, professora Oeila Favacho, Gilberto e Neila Medeiros, Antônio Silvestre, Flávio e Roseli Bezerra, Nazareno e Sandra, os advogados Batista Lima, Socorro Espinheiro, os jornalistas Edilmar Mesquita "O Independente", Manoel Francisco "Tribuna de Castanhal", Edvaldo Mendes "O Liberal", Thales Bruno, Ivanilton Filho assessor judiciário, Pedrinho Coelho e esposa, Marcos Jatene, Almir e Nilza Lima, Amílcar Carneiro e Ruth Almeida, casal Lourenço e Inácia Thury, João Ladislau Sales, o Pastor Fernando Lima e sua esposa Nete, Defensores Públicos José Marcos Araújo, Graça Lago, o Funcionário Público Raimundo Menezes, agrônomo Oscar Lameira, Ribamar Paixão, Sra. Eva Jatene, Raimundo Adalberto de Moraes Filho, José Lopes Guimarães, o Diretor teatral Mário Brito, artista plástico Júlio Cezar e esposa Eliete, Franklin Felizardo e sua noiva Paula, a Presidente da Associação das Mulheres de Castanhal Karla Lima acompanhada de Aldecir, o Médico Paulo Cezar Lobato e Rita Mourão. A ala jovem: Rian, Murilo, Alexandre, Elder, Acácia, Manoela, Remenero, Sônia, Ricardo, Márcia. Registramos, também, ausências de alguns convidados: Gerentes de Bancos e Vereadores, classes que parecem não ter nem um compromisso com eventos culturais da cidade.



Pedrinho Coelho e Rosângela no bate papo



Flávio Gilberto, seu exemplar autografado



O abraço de dona Aracéli Cardoso



Elegância e descontração no encontro



Eraldo e Etivaldo Mendes de O Liberal



Almir e Nilza Lima conversando com Holanda Guimarães

Figura 41 – Certidão de casamento de Raimundo Holanda Guimarães

**REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL**  
PALÁCIO DA JUSTIÇA

1º OFÍCIO

**REGISTRO CIVIL**

ESTADO DO PARÁ — MUNICÍPIO DE BELÉM — PRIMEIRO DISTRITO

**CASAMENTO Nº 27.801** — *EDITH PUGA GARCIA - Ofc. Titular CPF: 014.757.972-49*  
— *FRANCISCO GEMAQUE TAVARES Jr. - Substituto*

Certifico, que as fls. 69 v e 70 - - - - - do livro nº B/130 - de registro de Casamento foi efetuado no dia dezoito - - - de setembro de mil novecentos e noventa e dois - - -  
sento de matrimônio de **DR. RAIMUNDO HOLANDA GUIMARÃES** - - - - -  
e **DRA. MARTA INÊS ANTUNES LIMA** - - - - - contraído perante o  
Juiz Dra. Albanira Lobato Bemerguy -- e as testemunhas: Elias Salame, Paulo Meira,  
e outras - - - - -

Ele nascido em **ESTADO DO PARÁ** - - - - - aos vinte e dois dias do - - - - -  
mês - - - - - de janeiro - - - de mil novecentos e trinta e cinco - - -  
profissão Magistrado - - - - - domiciliado em Belém - - - - - e residente  
Bif. Braz de Aguiar, 403 - - - - - filho de **HUGO MARQUES GUIMARÃES**, e de /  
**IZABEL HOLANDA GUIMARÃES** - - - - -

Ela nascida em **ESTADO DO PARÁ** - - - - - aos vinte e um dias do - - - - -  
mês - - - - - de janeiro - - - de mil novecentos e quarenta e seis - - -  
profissão Magistrada - - - - - domiciliada em Belém - - - - - e residente  
Conj. Euclides Figueiredo, Rua E, C/38 filha de **MARIANO ANTUNES DE SOUZA**, e de  
**MARTA LISBOA ANTUNES** - - - - -

- - - - - qual se passa a assinar **MARTA INÊS ANTUNES LIMA** - - - - -

Foram apresentados os documentos :do nubente xerox da certidão de nascimento, e da nubente xerox da certidão do anterior casamento, com a averbação do divórcio

Observações: TERMO RETIFICADO aos 12 de Agosto de 1.993 - - - - -

~~Certidão de Casamento~~  
**Edith Puga Garcia**  
Oficial - Titular  
Francisco Gemaque Tavares Jr.  
Substituto


Belém, 12 de agosto de 1993  
*Edith Puga Garcia*  
OFICIAL

O referido é verdade e dou fé

Fonte: BELÉM (PA), 1993.

Figura 42 – Certidão de óbito de Raimundo Holanda Guimarães

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL



**REGISTRO CIVIL**  
**TABELIONATO FREIRE DA SILVA**

Rua Maximino Porpino da Silva, 1681 - Fone: (0\*\*91) 3721-1989  
Município de Castanhal

**Tabelionato de 2º Ofício**  
Comarca de Castanhal - PA

Estado do Pará *Nelcy Maranhão Campos* Comarca de Castanhal  
**ESCREVENTES** *Nelcy Maranhão Campos* **ESCREVENTES**  
*Cláudia Cristiana Maranhão Campos Gomes* **REGISTRO E CERTIDÃO** *Bernadete Lustosa Okajima*  
OFICIAL  
CI Nº 107.838 SSP/AM  
CIC Nº 041.119.462-87

**GRÁTIS**  
**CERTIDÃO DE ÓBITO NO 15814**  
Art. 5º, Inciso LXXVI  
Constituição Federal/88.

Certifico que na folha 86, do livro nº 0-21 de REGISTRO DE ÓBITOS, foi lavrado o assento de:

**RAIMUNDO HOLANDA GUIMARÃES**

falecido a 9 de dezembro de 2004, às 16:30 horas, em domicílio Alameda do Ibirapuera, Conjunto Parque das Oliveiras, Castanhal - Pará., de sexo masculino, de cor branca, profissão Juiz de Direito, natural de Belém, Estado do Pará, domiciliado e residente Alameda do Ibirapuera n. 42, Conj. Parque das Oliveiras, nesta, com sessenta e nove anos de idade, estado civil divorciado filho de HUGO MARQUES GUIMARÃES e de IZABEL HOLANDA DOS SANTOS.

Foi declarante Marta Ines Antunes Lima, Óbito firmado pelo Dr. Carlos Alberto Oliveira do Couto - CFM 1248, que deu como causa da morte Infarto Agudo do Miocárdio, Aterosmatose Coronariana, Ca Prostático..

O corpo foi sepultado no cemitério de São Francisco-Castanhal-PA..

Observações: O falecido deixou bens e não deixou filhos..

O referido é verdade e dou fé

Castanhal- (Pa), 13 de dezembro de 2004

*Bernadete L. Okajima*  
**Bernadete Lustosa Okajima**  
Secretária Adjunta  
Castanhal - Pará

Serviço de Registro Civil  
Casamento,  
Nascimento, Óbito  
**Dra. Nelcy M. Campos**  
Oficial  
Comarca de Castanhal  
Estado do Pará  
Rua Maximino  
Porpino, 1681  
Fone: 3721-1989 / 3721-1364

000632884

Fonte: CASTANHAL (PA), 2004.

Figura 43 – Notícia da morte de Raimundo Holanda Guimarães

**DESPEJADA****Infarto mata Holanda Guimarães.  
Corpo foi encontrado no sábado.**

**CASTANHAL**  
Do correspondente

Um infarto agudo do miocárdio matou, no final da manhã da última quarta-feira, 8, em Castanhhal, o jornalista, escritor e juiz aposentado Raimundo Holanda Guimarães. Seu corpo só foi encontrado na tarde do último sábado, em adiantado estado de decomposição, depois que vizinhos sentiram o mau cheiro e avisaram pessoas mais ligadas ao jornalista. Segundo o médico legista Carlos Couto, do Instituto de Perícias Científicas de Castanhhal, uma isquemia coronariana extensa foi o que provocou o infarto que vitimou Holanda, que em fevereiro do próximo ano completaria 72 anos. Seu corpo foi sepultado na tarde de ontem, no cemitério de São Francisco de Assis, diante da presença de pouco mais de 40 amigos e parentes, e também da sua ex-esposa, a desembargadora Marta Inês Jadaó.

Jornalista polêmico e que teve sua vida marcada pela defesa intransigente do resgate da história e das origens de Castanhhal, ele que nasceu no distrito do Apeú, Holanda Guimarães viveu fases marcantes da história política de Belém e Castanhhal, tanto através do jornal "Folha do Norte", do qual foi editor, como magistrado ou na função de articulador político. Recentemente, ele havia publicado um livro de crônicas, "que é o fazer especial do jornalista", dizia ele. O material foi coletado, principalmente, no jornal "Folha do Norte", onde ele começou a trabalhar em 1957. Em 1999, Holanda já havia publicado o livro "Cidade Perdida", um registro de impressões e documentos de interesse do autor na comunidade Castanhhal, onde ele atuou por meio século. Na verdade, esse livro mostrou que, durante décadas, Holanda Guimarães foi responsável pelo processo de conscientização política no município da região nordeste.

Holanda praticava atos que preferia não torná-los públicos como, por exemplo, a distribuição de cestas básicas no Natal. No ano passado, ele distribuiu 400 e

**EXEMPLO ■ Holanda Guimarães**

este ano a meta era entregar 600. Muitas pessoas eram auxiliadas por ele. Mas tudo o que conquistou de bem material, ele doou para instituições de caridade de Castanhhal.

Segundo Marta Inês, o ex-marido "era um intelectual de uma rara safra de bons literatos, comprometido com a aprendizagem do idioma. Tudo que ele escrevia era uma peça literária". Marta Inês ressalta, no entanto, que Holanda sempre foi "um homem de muito valor,

inflexível nas posições que tomava, no que pensava. Um temperamento forte, intransigente, postura que muitas vezes o expunha a situações de riscos para sua saúde e à sua própria integridade física".

A desembargadora revela que seu relacionamento marital com Holanda durou poucos meses (na verdade apenas dois) por conta da incompatibilidade de gênios. Mas depois da separação criou-se um amizade que perdurava até hoje. "Castanhhal sempre foi a grande paixão de sua vida, mas até hoje guardo com carinho as cartas e versos de amor, e também de amizade, que ele me dedicava", disse ela, emocionada.

Para o historiador José Lopes Guimarães, primo de Holanda e que mantinha uma amizade de mais de quatro décadas, a morte do escritor "foi uma fonte de inteligência que Castanhhal perdeu, ele que lutava pelo resgate da nossa história, da nossa identidade". Já para Amílcar Carneiro, jornalista e também um castanhhalense empenhado em resgatar a história do município, Holanda "brigou toda sua vida por Castanhhal, contra as pessoas, principalmente os políticos, que não assumiam o compromisso de lutar pelo resgate da nossa história".

**ORIENTAÇÃO****Qualidade de vida é tema de 'Semana do Ser Humano'**

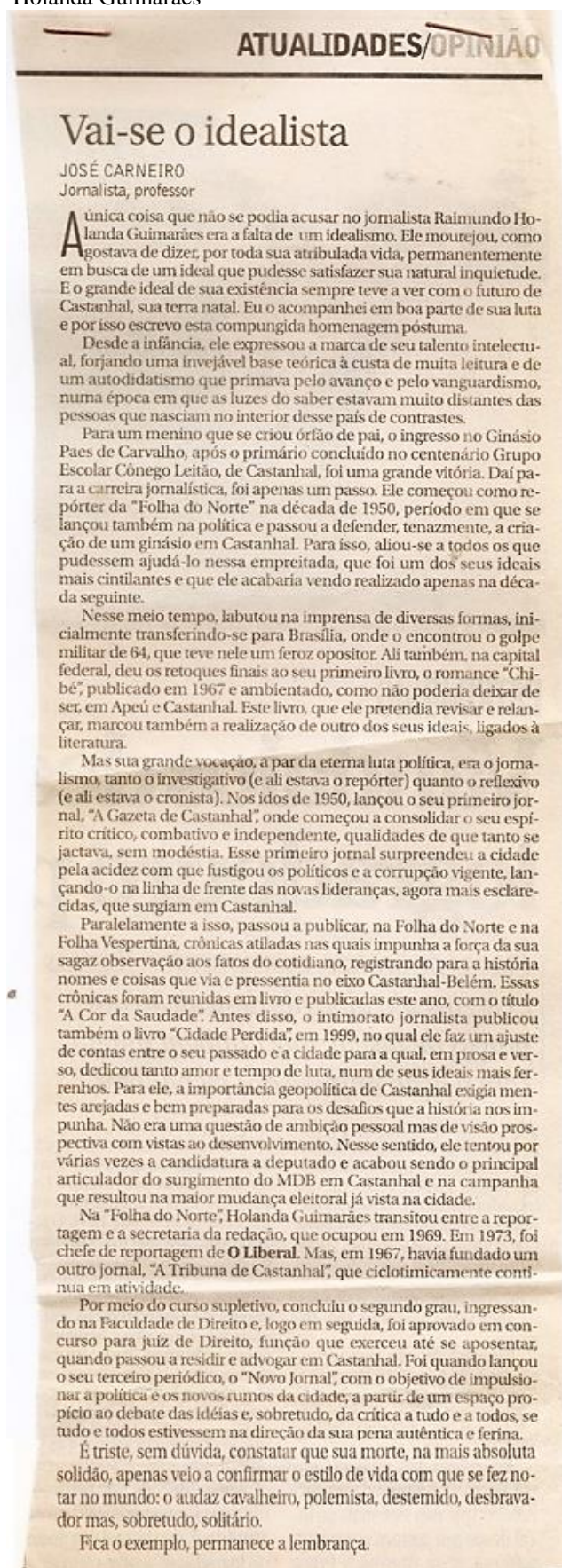
A conquista de uma vida saudável em todos os aspectos - físico, mental, intelectual, comportamental - é o tema da Semana do Ser Humano na Albras, que começa hoje e vai até sábado, 18. As atividades da semana se integram ao programa "Vida Saudável Albras" e incluem esportes, exames médicos, sessões de relaxamento, Festival Artístico de Talentos empresa (Fata), livraria e uma série de outras atividades. Durante toda esta semana, das 9h30 às 15h30, profissionais de saúde estarão na área de descanso da Albras realizando exames de colesterol, glicose, aferição da pressão arterial, altura e peso. Haverá distribuição de material educativo e orientações médicas.

A abertura será às 12 horas de hoje, com exposição dos trabalhos do Fata, teatro com "Os Aluminados" (grupo da empresa), que apresentará uma peça sobre "Dependência Química". Também serão realizadas sessões de massagem nas áreas e exames de indicadores de saúde na área de descanso. Amanhã, a programação segue com exposição dos trabalhos do Fata e apresentação do grupo de peça sobre a Aids. Haverá também sorteio de brindes.

## **Poder Judiciário Tribunal de Justiça do Estado COMUNICAÇÃO - FALECIMENTO Juiz Raimundo Holanda Guimarães**

A presidência do Tribunal de Justiça do Estado comunica a todos com pesar, o brusco falecimento do juiz Raimundo Holanda Guimarães, ocorrido no dia 8 de dezembro último. O magistrado foi sepultado às 15 horas de ontem no cemitério de São Francisco, no município de Castanhhal.

Figura 44 – Homenagem póstuma a Raimundo Holanda Guimarães



Fonte: O LIBERAL, 2004

Figura 45 – Homenagem póstuma a Raimundo Holanda Guimarães

## Homenagem a Holanda Guimarães

É com grande felicitação que redijo missiva a este conceituado periódico, com a única finalidade de prestar uma homenagem póstuma a um grande amigo, que jaz em berço eterno desde o dia 12 de dezembro do ano passado. Holanda Guimarães trabalhara também em jornais como a "Folha do Norte" e **O LIBERAL** nas décadas de 60 e 70, salvo lapso de memória deste escrevente. Foi juiz em nosso TJE e era um grande escritor de nossa terra, tendo publicado os livros "Chibé" (seu primeiro romance), "Cidade Perdida" (livro sobre os pilares históricos de Castanhal, no qual ele traça metas político-administrativas para a Cidade Modelo) e "A Cor da Saudade".

O falecimento, porém, datado do dia 8 de dezembro (data que os legistas acusam como tendo sido a provável para a perda de sua vida), não bate com a data de sepultamento, em virtude de o corpo só ter sido encontrado no sábado que antecedeu o enterro (domingo foi dia 12). Acredito que ele, se vivo fosse, gostaria de ter lido esta sua crônica publicada:

"Corpo sem alma

*"Na angústia a gente se sente estranho. A angústia manifesta o nada."* Heidegger

Estranho!... Olha-se ao espelho e não se reconhece a própria ridícula figura - a alma fugiu dessa gaiola de ossos ambulante onde habita e, por sina, há anos nos atura - prisioneira do seu carma. Nesta ausência, como um pedaço, uma forma inconclusa de um mundo distante - presente, entretanto, no espírito que vagueia, farto da terra, e nos dá a sensação de voar para além de nós mesmos, de nosso eu.

Devia haver despejo de alma incômoda como inquieto indesejável: denúncia vazia. Contrato findo e por tempo indeterminado - a gente despejava uma e contratava outra à funerária, nova em folha, para ficar no lugar daquela que se mandou desta para melhor ou pior re-

encarnação... Na rua, se alguém se admirasse de estarmos ainda nesta, depois de ouvir o discurso da transmigração metafísica, informaria a outro alguém a nosso respeito: '... fulano ganhou alma nova'. Muitas vezes não nos damos bem com a que Deus nos deu e somos obrigados a conviver com ela, de quem só nos separamos na morte. As agências funerárias virariam corretoras de almas do outro mundo ('Almas Mortas', de Gogol), tendo-as catalogadas para consultas na tela do computador, como se desfilassem numa passarela de moda. Algumas esqueléticas ou gorduchas, quem sabe da preferência dos necrófilos? (Dizem que Bilac não só ouvia e falava com as estrelas, mas também com as almas, nos cemitérios, principalmente da Amélia, irmã de Alberto de Oliveira, de quem foi noivo e desprezado). Na passarela de modas onde se vêem modelos que mal respiram, sustentando com dificuldade a ossatura desencarnada ou quase desencarnada, o sujeito escolhia e só adquiria alguma de mal-caráter se quisesse, se fosse uma propensão genética do indivíduo, tara de família - ou escolha espontânea sua. Se nossa alma quisesse ir embora, havia de ser numa boa, com aviso prévio, a fim de se escolher nova locatária e não ficar a gente na mão quando a megera se raspa sem despedida, deixando essa sensação de vazio, de lânguido tédio, lassidão da morte. Porque morrer deve ser assim como se fosse uma viagem, esse ir-se deslizando ponta cabeça nas asas do sonho interminável, túnel abaixo, nesse mergulho sideral que espraia no Estige. Ludibriando o divino pastoreiro, depois de podar a galharia dos pecados e purgar na fogueira dos martírios, ela desemboca nos campos do senhor e ingressa no banho das celestiais essências. Daí sai remoçada a vagar pelos alvinitentes prados do Além, onde - creio - há o topos uranos originário de todos os mistérios. Mas quem dera

que tudo se desse tão excelente e rapidamente assim, a diferença entre os fusos horários aqui da terra e os de lá de *seculum seculorum*...

Largou-me, a minha, órfão no vale tenebroso, aturdido nesse spleen indefinível, sem a menor vontade de fazer, dizer nada, muito menos as cortesias simplórias do cotidiano com que as pessoas disfarçam, rangendo os dentes, ódios atávicos mortais, se não crônicas raivas ancestrais...

Talvez, depois de dar sua volta fora dessa cadeia humana de angústia e desespero, ela regresse, tangida por um sopro de terrena e rara esperança, em outro arca-bouço itinerante... cavalgando o dorso de um cometa, traçando o rastro da sua luminosa peregrinação. Mas, até lá, que faço eu dessa vontade danada de viver, sem alma, nesta carcaça que naufraga no meio do nada?

Dormi... sonhei... Morri... talvez - quem sabe?"

Este texto foi originalmente publicado em "Novo Jornal", nº 06, que circulou em Castanhal entre os dias 17 e 30 de março de 2004. O autor viria a falecer em 8 de dezembro daquele fatídico ano, vitimado por infarto fulminante. Em vida, foi excelente jornalista, tendo publicado três periódicos (dois dos quais ainda em circulação na cidade), em Castanhal, e três livros, entre os quais está "A Cor da Saudade", à venda nas livrarias da cidade, uma coletânea de crônicas suas. Ainda encontrou tempo para se dedicar à judicatura, na Comarca de Faro, porém sem ter deixado algum descendente. Fora casado com Marta Inês, esta desembargadora aposentada do TJE, separando-se pouco tempo depois. Antes de vir a falecer, quis lançar-se candidato à prefeito de Castanhal, não recebendo apoio dos políticos locais. Era presidente do PTdoB local.

**Thales Bruno Farias  
D'Oliveira  
Rua Diogo Moia, 1.144 -  
Umarizal  
Belém**

## ANEXO B – Instrumentos utilizados na pesquisa de campo



## AUTORIZAÇÃO

Eu, \_\_\_\_\_, portador(a) da  
cédula de identidade nº \_\_\_\_\_, CPF  
nº \_\_\_\_\_, autorizo o pesquisador **JOSÉ VICTOR NETO** a  
gravar minha imagem e depoimentos em áudio/vídeo e fotografia, e a veiculá-los em  
quaisquer meios de comunicação, para fins didáticos, artísticos, de pesquisa e divulgação de  
conhecimento científico, sem quaisquer ônus ou restrições.

Fica ainda autorizada, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de  
direitos de veiculação, não recebendo, para tanto, qualquer tipo de remuneração.

Castanhal, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_.

Assinatura: \_\_\_\_\_





## TERMO DE COMPROMISSO DE USO

Eu, **JOSÉ VICTOR NETO**, portador(a) da cédula de identidade nº \_\_\_\_\_, CPF nº \_\_\_\_\_, pesquisador e **doutorando da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ**, comprometo-me a fazer uso da imagem e depoimentos em áudio/vídeo e fotografia, e a veiculá-los em quaisquer meios de comunicação, exclusivamente para fins didáticos, artísticos, de pesquisa e divulgação de conhecimento científico.

Declaro-me ciente de que quaisquer outras formas de utilização e divulgação não previstas nas formas acima mencionadas necessitam de autorização expressa do depoente ou do herdeiro legal do mesmo.

Castanhal, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_.

Assinatura: \_\_\_\_\_



### FICHA BIOGRÁFICA DO ENTREVISTADO

Nome:

---

Profissão:

---

Data de nascimento:

---

Local de nascimento (e vinda para Castanhal, caso não seja castanhalense):

---

---

---

Endereço atual:

---

---

Contatos:

Fone: \_\_\_\_\_

E-mail: \_\_\_\_\_





## ROTEIRO DE ENTREVISTA

- 1- Fale um pouco sobre o que você sabe sobre Holanda Guimarães (quem era – história -, o que fazia – profissão-, como ele era – personalidade, temperamento, etc).
- 2- Quando e como conheceu Holanda Guimarães?
- 3- Qual a sua relação com Holanda Guimarães?
- 4- Há algum fato marcante que gostaria de recordar sobre Holanda Guimarães?
- 5- O que sabe sobre a época em que Holanda Guimarães era jornalista?
- 6- O que sabe sobre a atuação de Holanda Guimarães na política?
- 7- O que sabe sobre a carreira de Holanda Guimarães como juiz?
- 8- Já ouviu falar sobre o romance *Chibé*, de Holanda Guimarães?
- 9- O que você sabe sobre a polêmica envolvendo a publicação do romance *Chibé*?
- 10- Sabe algo sobre a relação entre o romance *Chibé* e a história de Castanhal?
- 11- Sabe algo sobre a possível relação entre as personagens do romance *Chibé* e pessoas reais da cidade de Castanhal?
- 12- Nos dias atuais, ainda há alguma polêmica envolvendo o romance *Chibé*?