

MARTHA STELLA MELO DA SILVA

**DA HISTÓRIA AO DISCURSO:** um estudo do discurso  
romanesco em *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha



MARTHA STELLA MELO DA SILVA

**DA HISTÓRIA AO DISCURSO:** um estudo do discurso  
romanesco em *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Linha pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientadora:** Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

**Bolsa:** CAPES/DINTER

ARARAQUARA-SP  
2022

S586h Silva, Martha Stella Melo da  
Da história ao discurso: : um estudo do discurso romanesco em Bom Crioulo, de Adolfo Caminha / Martha Stella Melo da Silva. -- Araraquara, 2022  
119 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara  
Orientadora: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

1. Literatura brasileira. 2. Discurso romanesco. 3. Narrador. 4. Leitor. 5. Bom Crioulo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MARTHA STELLA MELO DA SILVA

# DA HISTÓRIA AO DISCURSO: um estudo do discurso romanesco em *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Linha pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientadora:** Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

**Bolsa:** CAPES/DINTER

Data da defesa: 27/05/2022

## MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

---

**Presidente e Orientadora:** Profa. Dra. MARIA DE LOURDES ORTIZ GANDINI BALDAN  
Departamento de Letras / UNESP/Câmpus de Araraquara

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. PAULO CESAR ANDRADE DA SILVA  
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas / UNESP/Araraquara

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. ROSANA LETÍCIA PUGINA  
Ensino Fundamental e Médio / Claretiano - Colégio São José

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. NATALI FABIANA DA COSTA E SILVA  
Departamento de Letras e Artes / Universidade Federal do Amapá

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA LEITE  
Linguística, Literatura e Letras Clássicas / UNESP- Faculdade de Ciências e Letras de  
Araraquara

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

À minha mãe Cláudia, às minhas irmãs  
Angélica, Aline e Ana e ao meu filho Gustavo.

## AGRADECIMENTOS

A Deus por iluminar o meu caminho e minha mente nos momentos de angústia e sofrimento durante o processo de escrita da tese.

À minha mãe, irmãs e ao meu filho pelo apoio, por torcerem por mim e compreenderem as minhas ausências incondicionalmente.

À minha orientadora, profa. Dra. Maria de Lourdes Baldan, carinhosamente chamada de Ude, por toda condução ao longo desta viagem pelo mundo literário de *Bom Crioulo*. Muito obrigada pelos preciosos e sábios “palpites”!

À Coordenação do DINTER UNESP/UNIFAP, em especial, as professoras Natali da Costa e Juliana Santini, pelo entusiasmo e empenho em democratizar o acesso à pós-graduação em nível de doutorado aos docentes aqui do Amapá.

A todos os professores da UNESPE/ARARAQUARA que ministraram disciplinas em Macapá com afinco e dedicação e que enriqueceram grandemente o meu conhecimento teórico no campo dos estudos literários.

Aos colegas do DINTER pela parceria e troca de conhecimento, em especial, ao colega e agora Dr. Emerson de Paula pela disponibilidade em ajudar sempre que solicitado.

Aos amigos de trabalho do Colegiado do curso de Letras da Universidade do Estado do Amapá: Francesco Marino, Kelly Day e Edna Oliveira pelo imenso apoio e incentivo para que eu pudesse concluir esse doutorado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“O verdadeiro e o falso são atributos da  
linguagem, não das coisas.”

(Thomas Hobbes)

## RESUMO

Esta tese tem como proposta o estudo do romance *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha. Os objetivos são centrados no estudo da linguagem literária que remetem aos procedimentos narrativos e discursivos utilizados pelo narrador e os modos de adesão do leitor. Constituem eixos da análise o foco narrativo e o jogo de focalização proveniente da delegação de voz; a representação do negro, da mulher e da homoafetividade e, por fim, as estratégias veridictórias mobilizadas para convencer o leitor. Os aportes teóricos que contribuíram na efetivação deste trabalho estão coligados aos estudos literários, narratológicos e semióticos que propiciaram o entendimento das peculiaridades da linguagem literária. Além disso, também se utilizou estudos interrelacionados a pressupostos ideológicos, psicanalíticos e filosóficos que ajudaram na busca de possíveis interpretações dos conflitos pelos quais a condição humana é confrontada. Conclui-se que o discurso romanesco da obra é dotado de fontes enunciativas múltiplas que constroem um mosaico paradoxal de visões de mundo. Tais visões são paradoxais porque não se mostram em plenitude e nem em sua essência; assim assumem variadas formas e ideias.

**Palavras-chave:** Bom Crioulo. Discurso romanesco. Estratégias de veridicção. Foco narrativo. Narrador. Leitor.



## ABSTRACT

This thesis proposes the study of the novel *Bom Crioulo* (1895), by Adolfo Caminha. The objectives are centered on the study of literary language that refer to the narrative and discursive procedures used by the narrator and the lector's adhesion modes. The axes of analysis are the narrative focus and the focusing game arising from the delegation of voice; the representation of black people, women and homoaffectivity and, finally, the veridictory strategies mobilized to convince the reader. The theoretical contributions that contributed to the realization of this work are linked to literary, narratological and semiotic studies that provided the understanding of the peculiarities of literary language. In addition, studies related to ideological, psychoanalytic and philosophical assumptions were also used, which helped in the search for possible interpretations of the conflicts by which the human condition is confronted. It is concluded that the novelistic discourse of the work is endowed with multiple enunciative sources that build a paradoxical mosaic of worldviews. Such visions are paradoxical because they are not shown in fullness or in their essence; thus they assume various forms and ideas.

**Keywords:** *Bom Crioulo*. Novelistic discourse. Veridictory strategies. Narrative focus. Narrator. Lector.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 - O ROMANCE BRASILEIRO DO SÉCULO XIX .....	16
1.1 Adolfo Caminha e sua Literatura .....	28
1.2 A fortuna crítica do romance <i>Bom Crioulo</i> .....	31
CAPÍTULO 2 - O DISCURSO ENUNCIADOR DO ROMANCE: O PAPEL DO NARRADOR .....	37
2.1 A construção do discurso narrativo em <i>Bom Crioulo</i> : o ponto de vista e o jogo de focalização .....	46
2.2 A focalização como elemento configurador da ambiguidade no romance .....	51
2.3 Hibridismo das fontes enunciativas .....	56
CAPÍTULO 3 - O DISCURSO ENUNCIADO: TEMAS E FIGURAS .....	63
3.1 A temática racial: figurativização do negro.....	64
3.2 A temática do erotismo: figurativização dos interditos e das transgressões .....	76
3.3 A temática de gênero: figurativização da mulher .....	84
CAPÍTULO 4 – O DISCURSO SANCIONADO: DA VERIDICÇÃO DO DISCURSO À CRENÇA DO LEITOR .....	92
4.1 Estratégias de veridicção em <i>Bom Crioulo</i> .....	94
4.2 Vias de leitura do romance <i>Bom Crioulo</i> .....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS .....	117

## INTRODUÇÃO

Toda cultura tem suas narrativas. Elas são parte constitutiva da existência humana. O ato de contar histórias se firmou como uma prática comum e adquiriu uma função social relevante: a mediação entre o homem e o mundo, entre o homem e ele mesmo e dos homens entre si. Segundo Barthes (2011) as narrativas estão presentes em todos os tempos em todas as sociedades, distribuídas sob uma grande variedade de gêneros, dentro os quais o romance.

O termo narrativa pode ser compreendido como um enunciado, como um conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, como um ato de os relatar e ainda como um modo, termo da tríade: lírica, narrativa e dramática. A narrativa se concretiza em variados suportes do verbal ao não verbal e não se efetiva somente no plano estético próprio da literatura. As narrativas literárias caracterizam-se por seu caráter ficcional, por características estruturais predominantes e por sua realização em diversos gêneros narrativos. (REIS E LOPES, 1987)

Genette (2011) destaca que a definição de narrativa se constitui a partir de um jogo de oposições dentre as quais figuram a diegesis e mimesis. Nas origens da tradição clássica, a narrativa, sob a ótica de Aristóteles, seria um dos modos de imitação - o modo indireto - a diegesis. O outro seria a representação direta dos acontecimentos por atores falando diante do público. Já Platão propõe uma divisão que compreende dois modos puros (o narrativo e o mimético) e um modo misto. Nota-se que a imitação propriamente dita (mimesis) ficou em oposição à narrativa (diegesis), pois Platão considera que a narrativa não é imitação, e sim um simples relato do poeta que fala por si.

Na esteira dessas oposições, o valor que cada filósofo atribui à manifestação poética também é dissonante. Platão concebe a poética de forma depreciativa, em virtude do seu valor de verdade, condena os poetas enquanto imitadores, inclusive Homero, por suas dicções poéticas serem tão pouco miméticas quanto possíveis. Em contrapartida, para Aristóteles os poetas podem introduzir o irracional e o impossível, desde que os tornem verossímeis. Postula que as obras sejam inspiradas em verdades universais e proporcionem ensinamentos ao homem.

Conclui Genette (2011) que, apesar das diferenças entre as classificações, ambos concordam que o gênero dramático é mais plenamente imitativo que o

narrativo e, por consequência, a narrativa é um modo enfraquecido de representação literária. Segundo o autor, os filósofos consideram que a representação direta de ações e diálogos em cena é sinônimo de mimesis e a narrativa, como simples fala de um poeta que fala por si e pelos outros, uma representação indireta (diegesis). Contudo, segundo Genette, o desprestígio impingido à narrativa não considerou o fato de a narração, em especial a fictícia, mascarar essa diferença que separa mimesis e diegesis. Graças ao trabalho linguístico do poeta, a narrativa produz o efeito de “um real fingido” e que a imitação direta (mimesis), nessa perspectiva, seria uma tautologia, pois o fato de ser representação já a torna imperfeita (diegesis). Consta que toda imitação é imperfeita, por ser imitação e não a coisa mesmo, e que o único modo de imitação a ser empregado pela literatura é o narrativo, porque “mimesis é diegesis” (GENETTE, 2011, p. 272) não havendo possibilidade de separá-las.

A partir dessas modalidades de imitação e do caráter mimético das obras literárias, os estudos clássicos, iniciados com Platão e retomados por Aristóteles, elaboraram a teoria tripartida dos gêneros que consagraram o épico, lírico e o dramático como base das manifestações poéticas. Essa esquematização dos gêneros literários proposta por Aristóteles é referência para todas as classificações posteriores, conforme assinala Rosenfeld, “o uso de classificação de obras literárias por gêneros parece ser indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos.” (ROSENFELD, 1965, p.5), uma vez que possibilita a organização dos fenômenos literários de acordo com o contexto histórico de sua produção, bem como de outras situações extraliterárias.

De acordo com essa divisão tripartida, o gênero épico é uma narrativa ficcional feita em versos em que se narra as ações de um herói representativo da história de um povo. A epopeia, como um gênero épico, segundo Bakhtin (2019), caracteriza-se por três traços constitutivos: o passado nacional épico serve como objeto, a lenda nacional atua como fonte e o mundo épico é isolado da contemporaneidade do escritor e do leitor.

No que se refere ao primeiro traço, Bakhtin (2019) informa que o mundo da epopeia é o passado da história nacional, e neste passado tudo é bom e perfeito, por isso, é um poema sobre o passado cujo mundo representativo situa-se num nível de valores e tempos diferentes e inacessíveis. Em razão de se colocar no passado, no mundo épico não há espaço para o inacabado, é suficiente a si mesmo tal que não se pode modificá-lo, reinterpretá-lo e tampouco reavaliá-lo. É um mundo perfeito por ser

pronto e imutável. Por sua natureza inacessível, o mundo épico não pode ser visto, tocado, experimentado ou penetrado; é dado somente enquanto lenda de apreciação universal, o que remete ao segundo traço constituinte da epopeia. A longa distância entre o discurso épico e o discurso contemporâneo determina o terceiro traço constitutivo da epopeia. O passado épico impõe barreiras intransponíveis para outras épocas, visto que a lenda isola o mundo da epopeia do mundo contemporâneo.

Com intuito de traçar o percurso de formação do romance enquanto gênero, Bakhtin (2019), ao comparar a epopeia e o romance, destaca que a principal faculdade criadora da literatura antiga é a memória, pois o passado absoluto é a fonte e a origem de todos os fenômenos do mundo épico. Em contrapartida, o romance se define pela experiência, conhecimento e a prática, visto que se apoia no presente. A atualidade serve como objeto para compreensão, avaliação e formulação sem qualquer distanciamento e barreiras com a contemporaneidade, como se verifica na epopeia.

Bakhtin registra ainda que, por ser instável e transitório, o presente era considerado objeto de representação somente dos gêneros inferiores. Todavia, essa manifestação era a principal representação da criação cômica popular, assim, o passado dos deuses e dos mitos nacionais é atualizado e parodiado, representando o ambiente, os costumes da época, utilizando-se da linguagem cotidiana daquele tempo. A partir da criação cômica, surge o conceito de “sério-cômico” que tem como elemento natural o riso popular, gêneros que representam a primeira etapa para a evolução do romance enquanto gênero.

Segundo o filósofo, a essência dos gêneros “sério-cômicos” consiste no fato da atualidade ser o ponto de partida que elimina a distância épica. Esse distanciamento é ocasionado pelo riso que aproxima o objeto e o coloca em contato direto, possibilitando o exame, o questionamento, a avaliação, enfim, a familiarização. Isso posto, importa destacar que o campo de representação do mundo adequa-se aos gêneros e aos períodos de evolução da literatura, o mesmo ocorre com o romance que, enquanto gênero, vincula-se aos elementos do presente inacabado que não o deixa enrijecer e petrificar.

Nessa linha de investigação que compara a literatura da época clássica e o romance, Watt (1990) afirma que as principais características que diferenciam o romance de narrativas anteriores repousam sobre o realismo com que retratam todo tipo de experiência humana.

Segundo o autor, o romance é uma forma literária que concebe a verdade como uma busca individual em detrimento dos universais. As obras anteriores refletiam a concepção de verdades universais, em que o autor deveria adequar-se à prática tradicional que, no caso da epopeia clássica e renascentista, deveria basear seu enredo na história e seguir os modelos aceitos no gênero. O romance, em contrapartida, tem como critério fundamental a fidelidade à experiência humana, por isso, recusa os enredos tradicionais e a obediência a convenções formais preestabelecidas.

Para incorporar a percepção individual da realidade, o romance adotou uma nova perspectiva literária: individualização das personagens e a caracterização do tempo e do espaço. Assim, o enredo seria constituído por pessoas específicas, em circunstâncias específicas e ambientes específicos. Tal efeito é alcançado com a atribuição de nomes próprios às personagens de modo a sugerir indivíduos particulares inseridos num contexto da vida contemporânea, diferentemente da literatura passada que apresentava tipos humanos genéricos, com nomes ou figuras históricas atuando num cenário determinado pela convenção literária adequada aos modelos dos gêneros.

Outro aspecto apontado por Watt (1990) refere-se à categoria do tempo. O romance rompe com a tradição, pois retrata histórias atemporais que promovem a reflexão de verdades morais imutáveis. O tempo no romance é um fator importante para uma composição da perspectiva biográfica, porque se interessa pelo desenvolvimento da personagem no curso do tempo. A empreitada do romance em representar, de maneira fidedigna, a experiência cotidiana depende do emprego de uma escala temporal bastante detalhada, uma vez que o tempo molda a história individual e coletiva e ainda é um agente de transformação das relações humanas.

Watt (1990) aponta a linguagem como outro fator que contribui para o realismo no romance. A adaptação do estilo da prosa foi necessária para conferir autenticidade aos relatos das experiências individuais. A tradição da ficção antiga, pautada nos princípios da retórica, usava a linguagem como fonte de beleza em si mesma, em contrapartida, no romance o escritor emprega a linguagem referencial, focando mais na apresentação minuciosa que na elegância.

Em síntese, o que Watt denominou de “realismo formal” constitui o método narrativo pelo qual o romance se instituiu como um gênero que subverte os modelos preestabelecidos em razão de se fundar na experiência humana, situada num

contexto temporal e espacial, expressando-se por meio de uma prosa clara cuja linguagem é, em sua essência, referencial.

Por fim, a constituição do romance enquanto gênero reflete a transformação da sociedade e das relações entre os homens o que “não permite mais crer que, sobre os modernos, brilhe ainda o mesmo sol de Homero” (MAGRIS, 2009, p. 1018) e, assim, o romance celebra a liberdade do homem em compreender e compartilhar maneiras de ser e de sentir a sua relação com o mundo.

É sob essa perspectiva que essa tese estuda o romance, mais especificamente, o discurso romanesco de *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha. Publicado em 1895, por sua temática e representação de sujeitos marginalizados tais como o negro, o escravo, o homossexual, o trabalhador braçal, a ex-prostituta, o romance é classificado como naturalista. Do ponto de vista da crítica literária da época, o romance foi considerado escandaloso e causou polêmica ao inserir o homoerotismo como uma temática literária; acrescenta-se a isso a concepção romanesca que previa o entrelaçamento da vida do escritor com sua obra, isto é, critérios baseados em valores morais, ao invés de estéticos, já que se trata de uma criação artística. Quanto a esse tipo de posicionamento da crítica literária em relação à ficção romanesca, Bakhtin (2015, p. 25) explica que durante muito tempo o romance foi objeto de apreciações em que era “muito difundido e peculiar o ponto de vista que via no discurso romanesco certo ambiente extraliterário, privado de uma elaboração estilística particular e original” como ocorre com a obra de Adolfo Caminha cuja significação artística foi totalmente negada. Hodiernamente, a grande maioria dos estudos sobre *Bom Crioulo* ainda fica em torno do romance, e não no romance, priorizam-se questões relacionadas ao gênero, raça e sexualidade, focalizando-se no que a história conta, em detrimento do modo como é contada. Dessa feita, fica a obra literária despojada da análise de seu outro aspecto, o do discurso essencialmente literário.

A escolha do romance *Bom Crioulo* como *corpus* de análise deve-se ao fato de a leitura da fortuna crítica evidenciar a carência de uma análise mais detida das peculiaridades do discurso literário no romance. Os estudos em torno dos temas relacionados à raça, à sexualidade e ao gênero detêm-se em questões extraliterárias de base sociológica e psicológica, não exatamente relacionados a uma análise literária. É nesse hiato que essa tese pretende mergulhar, considerando a obra como fruto de uma criação artística, ainda que ligada a uma corrente estética de cunho

naturalista em que subjaz certa referencialidade, o discurso romanesco é o ponto de partida e de chegada.

Para desvendar como se produz o sentido no discurso literário, a semiótica literária, segundo Bertrand (2003), propõe o estudo da obra literária centrado na realidade textual e discursiva, considera o texto “como um todo significativo” capaz de produzir por si só condições contextuais que possibilitem sua leitura, especialmente o texto literário que, por suas propriedades discursivas, integra seu contexto e abarca um código semântico próprio, dispondo, assim, de condições suficientes para sua legibilidade, o que possibilita a adesão do leitor. Nessa perspectiva, o leitor não exerce papel de mero receptor, e sim, ocupa uma posição central no discurso, no qual constrói e interpreta as significações atinentes à obra literária.

Partindo desse pressuposto teórico busca-se, nesta tese, identificar os procedimentos discursivos operados pelo narrador-enunciador de *Bom Crioulo* para obter a adesão do leitor ao universo narrativo da obra. A delegação de voz, entendida como um jogo de focalização, a ironia, a relação entre enunciador e enunciatário são alguns, dentre outros mecanismos discursivos a serem abordados na análise.

Dessa forma, privilegia-se o estudo da obra enquanto discurso literário, com enfoque maior para a dimensão enunciativa, em que se estabelecem as relações entre enunciador e enunciatário, ponto importante para a compreensão do procedimento de focalização; e a dimensão figurativa, cujo interesse é examinar a maneira como o sensível se inscreve na linguagem e no discurso, fenômeno muito rico no texto literário. A investigação, ora apresentada, busca analisar o romance sob ótica do discurso literário, com intuito de desvelar o modo como a obra literária põe em cena as figuras do mundo natural e os efeitos de realidade captados pelo leitor.

O trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro capítulo trata da solidificação do romance em território brasileiro, que ganhou força no romantismo, cujo projeto literário almejava a construção de uma identidade nacional, e no realismo-naturalismo que romaneava os variados aspectos da sociedade brasileira. Procura-se refletir sobre como se deu a formação do romance brasileiro e seu contexto de produção, do qual Adolfo Caminha e o romance *Bom Crioulo* são herdeiros, com vistas a situar a fortuna crítica da obra. A trajetória da constituição do romance enquanto gênero oferece subsídio para a compreensão da realidade representada no romance como algo construído e elaborado pelo escritor a partir de determinados



procedimentos de imitação da realidade, com destaque para o realismo formal, cunhado por Watt (1990).

O segundo capítulo detém-se no estudo do discurso narrativo e dos elementos que o constitui. É dado destaque ao narrador e ao ponto de vista ou focalização. Analisa-se o papel do narrador em *Bom Crioulo* e os efeitos de sentido oriundos do jogo de focalização por ele comandado, dentre os quais, identificou-se ambiguidade e a hibridização das fontes enunciativas.

O terceiro capítulo aborda questões referentes à dimensão figurativa da obra. Investiga-se de que maneira o percurso temático ligado à sexualidade, à raça e ao gênero são figurativizados no romance e os efeitos de sentido produzidos.

O quarto capítulo analisa os procedimentos de adesão e crença do leitor ao romance. Recorre-se à proposta da semiótica de análise da veridicção, que se funda na oposição entre o ser e o parecer do sentido e na estreita relação entre a figuratividade do discurso e a atividade de percepção e compreensão do leitor. Definir as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário e a tematização das figuras que o discurso social transforma em valores axiológicos possibilita o desnudamento do processo de construção de sentido no texto literário pelo leitor.

## **CAPÍTULO 1 O ROMANCE BRASILEIRO DO SÉCULO XIX – ROMANTISMO/REALISMO/NATURALISMO**

A evolução das narrativas romanescas produzidas na Antiguidade, classificadas por Bakhtin (2011) como romance de viagens, romance de provação, romance biográfico e romance de educação contribuíram para a consolidação do romance enquanto gênero na modernidade, a partir do século XIX. O romance de viagens surge em solo antigo, mas ainda embasa alguns romances de aventura do século XIX. É constituído por personagens que se movimentam pelos espaços e vivenciam aventuras e peripécias. Caracteriza-se por apresentar uma concepção estática das diversidades da vida e do mundo. Seu foco é o tempo da aventura, do momento contíguo; o tempo histórico é ausente, daí o destaque para os contrastes e acontecimentos alternantes. Disso resulta a imagem estática do homem, de pobre a rico, de miserável a nobre; muda-se a posição e não o homem. O processo de desenvolvimento e formação do homem é totalmente excluído desse tipo de romance.

Outro tipo de romance, apontado por Bakhtin (2011), é o romance de provação. Edificado a partir das provações de fidelidade, bravura e virtude da personagem subdivide-se em romance grego, romance baseado nas hagiografias, romance medieval de cavalaria e romance barroco.

O romance grego e o romance baseado nas hagiografias são originários da antiguidade. O primeiro é marcado pela provação da fidelidade amorosa e pureza do herói e da heroína, conduzidos pelo destino apresenta a imagem do homem passível e imutável. O segundo é baseado no sofrimento purificador do homem (as hagiografias do cristianismo) e na luta consigo mesmo (Asno de ouro). A vida interior da personagem é fundamental na sua construção. Mesmo assim, essas experiências não a modificam “aqui não há formação na acepção precisa, há crise e renascimento.” (BAKHTIN, 2018, p.52)

A terceira modalidade do romance de provação é o medieval de cavalaria, edificado por um herói que ia ao encontro da aventura, diferentemente do herói do romance grego que, diante das peripécias do destino, buscava reestabelecer a regularidade da vida. O acaso tem um tom de magia e mistério, o herói não experimenta apenas tristeza e desgraça, mas também aventuras encantadoras em que subjaz o mundo maravilhoso e simbólico. Por sua vez, o romance barroco

incorpora todos os elementos das modalidades anteriores que figuravam separadamente, tais como o aventureiro, o psicológico e o social. Assim, a construção da imagem do homem e a designação de certas atitudes e determinados acontecimentos são decisivos para sua glorificação ou, ao contrário, para o desmascaramento. Bakhtin (2015, p. 194) considera o romance barroco “uma enciclopédia de materiais para a posteridade”, dele resulta o romance heroico de aventura e o romance sentimental patético-psicológico que apresenta a “heroificação do fraco, do pequeno homem” (BAKHTIN, 2011, p. 210). Por fim, o autor destaca que o romance de provação e suas modalidades, baseado na provação do herói, nos seus problemas, na sua psicologia e no tempo da aventura influenciam diretamente os romances do século XIX e XX.

A terceira tipologia é o romance biográfico que apresenta, em sua constituição, as vitórias e os fracassos da personagem. O enredo não é edificado a partir de um desvio, mas sim da trajetória de vida, do habitual; por isso, o tempo é biográfico, em contraposição ao aventureiro do romance de provação. Outra marca é a representação do mundo que supera tanto a visão do espaço natural do romance de viagem, como a visão exótica e idealista do romance de provação. Em decorrência da conexão que estabelece com o tempo histórico, a representação do mundo no romance biográfico é mais realista e profunda.

Por último, Bakhtin (2011) pontua as principais características do romance de formação. Nessa tipologia, a vida e os acontecimentos representados inspiram a formação – e não a provação – do homem, modelam sua visão de mundo. Até então a ideia de provação desconhecia o homem em desenvolvimento, uma vez que o concebe como pronto e acabado, nobre e ideal. Esse romance postula a formação do homem a partir de oposições, de um lado sua incompletude, do outro, a mistura do bem e do mal, portanto, seu caráter é uma “grandeza variável”.

O romance de formação subdivide-se em cinco tipos. O primeiro, romance cíclico-idílico, apresenta uma temporalidade cíclica, diferentemente do tempo da aventura do romance de provação em que o homem não se modifica, o processo de formação do homem ocorre ao longo dos ciclos etários:

Assim, no tempo idílico pode-se mostrar a trajetória do homem entre a infância e a mocidade e entre a maturidade e a velhice, revelando todas as mudanças interiores substanciais no caráter e nas concepções de mundo que no homem se processam com a mudança da idade. (BAKHTIN, 2011, p. 220)

O segundo tipo de romance de formação, também de natureza cíclica, focaliza na trajetória de transformações acarretadas pela passagem da idade que vai da natureza sonhadora da juventude, à sobriedade e praticidade adquiridas com o amadurecimento. Já o terceiro tipo, o romance biográfico, não é representado no tempo cíclico, mas no biográfico. Nesse romance as mudanças não são focadas nas fases da vida de forma generalizante, a formação é o “resultado de todo um conjunto de mutatórias condições de vida e acontecimentos, de atividade e trabalho.” (BAKHTIN, 2011, p. 221), portanto, são mudanças individuais e singulares. O quarto tipo de romance de formação é o didático-pedagógico. Esse tipo de romance é fundado no processo de formação pedagógica no sentido estrito do termo educação.

Dentre esses, Bakhtin (2011) destaca a importância do quinto tipo, o romance realista, cuja formação do homem ocorre no tempo histórico real, levando em conta as situações que envolvem o espaço e o tempo que são tão variáveis quanto o próprio homem quando submetido à evolução histórica “o homem se forma concomitantemente com o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo” (BAKHTIN, 2011, p. 222). A imagem do homem em formação supera o caráter privado em favor de uma esfera mais ampla; dessa forma, a evolução do homem é indissociável da marcha da história.

A sistematização dos tipos de romance estabelecida por Bakhtin (2011) tem fins didáticos, não sendo possível encontrá-los em sua forma pura. Na verdade, eles se mesclam e interpenetram, sendo um tipo mais prevalente numa determinada obra e menos em outra. A cada época essas tipologias se revitalizam, modificando-se de acordo contexto social, histórico, literário e de leitura, contribuindo, assim, para consolidação do romance enquanto gênero literário do século XIX.

Considerado o apogeu do romance, o século XIX solidifica o domínio da burguesia que queria ser vista nas produções literárias. O artista traz à tona os ideais, a visão de mundo, os valores, bem como os defeitos do mundo burguês. E assim a realidade cotidiana da vida privada burguesa se tornar o principal elemento de representação literária. Para Lukács (2000) a força do romance moderno está na busca pela representação das contradições da sociedade burguesa. Por isso, sai de cena o herói épico – representante de uma coletividade que está em consonância com o mundo – e surge o herói problemático que, marcado pelo individualismo e pelos conflitos com a sociedade e os seus valores, é um ser solitário em meio a um mundo que não compreende.

Nessa perspectiva, a ficção romanesca se consolida, enquanto gênero literário valorizado em franca expansão, no Romantismo, com a exacerbação da individualidade e a tematização da vida privada do homem comum na sociedade burguesa. Independentemente do país onde se manifesta, o Romantismo se apresenta como uma estética revolucionária que “expressa os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas: a nobreza que já caiu, e a burguesia ascendente” (BOSI, 2017, p.95); além disso, aparece como uma possível corrente contrária à tradição neoclássica. As variadas direções desse movimento estético partem da reformulação do predomínio da razão objetiva para a afirmação da subjetividade que, ao mesmo tempo que expressa uma individualidade religiosa, espiritual e sentimental, também se interessa pelo homem em sociedade. No Brasil, segundo Stegagno-Picchio (2004), o Romantismo apresenta

Todas as componentes do grande Romantismo europeu, destiladas pela Alemanha de Lenau e de Heine ou pela Inglaterra de Walter Scott e de Byron, pela França de Chateaubriand ou de Alfred de Musset, são, contudo adotadas pelos primeiros românticos brasileiros, seja um Gonçalves Dias ou um José de Alencar, em função essencial, agressivamente nacionalista. Num país em fase de autodefinição não só no plano político mas também no sociológico e no racial, o credo romântico importado da Europa transforma-se, por obra de intelectuais empenhados no desvinculamento da condição colonial, em instrumento de catequese populista. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 193)

A conjuntura política e social do Brasil em que se desenvolve o Romantismo brasileiro é marcada pelos resquícios do colonialismo – o latifúndio e o escravismo – e pela carência do progresso urbano, ocasionados pela falta de uma estrutura unitária e centralizadora do Brasil colonial. A vinda da família real e a instalação da corte no Rio de Janeiro cria um centro catalizador para todas as províncias, o que possibilitou a criação de centros culturais, de universidades, da imprensa e o aparecimento dos periódicos que se dedicam à política, à economia, à literatura e ao progresso científico. Tais progressos contribuem de modo significativo para a formação de uma inteligência nacional que, ao se apropriar de padrões culturais europeus, transpõe para a sociedade brasileira as respostas aos conflitos ideológicos que lá existem, mas que aqui, sob outros aspectos, se vivenciam também. Campo profícuo para o sentimento de nacionalidade, “catequese populista” que permeará a produção literária romântica brasileira.

Quanto ao surgimento da ficção romanesca, Moisés (2012) afirma que esta esteve ausente da vida literária brasileira ao longo dos séculos XVII e XVIII, em virtude

da conjuntura intelectual da colônia, em que vigorava as crenças absolutistas. A aristocracia e o clero monopolizavam o saber e produziam obras de cunho pedagógico e reflexivo. Nesse contexto, as obras de ficção tinham a atribuição de instruir de forma direta em detrimento da imaginação, da fabulação.

O crítico considera que a prosa cultivada nesse período no Brasil enquadra-se numa prosa não literária porque se referiam mais à cultura que à literatura propriamente dita. Da mesma forma registra-se um vazio ficcional entre meados do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX. A causa desse hiato deve-se à feitura poética, reduzida a diálogos idealizados com temáticas bucólicas da estética arcádica e ao fato de a literatura francesa e inglesa preencherem, com a produção romanesca, as necessidades imaginativas dos leitores brasileiros e portugueses.

Somente no terceiro decênio do século XIX registraram-se as primeiras incursões na prosa de ficção, oscilando entre o conto, a síntese da novela e passando pela crônica, que refletiam a indefinida conjuntura da ficção brasileira.

O Romantismo adotará a novela e o romance, mesclando ambos. Ainda utilizando-se de temáticas europeias, os escritores procuravam abrasileirar a ficção voltando-se para a ambiência brasileira e para a contemporaneidade. Os textos eram veiculados em jornais, daí a prevalência do conto e da novela que melhor se adequavam ao espaço jornalístico. Somente alguns anos mais tarde a novela e o romance surgem em forma de livro.

Segundo Candido (2000), o triunfo do romance no Romantismo é resultado da complexidade, universalidade e irregularidade desse gênero da modernidade. Além disso, contribui para seu triunfo a ampliação do público leitor e o interesse do Romantismo pelo comportamento e sentimento humano, fruto de uma sociedade em crise. A realidade observada pressupõe o encadeamento dos acontecimentos e das paixões acompanhada, no caso dos românticos, de um certo fatalismo.

O realismo do romance brasileiro é pautado no nacionalismo literário que consistia em descrever lugares, épocas, tipos sociais, convenções e costumes do Brasil. Os românticos tinham como ideal representar em suas obras o país, o que tornou o romance um instrumento de interpretação artística e social. Por meio da imaginação e da observação dos escritores ampliou-se a visão da sociedade e do homem brasileiro.

A premissa defendida por Candido de que o romance é um instrumento de interpretação social corresponde à convergência de alguns fatores literários e sociais:

a tomada de consciência, no plano literário, do ideal nacionalista por parte dos escritores; a forma analítica e objetiva que o romancista elabora a realidade com “verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano” ( CANDIDO 2000, p. 109) e, por último, a cultura intelectual que fixou na literatura a “consciência estilizada de determinadas condições locais” (CANDIDO 2000, p.112), o que possibilitou ao romance incorporar temáticas variadas que compõem o Brasil, o sentimento nacionalista e o espírito historicista requeridos pela nação recém- formada.

A matéria do romance brasileiro, imposta pelo nacionalismo, se organizou em três graus de acordo com os espaços em que se desenvolve a narrativa: a vida na cidade, no campo e na selva, bem como a descrição dos tipos humanos e as formas de vida nesses espaços. Daí resultam as definições de indianista e regionalista. Candido destaca que a expressão literária desses temas brasileiros era demasiada romântica para elaborar uma identidade nacional. Em relação ao indianismo, o escritor tinha a liberdade de criar, de forma fantasiosa, a linguagem e as atitudes dos personagens, por se tratar de um espaço desconhecido pelo público com costumes diferentes, não havendo problemas de fidelidade ao real. Em contrapartida, no regionalismo são conhecidos, portanto, uma realidade que não é possível fantasiar livremente. A obtenção da verossimilhança exigia que o escritor oscilasse entre a fantasia e a fidelidade à realidade mais geral do país, tornando o romance por vezes artificial. Apesar desses problemas de adequação, o projeto nacionalista ampliou o leque de representação do escritor, tendo em vista o estágio embrionário de desenvolvimento do espaço urbano e da consolidação da independência do Brasil.

É importante ressaltar que o nacionalismo não é o único padrão a nortear o romance romântico. Nos termos de Candido (2000), os escritores são movidos por um sentimento de dupla fidelidade de um lado, à realidade local, de outro, aos modelos europeus inspirados por um contexto social mais desenvolvido e por uma tradição literária consolidada.

A partir desse percurso de formação do romance, Candido (2000) divide a evolução da ficção romântica em três momentos. O primeiro, entre os anos de 1843 e 1857, é quando ocorre, ainda de forma embrionária, a adesão ao folhetim e à percepção de elaboração do episódio e da descrição dos costumes, forma elementar de análise do homem na ficção. Os ficcionistas dessa primeira etapa, com destaque para Joaquim Manuel Macedo, aderem à realidade local, introduzindo temas que

refletiam a conjuntura socio, econômica-cultural e a burguesia ascendente, por meio de histórias carregadas de conflitos sentimentais, temperados com um realismo ingênuo que colhia pormenores do cotidiano com certo humor. A popularidade de Macedo advém de seus enredos com ambientes e personagens típicos e das peripécias que retratavam as aspirações e os sonhos do público que lia seus romances.

Um recurso muito comum dos romancistas desse período era o uso da linguagem coloquial com o objetivo de representar, na narrativa, a maneira de falar da época, o que conferia ao romance algumas vantagens. A primeira seria despertar o interesse pelo mundo circundante; a segunda, chamar a atenção para os pormenores da ação; e, por fim, a simplicidade do estilo. Todos esses benefícios concedem ao romance romântico do período, em especial ao de Macedo, segundo Candido (2000), um certo realismo, ingênuo e pequeno, diga-se de passagem, por seu campo de visão ser limitado e superficial. O crítico considera realista pela fidelidade ao meio que descreve, proporcionando solidez aos devaneios românticos. A fidelidade ao real almejada por Macedo possibilita conhecer os valores morais da burguesia carioca da época, como a necessidade de adquirir e preservar bens materiais; os sistemas de posição e relação social; o valor material do casamento tanto para o homem, como para a mulher; sob esse aspecto, de acordo com Candido (2000, p. 124), Macedo “não inventa, portanto, condições socialmente impossíveis para os personagens: os seus impossíveis são de ordem física e psíquica, nunca de ordem social”. Bosi (2017), no entanto, considera que a mera descrição de costumes da época não confere realismo ao romance, porque não é suficiente para moldar o personagem de forma convincente, conferindo-lhe uma realidade moral.

Essa carência de desenvolvimento interior da personagem e de uma análise mais acurada do meio social são apontadas por Candido (2000) como limitações – e não falta de realismo, como pensa Bosi – da obra de Macedo e conseqüentemente do romance romântico desse primeiro período. Daí a definição de pequeno realismo que advém da aceitação do cotidiano restrito à vida burguesa e que deixava de lado todos os conflitos populares e as efervescências ideológicas existentes no período. Além disso, a aderência às temáticas românticas provenientes do sentimentalismo e das idealizações das relações amorosas, também produzem fatos inverossímeis. Dessa forma, o enredo é marcado por personagens que de acordo com as circunstâncias tornam-se boas ou más, e que, por força do destino, ao final, são regeneradas. Por



se apresentar como uma narrativa submetida às peripécias do destino e marcada pelo tempo da aventura, em que não se estabelece um processo de formação e evolução da personagem, mas provações, é possível fazer uma correspondência, de forma geral, desses primeiros romances, com o que Bakhtin nomeou de romance de provação.

O segundo momento, de 1857 a 1872, é marcado por um processo de refinamento do romance com a presença de novos elementos: o indianismo, o regionalismo e a análise psicológica. O aprofundamento psicológico, a capacidade de imaginação e o senso de humanidade tomam forma no romance a partir da obra de José de Alencar, considerada por Candido um paradigma do processo de depuração da ficção romântica. No indianismo, Alencar inaugura uma prosa imaginativa e não limitadora; no regionalismo registra certa dimensão do homem em terra brasileira, ainda que superficialmente.

O indianismo foi um ingrediente adicionado ao Romantismo brasileiro, carregado de um exotismo que remetia a idealização do herói na figura do índio tal qual o cavaleiro medieval no romance europeu. Submetido a uma realidade ideal, o índio, vestido da capa de bom selvagem, é um herói sem mácula nem medo que transporta o leitor para uma atmosfera de sonho. Em Alencar, essa idealização dos componentes construtivos da narrativa, tanto o espaço, como a personagem, de acordo com Stegagno-Picchio (2004), gera um impacto emocional, na medida em que os elementos da natureza funcionam como um prolongamento das aspirações da personagem. Dessa forma se elabora a idealização do índio, que o escritor tenciona poetizar. Como resultado dessa idealização, assinala Candido:

[..] a “mentirada gentil” do indianismo, traduz a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o álibi de uma raça heroica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário. (CANDIDO, 2000, p. 202)

Já o regionalismo cumpriu o papel de pesquisar o Brasil. Os ficcionistas românticos se detiveram em descrever aspectos naturais e sociais de determinadas regiões. Esse é o tema que marca a terceira e, última, etapa do romance romântico. Antes de descrevê-la cumpre registrar o aparecimento das análises psicológicas que se entrevem na obra de Alencar e que abrem caminho para os romances românticos de Machado de Assis.

Tema caro aos romances anteriores, encarados como superficiais por se limitarem a realidade externa, a análise psicológica representa um amadurecimento do romancista que passa a construir a personagem, seu comportamento e atitude não com a descrição de costumes e valores, mas com a representação de atos e pensamentos, ou seja, a partir de sua interioridade. Além de elaborar bons e engenhosos enredos, José de Alencar apresenta em seus romances urbanos personagens bem construídas psicologicamente, de traçado rigoroso e configuradas de acordo com os propósitos do escritor em explorar a alma humana. Dessa forma, a análise das relações humanas nos variados contextos sociais ganha relevo, em detrimento da mera descrição dos ambientes e costumes burgueses. Inclusive, Alencar se destaca pelos perfis femininos delineados em seus romances, sobretudo em *Senhora* (1885) e *Lucíola* (1862) que, conforme Candido (2000), perfilam tanto o homem como a mulher, revestindo-os de densidade humana, revelando um amadurecimento interior ausente nos romances anteriores. A ficção de Alencar é constituída pela diferença das condições sociais entre homem e mulher que se reflete no comportamento e nas virtudes em âmbito psicológico. É bem verdade que tais conflitos são carregados do idealismo romântico que culminam com a regeneração em nome do amor que enlaça as personagens ao final.

Nessa linha do romance urbano surge Machado de Assis que confere profundidade ao sentimentalismo romântico, na medida em que agrega outras motivações à personagem e não somente o amor, tais como a ambição em ascender socialmente, assim como aprofunda o mergulho na interioridade da personagem. Ademais, amplia o panorama de análise psicológica, esboçada em José de Alencar, que enfatiza a importância do status social na formação do eu da personagem. Conforme observa Pacheco (1971), Machado se preocupa mais com o caráter da personagem, deixando para segundo plano as peripécias do enredo, como se nota em *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878).

A terceira etapa proposta por Candido se inicia em 1872 e vai até 1880. Nela destaca-se o regionalismo de Franklin Távora cujo nacionalismo romântico acentuou uma zelosa descrição da terra e dos feitos dos homens, em especial da paisagem geográfica e social do Nordeste. E Visconde de Taunay que, por sua vez, apresenta uma maior elaboração artística da realidade, fundida pela imaginação para desenvolvê-la aos moldes românticos. Vale ressaltar que Taunay se sobressai à observação da realidade em detrimento da fantasia, conforme afirma Bosi (2017, p.

153) “Taunay idealiza, mas parcialmente, porque seu interesse real é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes, os modismos [...] a sua realidade é por isso mesmo mais tangível e mediana.”

Nesse último momento, pode-se afirmar que o regionalismo apresenta o gosto pela observação objetiva da realidade. Essa mudança no modo como o escritor se relaciona com a matéria de sua obra representa o prelúdio de uma literatura que tem como fulcro a objetividade, a observação e a análise. A ficção romântica abriu espaço para o Realismo na medida em que foi acentuando a análise das contradições sociais do mundo burguês.

Importa destacar que a designação Realismo refere-se ao estilo literário da segunda metade do século XIX e não à tendência da ficção moderna de reproduzir traços observados no mundo real, que Watt nomeou de “realismo formal”. Assim, o romance romântico é realista sob vários aspectos, uma vez que comunicava ao leitor o sentimento de realidade por meio da observação das paisagens geográficas e sociais circundantes. Já o Realismo, enquanto estilo literário, desenvolve tendências de observação objetiva da realidade sob o viés da ciência.

O escritor passa a analisar a realidade tendo a razão como instrumento e não mais a emoção e a imaginação. A sociedade é o objeto de interesse e para compreendê-la é necessário analisar fatos verdadeiros e comportamentos observáveis. No lugar da imaginação, a realidade; da emoção, a razão e da subjetividade, a objetividade.

Essa mudança de postura é resultado das novas ideias e condições de vida suscitadas pelo progresso científico e industrial do século XIX. Se de um lado, reflete o avanço do capitalismo, provocado pela cristalização do poder burguês, de outro, implica o questionamento das condições de vida que esse proporciona.

O romance realista emerge dessa contestação, comprometido com uma postura crítica em relação as instituições burguesas, em especial a degradação das condições de vida do proletariado, classe que sustenta e mantém essas instituições.

O predomínio da razão sobre a emoção na estética realista, e de forma mais marcante na sua vertente naturalista, está intimamente ligado ao racionalismo da segunda metade do século XIX, responsável pelo surgimento de novas teorias filosóficas, científicas e sociais. No campo da literatura, segundo Stegagno-Picchio (2004), essas mudanças fizeram:

[...] aquela “realidade” que o Romantismo idealista sublimara em paradigmas racionalistas, reincorpora-se gradativamente em construções poéticas isoladas, as quais, ao mesmo tempo que recusam o herói, demoram-se retratando sob formas de esboço cenas da vida quotidiana: onde mal e bem, bonito e feio, ao invés de contraporem-se estilizados, empastam-se, ou melhor, revelam-se em sua coexistência magmática. Busca-se a verdade expressiva, a pintura fiel das situações e personagens concretas, a objetividade da descrição à qual o autor se recusa a apor o carimbo de um juízo seu. Dá-se ênfase ao ambiente, à raça, ao momento. (STEGAGNO-PICCHIO,2004, p. 251)

No plano político, a literatura realista é antimonárquica, antiburguesa e anticlerical. Desse modo, retrata a derrocada das instituições sustentadoras da visão romântica do mundo ao relatar as mazelas que corroíam a sociedade. As adversidades que marcaram a ascensão da burguesia foram desmascarando a idealização da ficção romântica, como diz Bosi (2017):

[..] foram rasgando os véus idealizantes que ainda envolviam a ficção romântica. Desnudem-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas as causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem de muito a área de liberdade. O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento. (BOSI, 2017, p. 179)

Em um cenário de crise, o Realismo surge num momento em que o Brasil passava por mudanças significativas. A segunda metade do século XIX é marcada pelo fim do tráfico negreiro, em 1850, que tem como consequência a decadência da economia açucareira. A queda do regime escravocrata, além de afetar os grandes latifúndios, também abalou as instituições políticas que o sustentava. Esse contexto propiciou o crescimento e fortalecimento das campanhas abolicionistas e republicanas que tomam corpo a partir de 1870. E assim, as bases que sustentavam a ideologia romântica desaparecem. O pensamento burguês mais conservador, que assume o poder econômico, entra em confronto com os anseios de uma classe média cada vez mais numerosa.

As novidades do Realismo brasileiro inauguram-se em 1881, com a publicação do romance realista *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e *O mulato*, romance naturalista de Aluísio Azevedo.

A ficção realista tem em Machado de Assis seu ponto alto e equilibrado, atesta Bosi (2017). De modo engenhoso, foge à crítica direta; o essencial de seu trabalho reside no detalhe, na aguda percepção da natureza humana e da vida, tecida da mais

fina ironia, graças ao fato de “observar com atenção o amor-próprio dos homens e o arbítrio da fortuna para reconstruir na ficção os labirintos da realidade”(BOSI, 2017, p.191), e assim, engendra em seus enredos meticolosas análises psicológicas e especulações filosóficas acerca da condição humana que revelam os piores traços do comportamento humano, e principalmente, a hipocrisia das relações movidas por interesse individuais, o que leva seus leitores a se identificarem e, quiçá, se constrangerem com as histórias narradas.

A ficção realista se subdivide nas vertentes realista e naturalista, conforme Bosi (2017, p. 178) “o Realismo se tingirá de naturalismo sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das “leis naturais” que a ciência da época julgava ter codificado”. Desse modo, os enredos naturalistas são presididos por um determinismo que compreende o homem sob três aspectos: social, cultural e biológico. O escritor empenha-se em analisar o comportamento humano em situações adversas e compreender sua motivação. O homem como produto do meio é a tese central da ficção naturalista que focará no comportamento das personagens condicionado pelas mazelas do lugar em que vivem, reflexo do período histórico pelo qual passava o Brasil durante o segundo reinado e início da república.

Dentre os principais escritores naturalistas destaca-se Aluísio Azevedo por seus romances *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1890) e *O Cortiço* (1890). Como adepto do naturalismo, empenha-se em analisar, a partir de bases científicas, a sociedade burguesa, impregnada de valores românticos. De acordo com Stegagno-Picchio (2004), de maneira geral, seus romances têm o objetivo de fazer denúncia: *O Mulato* é marcado pela denúncia anticlerical, representada pelo cônego Dias, e a denúncia antirracista expressa no personagem Raimundo, “ o mulato a quem a sociedade nega o casamento com a branca Ana Rosa” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 259); *Casa de Pensão* aborda a história de um provinciano que se muda do interior para a capital, onde se deixa corromper pela “imoralidade cidadina” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p.259), e *O Cortiço*, que também retrata a vida das pessoas que vivem em habitação coletiva, é uma “estória igualmente corruptiva, toda ela centrada na observação da animalização humana estimulada pelo sexo e pelo dinheiro [...]” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p.259). Como se nota, seus romances denunciam o código social vigente e dão visibilidade aos marginalizados e oprimidos.

Outro destaque que surge no cenário literário naturalista é Adolfo Caminha, retratando em seus principais romances, *A Normalista* (1893) e *Bom Crioulo* (1895),

o conturbado conflito histórico e social do Brasil oitocentista. Seus romances escandalizam pela temática: em *A Normalista*, a história de uma normalista que engravida do próprio padrinho; em *Bom Crioulo*, o relacionamento homoafetivo entre marinheiros. Razão pela qual Moisés (2016) inscreve Caminha na vertente naturalista. Consoante, Bosi (2017, p. 205) avalia que “do naturalismo tomou Adolfo Caminha a crença na fatalidade do meio e o gosto dos temas escabrosos”. Ambos os romances se centram em situações degradantes e indissolúveis que se ratificam ao longo de todo o percurso da narrativa.

No romance *Bom Crioulo* é narrado o relacionamento amoroso entre dois homens, mas não se trata de uma relação qualquer, mas de um romance entre um homem negro e um branco; aliás, um negro que é um escravo fugido e o branco, um adolescente. A trama se localiza em dois espaços: a bordo da corveta, ambiente marcado pelo trabalho pesado e duros castigos físicos; e em terra, na rua da Misericórdia, onde ocorre o ápice e o declínio do relacionamento homoafetivo, bem como seu desenlace trágico. Assim, a descrição da rotina a bordo, da vida no subúrbio do Rio de Janeiro ao final do século XIX e a questão da homoafetividade são atravessadas pela questão racial e social. Os romances naturalistas questionam valores morais burgueses e aristocráticos, por isso, caracterizam-se por abordar questões sociais, sexuais e raciais entrecruzadas de maneira indissociável e por focar a análise em grupos humanos marginalizados com intuito de, avalizados pelo distanciamento que o método científico proporciona, compreender e/ou explicar os elementos da vida e da moral desses setores marginalizados. Em *Bom Crioulo*, cenas como os castigos corporais a bordo, a relação homoafetiva entre um homem negro, ex-escravo com um branco, um relacionamento entre uma mulher mais velha, ex-prostituta com um belo jovem trazem sensações vividas pelas camadas populares que insultam, propositalmente, o gosto do leitor da época e do crítico conservador que as consideram inapropriadas para servirem de matéria-prima para a literatura.

### **1.1 Adolfo Caminha e sua Literatura**

Adolfo Caminha, considerado pela história tradicional da literatura brasileira como um autor naturalista, tem grande parte de sua fortuna crítica fundamentada na sua biografia. Segundo Bezerra (2009), as palavras vingança e imoralidade

reverberam em sua fortuna crítica, respectivamente, sobre os romances *A Normalista* e *Bom Crioulo*. Para tentar compreender esse modo de leitura dado às obras, se faz necessário discorrer brevemente a respeito da trajetória biográfica e literária do escritor.

Adolfo Ferreira Caminha nasceu na cidade de Aracati, Ceará, em 1867. Perdeu a mãe aos 10 anos, em 1877, mudou-se para Fortaleza para tratamento de saúde, ali permaneceu até os 16 anos.

Em 1883, partiu para o Rio de Janeiro, onde o tio o matriculou na Escola de Marinha. No ano seguinte, durante uma solenidade, fez um discurso abolicionista e republicano em presença do imperador D. Pedro II. Formou-se no ano seguinte e recebeu a patente de guarda-marinha. Nesse período, paralelamente às atividades na Marinha, dedicava-se à literatura. Em 1886, publicou um livro de poemas intitulado *Voos incertos*; também se empenhou na prosa e lançou, no mesmo ano, *Judite e Lágrimas de um crente*, ambos livros de contos.

Promovido a segundo-tenente, transferiu-se, em 1888, para Fortaleza. A capital cearense vivia um grande momento de efervescência literária. Várias agremiações culturais compostas por escritores se formavam em torno dos ideais republicanos, abolicionistas e da nova tendência literária – a estética naturalista. As principais agremiações foram a Academia Francesa do Ceará, o Clube Literário, Centro Republicano Cearense e a Padaria Espiritual; Caminha foi membro dos dois últimos.

Nessa época, meados de 1889, uma questão pessoal ofuscou sua vida intelectual: o envolvimento amoroso de Caminha com Isabel Jataí de Paula Barros, esposa de um militar, que abandonou o marido para viver com ele. Em função do escândalo provocado por esse relacionamento, Caminha é obrigado a pedir demissão da Marinha e a sobreviver num ambiente de reprovações e julgamentos por parte da sociedade fortalezense que não aceitava essa união.

Fora da Marinha, tornou-se funcionário público na Tesouraria da Fazenda, todavia, não abandonou sua carreira de escritor, participando ativamente da vida literária no Ceará. Em 1891, fundou a revista *Moderna* e a *Padaria Espiritual*.

Em 1893, é transferido para o Rio de Janeiro onde dedica-se ao jornalismo, à crítica literária e à literatura. Nesse mesmo ano, publicou o romance *A Normalista*.

O romance *A Normalista* é a história de uma jovem seduzida por um parente, o padrinho que, ao invés de cuidar e protegê-la, nutre por ela um desejo sexual e, mais do que isso, a engravida. Parte da fortuna crítica do escritor compreende a obra como

uma narrativa de vingança que faz uma crítica à hipocrisia da sociedade cearense do século XIX da qual Caminha sofrera forte julgamento em razão da sua união com uma mulher casada.

Azevedo (1999) em seu comentário relaciona a obra à vida do autor:

Em *A normalista*, vingando-se de uma sociedade na qual não via autoridade para julgá-lo, Caminha retratou-a impiedosamente, pondo-lhe à mostra todas as baixeiras e podridões morais, e caricaturando algumas pessoas com que se desaviera. (AZEVEDO,1999, p.119)

A essa tendência de a crítica literária entrelaçar a vida à obra do escritor, Bezerra (2009) informa que, desde os primeiros textos críticos que se ocuparam do romance *A Normalista* e até a mais recente biografia de Caminha ratificaram a leitura de um romance de vingança.

Dois anos depois, em 1895, publicou *Bom Crioulo* que causou grande burburinho, em virtude do enredo da trama. Agora o cenário era a marinha e o tema um relacionamento homoafetivo entre marinheiros, que termina em assassinato. Um dos primeiros romances a tratar abertamente a homoafetividade masculina na literatura brasileira. O critério da vingança também foi utilizado pelos críticos que apontaram como alvo de Caminha a Marinha da qual fora obrigado a sair em virtude de sua relação amorosa mal vista na instituição militar. Tendo em vista *Bom Crioulo* ser objeto de análise dessa tese, a seção seguinte abordará com mais detalhes a fortuna crítica.

Em 1896, publicou *Tentação*, porém, segundo Azevedo (1999) circulou somente em 1897, quando Caminha já havia falecido, vítima da tuberculose. A obra não alcançou a mesma repercussão das anteriores, por isso não recebeu a atenção dos críticos. Sânzio Azevedo, estudioso da biografia de Caminha, declara que o romance critica a alta sociedade carioca, em especial os monarquistas, além disso, expõe ao ridículo “Valdevino Manhães, que é a caricatura de Valentim Magalhães, espécie de “papa” da vida literária do Rio de Janeiro em fins do século passado”. (AZEVEDO,1999, p.136). Tal caricatura, segundo Coutinho, “atenua-lhe a força e desvia-lhe a vocação” (COUTINHO, 1997, p.88), fazendo referência às constantes polêmicas envolvendo Caminha que ofuscaram sua obra literária.

O panorama da vida e obra de Adolfo Caminha evidenciou que, desde a publicação, tanto de *A Normalista* como de *Bom Crioulo*, o critério da vingança,



fundamentado na vida do romancista, se repetiu. Importa destacar, que as opiniões são representativas de um momento e de um modo como a literatura era concebida, portanto, não cabe considerá-las incorretas. Todavia, uma outra leitura da obra de Caminha, em especial de *Bom Crioulo*, parece válida. É o que será demonstrado ao longo dessa tese, a partir dos pressupostos de análise da semiótica literária e de outros autores que serão utilizados ao longo do trabalho, com intuito de pensar o romance, o momento histórico-literário e outras questões levantadas pela leitura sob a ótica do discurso literário.

## 1.2 Fortuna crítica do romance *Bom Crioulo*

A fortuna crítica de *Bom Crioulo* apresenta um número considerável de artigos e resenhas publicados em jornais na época do lançamento do romance, bem como apresenta algumas teses, dissertações e outros trabalhos acadêmicos produzidos por estudiosos brasileiros e estrangeiros.

Em 1895, quando foi publicado o romance, Caminha recebeu duras críticas publicadas em jornais da época, com destaque para a apreciação negativa de Valentin Magalhães que classificou o romance como imoral por narrar a história de um relacionamento afetivo entre dois homens, tema considerado inadequado para o universo literário.

Ora o Bom-Crioulo excede tudo quanto se possa imaginar de mais grosseiramente imundo. [...] não é um livro travesso, alegre, patusco, contando cenas de alcova ou de bordel, ou noivados entre as hervas, à lei do bom Deus, como no *Germinal*... nada disso. É um livro ascoroso, porque explora – primeiro a fazê-lo, que eu saiba – um ramo de pornografia até hoje inédito por inabordável, por ante-natural, por ignóbil. Não é, pois, sómente um livro faisandé: é um livro podre; é o romance-vômito, o romance-poia, o romance-pus. [...] Este moço é um inconsciente, por obcecação literária ou perversão moral. Só assim se pode explicar o fato de haver ele achado literário tal assunto, de ter julgado que a história dos vícios bestiais de um marinheiro negro e boçal podia ser literariamente interessante. (MAGALHÃES, 1895 apud, QUEVEDO, 2017, p. 7)

A crítica de Magalhães revela que o estranhamento causado em relação à obra deve-se menos pela qualidade estética e mais pela forma como a temática da sexualidade foi representada. Seu critério valorativo se funda na subordinação do estudo literário à verificação de elementos extrínsecos ao romance e na tendência em buscar a origem da criação literária no bojo da vida em sociedade. Trata-se de uma

crítica que se reduz a um julgamento individual eivado de preconceitos e desprovido de qualquer critério estético que, inclusive, negligencia o estudo da obra literária sob uma perspectiva estética em que esta é concebida como um fenômeno autônomo no âmbito da obra e não como resultado de uma conjuntura extraliterária. O fato de o romance ter um protagonista negro, ex-escravo e tratar de práticas homoeróticas na vida a bordo, além de vexatório à época para a marinha imperial, gerou opiniões da crítica que não se baseavam em critérios estéticos da construção literária de Caminha e sim, em valores morais da sociedade brasileira do século XIX.

Nessa perspectiva, Afrânio Coutinho considera que Caminha,

tomando como tema um caso de homossexualidade, vai aos limites extremos da transposição literária dessa degenerescência, com um requinte de minúcias que constrange e repugna. Mas em meia dúzia de cenas o narrador é um mestre perfeito de seu ofício, notadamente quando, com a mesma pena revoltada com que escrevera o artigo de protesto às torturas corporais na Marinha, descreve o negro Amaro castigado a chicotada, até que seu corpanzil desaba como um fardo bambo sob a ponta do azorrague que o banhou de sangue. É certo que o mar não tem neste romance marítimo a força de uma personagem. Mas há nas suas páginas um quadro novo, de cores firmes e naturais, que eleva Bom-Crioulo à condição de obra perdurável. (COUTINHO, 1997, p.87).

Os comentários do crítico avaliam de forma negativa a temática homoerótica e sua representação, ainda que elogie “meia dúzia de cenas” de denúncia aos castigos impingidos a bordo, a paisagem marítima que elevaria o romance “à condição de obra perdurável” é ofuscada pela “degenerescência” do tema ali tratado.

Segundo Moisés (2016), a base do romance é o conflito entre os apelos dos sentidos e a regularidade farisaica das instituições, retratando a degradação da sociedade da época, em especial, das camadas sociais mais baixas. O foco é a possibilidade de se analisar o que há de mais instintivo e animalesco nesses personagens. Assim, demonstra-se que tudo é pré-determinado pelo social, pelo meio ambiente ou pela pressão do momento. Tal condicionamento faz com que o sujeito perca toda responsabilidade pelos seus atos, pois seu agir fica além de seu controle, ele é movido por seus sentimentos e emoções. Na leitura de Azevedo (1999), isso ocorre porque, os modelos humanos de que Adolfo Caminha se serviu são da pior qualidade e iguais entre si: nenhum se redime de sua pequenez e de suas misérias com um gesto de grandeza ou uma palavra de bondade.

Como se nota, a fortuna crítica do romance gira em torno da homoafetividade, considerada desprezível, imoral e associada à degradação do ser humano. A obra é

julgada segundo um padrão moral e ideal, e não segundo um aspecto estético que se identifica a partir de uma leitura mais aprofundada dos recursos artísticos e linguísticos de apreensão e de efeitos de realidade engendrados no discurso literário. E assim, o juízo poético provém mais do contexto, condicionado ideologicamente, e menos do texto literário. Outra constatação é a associação da vida do escritor com sua obra que influencia diretamente as opiniões em torno de sua produção literária a qual representa “a revolta do homem contra o meio que o desagrada e hostiliza.” (COUTINHO, 1997, p. 86). Resguardados os preceitos e as teorias vigentes na época, tais juízos parecem um tanto quanto simplificadores.

Contra essa visão redutora, Howes (2005) observa que desde sua publicação, em 1895, o tema do romance despertou muitas reações adversas que ora exaltavam, ora desqualificavam o tratamento natural dado à relação homossexual de Amaro com Aleixo. Seu surpreendente ponto de vista sobre raça, nacionalidade, gênero e sexualidade deixaram *Bom Crioulo* “aparentemente esquecido na primeira parte do século vinte, o livro é agora republicado em sucessivas edições brasileiras e traduzido para o inglês, espanhol, alemão e francês, atingindo um público internacional”. (HOWES, 2005, p. 172)

A edição mais recente do romance, publicada pela editora Todavia em 2019, traz no prefácio os apontamentos de James N. Green e o posfácio de Regina Dalcastagnè. Na introdução, Green faz um apanhado da recepção da obra e reitera que o assunto ali tratado horrorizou os críticos da época. Todavia, isso mudou ao longo do tempo, e os estudiosos passaram a considerar *Bom Crioulo* como o primeiro romance brasileiro a tratar abertamente da homoafetividade com um protagonista negro, escravo e homossexual. Na opinião do crítico, a ambiguidade em torno da temática e a possibilidade de novas leituras elevam o romance ao status de atual e, por isso, merecedor de uma nova edição. Apesar de a obra possibilitar uma leitura racista e homofóbica, em virtude do retrato negativo de Amaro, ela também oferece outro ponto de vista com a apresentação de características nobres de Amaro, bem como a naturalidade com que o narrador aborda a homoafetividade do protagonista. Outro destaque é que, segundo Green, Caminha descreve a homoafetividade pelo olhar de um escritor naturalista, porém não enquadra Amaro nos estereótipos de homens efeminados e representa uma gama maior de comportamentos masculinos, o que familiariza o leitor atual com o romance *Bom Crioulo*.

Em consonância, Regina Dalcastagnè destaca, no posfácio intitulado *Um romance ambíguo e desafiador*, o caráter atemporal do romance e o mérito de colocar no “centro da cena” um protagonista negro, homossexual e trabalhador braçal, excluído do espaço de construção do discurso literário, raramente presente nos romances brasileiros contemporâneos. É atemporal, segundo a estudiosa, porque, apesar de seguir um roteiro naturalista, carregado de estereótipos, instaura uma ambiguidade ao abrir caminhos para outras perspectivas de compreensão do “mundo social” e a “outros modos de viver a sexualidade”.

Nos espaços acadêmicos, o romance é bastante estudado. Entre as teses, pode-se citar a de Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Assis, defendida e publicada em livro no ano de 2009 sob o título *Adolfo Caminha: um polígrafo na literatura brasileira do século XIX*. Trata-se de uma pesquisa em que se propõe estudar o conjunto da obra intelectual de Adolfo Caminha, englobando a ficção em prosa e poesia, e os textos jornalísticos, cartas e críticas produzidas pelo escritor em torno da produção literária da época. As várias atuações do autor, no campo literário e político de forma simultânea, contribuíram para a constituição do conjunto da obra de Adolfo Caminha, bem como para a construção de seu pensamento e do seu fazer literário, caracterizando-o como um autor polígrafo.

Outra tese em que o romance *Bom Crioulo* consta como objeto de análise é a de Edmundo Juarez Filho, com o título *A questão do narrador realista-naturalista e a alegoria histórica: Adolfo Caminha, Aluísio Azevedo (O Coruja), Graciliano Ramos (Caetés, Angústia e Vidas secas)*, defendida na Universidade de São Paulo em 2010. O estudo que buscou descobrir traços de alegorias históricas nos romances analisados, parte do pressuposto de que a alegoria é uma técnica utilizada para expor uma posição autoral política e histórica. O pesquisador, dentre outras narrativas, analisa *A normalista*, *Bom Crioulo* e *Tentação* de Adolfo Caminha com intuito de elucidar as alegorias históricas presentes nesses romances.

A tese de Rivaldo Pereira dos Santos, defendida em 2012, na Universidade Federal da Paraíba, intitulada *Entre silêncios, nódoas e cobiça: homossexualidades masculinas, dominação e transgressão em O Barão de Lavos, de Abel Botelho e Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha* discute a maneira como são moldados os protagonistas em ambos os romances. A leitura comparada dos romances identificou que as homossexualidades masculinas e a hibridização aparecem negativamente marcadas pelo olhar naturalista dos narradores, que as adjetivam de anormais e perigosas por

serem antagônicas aos objetivos do processo civilizatório que deveriam ser implantados em Portugal e no Brasil do século XIX.

Inúmeras dissertações tecem análises sobre *Bom Crioulo*, em sua maioria abordam questões relacionadas à raça, ao gênero e à sexualidade. Entre elas a de Olimpia Rosa Alves, apresentada em 2012 na Universidade de Aveiro sob o título *Homoerotismo em O Barão de Lavos e Bom-Crioulo*. O trabalho desenvolve uma discussão sobre a representação dos sujeitos de orientação homoafetiva nos romances em questão. O estudo constata que as relações homoeróticas das personagens acontecem em espaços obscuros que transferem os sentidos para as relações homossexuais dos sujeitos ficcionais, definindo-as como transgressoras e proibidas; portanto, os romances apresentam, sutilmente, uma representação repleta de estereótipos negativos.

Em 2012, José Max de Lima Oliveira defende a dissertação intitulada *Transgressão e Tragédia: um estudo sobre Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha*, na Universidade Federal do Amazonas cujo estudo propõe duas perspectivas de análise para o romance. A primeira buscou identificar elementos da tragédia incorporados na obra, em especial sua faceta transgressora, caracterizada pela configuração do personagem Amaro, um protagonista negro, ex-escravo e homossexual, numa época em que tais características eram depreciadas pela sociedade; a segunda abordagem buscou identificar os caminhos ideológicos nos quais a romance estava inserido, indicando a ideologia burguesa e cristã como constituidoras dos discursos que pressupunham o negro como escravo e inferior e a homoafetividade como algo pecaminoso, o que imputa a Amaro toda espécie de castigo e dor como forma de redenção. Conclui que o preconceito visível na obra *Bom Crioulo* é uma marca da classe dominante. E que Adolfo Caminha, de forma consciente e deliberada, denegriu, rebaixou, inferiorizou os representantes da etnia afro.

A dissertação de Pablo Ferreira Biglia, intitulada *Adolfo Caminha e Caio Fernando Abreu: a hermenêutica literária pelo viés da sexualidade*, apresentada em 2015 na Universidade Estadual de Ponta Grossa, trata das manifestações homoeróticas dentro do cânone (Adolfo Caminha) e do pós-moderno (Caio Fernando Abreu) a partir de conceitos da estética da recepção, autor, leitor e teorias sobre sexualidade. Conclui que *Bom Crioulo* de Adolfo Caminha, por suas características estruturais próprias do gênero romance, apresenta descrições apuradas, diversidades de ações e desfechos mais completos que precisam ser analisadas atentamente pelo

leitor para serem compreendidas, diferente do conto, gênero produzido por Caio Fernando Abreu. Em relação à sexualidade, conclui que é uma construção social que no romance de Caminha manifesta a homoafetividade como uma patologia considerada desviante da norma, característica marcante do naturalismo e dos valores da sociedade do final do século XIX.

Por sua vez, a dissertação de Maraísa Gabriela de Faria, defendida em 2016 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com o título *As barbas espantadiças do público: uma história da edição, circulação, recepção e fortuna crítica de Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, apresentou diferentes posicionamentos presentes na trajetória do romance com intuito de lançar luz sobre novas formas de compreender o naturalismo brasileiro e construir na historiografia literária uma leitura mais receptiva da estética naturalista.

Em *As representações de Amaro na obra Bom Crioulo e em sua tradução para a língua inglesa: uma abordagem sistêmico-funcional*, dissertação de mestrado, defendida em 2017 na Universidade Federal de Ouro Preto, Sônia Maria de Assis faz um estudo comparado de Bom Crioulo com sua tradução para a língua inglesa feita pelo poeta canadense Edward Lacey - *The Black Man and the Cabin Boy* (1982). Com o objetivo de investigar as representações de Amaro no romance original em comparação com a tradução para a língua inglesa, a pesquisadora verificou que no texto original o tratamento dado ao protagonista negro é marcado por uma escrita favorável à personagem, pois as descrições das cenas de brutalidade forjam um herói negro, gay, envolto em pequenos momentos de honra, delicadeza, orgulho e caráter. Em relação ao texto traduzido, concluiu que este confere ao perfil ideacional da personagem um aspecto mais heroico do que lhe é conferido no romance original.

A explanação dos trabalhos acadêmicos referentes ao romance *Bom Crioulo* demonstra que, de maneira geral, as temáticas convergem para os temas relacionados à raça, ao gênero e à sexualidade; as análises têm base sociológica, cujo fundamento é o exame de fatores externos ao romance, em um movimento de fora (do romance) para dentro, que possibilita variadas leituras. Essa tese se propõe a fazer o movimento inverso e imergir no discurso romanesco, a fim de analisar como a linguagem literária constitui os temas recorrentes na fortuna crítica sem, contudo, esquecer que o romance *Bom Crioulo* expressa a moral, os costumes, o ideal humano da sociedade que o produziu.

## CAPÍTULO 2 O DISCURSO ENUNCIADOR DO ROMANCE: O PAPEL DO NARRADOR

O estudo da narrativa consiste em identificar as propriedades intrínsecas do texto narrativo, ou seja, a narratividade que, de acordo com Reis e Lopes (1987), constitui uma qualidade encontrada em textos narrativos literários e não literários de todas as épocas, originando um ramo em estudos literários denominado narratologia. Dessa forma, a narratologia subsidia a descrição técnica de procedimentos que estruturam a narrativa, enquanto representação literária, considerando o seu lugar onde “mimesis é diegesis” (GENETE, 2011, p.272), a investigação busca analisar a instância narrativa (o narrador), isto é, o modo como conta a história e a perspectiva adotada.

As transformações do gênero épico com o advento do romance acarretaram mudanças no papel do narrador. Na epopeia, de acordo com Leite (2002), o narrador se colocava à distância do mundo narrado; em contrapartida, no romance essa distância é diluída pela aproximação com os fatos narrados, com as personagens, inclusive com o leitor.

A relação do narrador com aquilo que conta e, doravante, com o leitor, provocou questionamentos que deram origem a teorias de nomenclatura variadas tais como foco narrativo, ponto de vista, perspectiva narrativa entre outras. Essas reflexões foram suscitadas em virtude de:

[...] as HISTÓRIAS narradas pelos homens foram-se complicando, e o NARRADOR foi mesmo progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios. (LEITE, 2002, p. 5).

Ao abordar os principais estudos referentes ao foco narrativo, Leite (2002) informa que Henry James, pioneiro na discussão sobre o ponto de vista na ficção, insurgiu-se, nos prefácios de seus romances, contra a narrativa em primeira pessoa. Para James, o ideal é que a presença do narrador seja a mais discreta possível, de forma que o leitor tenha a impressão de que a história se conta a si mesma, a partir da consciência de uma personagem, dotada de uma sensibilidade e capacidade de refletir as ideias desse narrador. Em decorrência dessa estratégia, ocorre o desaparecimento do narrador que se camufla numa terceira pessoa que se funde com a primeira.

Em consonância com Henry James, Lubbock (1976) censura as interferências do narrador. Para o teórico “a arte da ficção só começa quando o romancista pensa na história como num material para ser mostrado, exibido de maneira que se conte sozinho” (LUBBOCK,1976, p. 46). Para isso o romance deve criar um mundo próprio em que “a coisa tem de parecer verdadeira, e nada mais” (LUBBOCK,1976, p.46) e esse efeito não é alcançado pela simples narração, além de contar a história é preciso mostrar o modo como florescem os problemas e as ações por si mesmos, assim, quanto mais o narrador conta, mais intervém, quanto mais mostra, mais isento fica da história. Acerca disso, salienta que

No meu entender, a menos que a presença de um vidente e de um relator tenha valor por si mesma, contribuindo positivamente para o efeito do tema, melhor será que ela seja dispensada e posta de parte; em igualdade de condições, é preferível a visão direta do assunto.  
(LUBBOCK, 1976, p. 116)

É dessa forma que, “às vezes o autor fala com própria voz, às vezes fala através de uma personagem” (LUBBOCK,1976, p.49), essa mudança de ponto de vista deve atender às necessidades estéticas da obra, tudo depende da história que o romancista se empenha em escrever a partir da apropriação do tema abordado.

Nessa perspectiva, o mundo ficcional pode ser apresentado de forma cênica ou panorâmica. Na cena, os acontecimentos são mostrados sem a intervenção do narrador, há restrição da ação, num tempo presente e próximo do leitor; enquanto no panorama, o narrador resume e condensa os fatos, ação é ampliada no tempo e no espaço. Quanto ao tratamento do tema, pode ser pictórico, dramático e pictórico-dramático. É pictórico quando apresenta o tema fazendo uso do panorama, nesse caso há predominância do discurso indireto; o dramático faz uso da cena e do discurso direto; o pictórico-dramático tem como principal característica a apresentação dos acontecimentos na mente das personagens com predominância do discurso indireto-livre. (LEITE, 2002)

Dentre a várias teorias do foco narrativo, Tzvetan Todorov se destaca por empregar estudos linguísticos na análise do ponto de vista ou das visões da narrativa. Sua teoria parte do princípio de que a obra ficcional se constitui por dois aspectos simultâneos: é uma história e um discurso. Introduzida nos estudos da linguagem por Benveniste, tais categorias aplicadas ao estudo de obras literárias correspondem, na perspectiva de Todorov (2011), à história na medida em que evoca acontecimentos



que teriam ocorrido, personagens que, sob essa ótica, se confundem com os da vida real. Todavia, esclarece o autor que “a história é uma abstração, pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe em si” (TODOROV, 2011, p.222), ou seja, é uma história que não pertence ao mundo real, existe tão somente no universo imaginário da ficção.

Sob outro aspecto, a narrativa literária também é discurso, porque existe um narrador que conta a história a um leitor. O que é importante nesse plano não é a história contada, mas a maneira como o narrador a conta. Todorov organiza a análise do discurso da narrativa em três categorias: tempo em que “se exprime a relação entre o tempo da história e o tempo do discurso”; aspecto que se refere “a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador” e o modo que se relaciona “ao tipo de discurso utilizado pelo narrador para nos fazer conhecer a história”. (TODOROV, 2011, p. 241)

O aspecto diz respeito às diferentes percepções identificáveis na narrativa. Valendo-se da proposta de Pouillon, Todorov classifica em três formas: a primeira, a visão por “trás”, típica da narrativa clássica, caracteriza-se pelo narrador que sabe mais que seu personagem; conhece o pensamento de todos e de tudo que acontece com cada um. A segunda, a visão “com”, define-se por um narrador que sabe tanto quanto a personagem e, por isso, não pode explicar os acontecimentos antes dos personagens os terem vividos. Assim, nessa forma de percepção, um mesmo acontecimento é narrado sob vários aspectos, em decorrência disso a narrativa pode ser conduzida na primeira ou terceira pessoa. Ressalta Todorov que,

Com efeito, a particularidade de percepções nos dá uma visão mais complexa do fenômeno descrito. Por outro lado, as descrições de um mesmo acontecimento nos permitem concentrar nossa atenção sobre o personagem que o percebe, pois já conhecemos a história. (TODOROV, 2011, p. 248)

E por último, a visão de “fora”, marcada pelo total desconhecimento dos fatos por parte do narrador que pode descrever apenas o que vê e ouve, uma vez que não tem acesso a nenhuma consciência. As narrativas desse gênero são raras, desta feita, esse purismo, segundo o autor, é pura convenção. Retomando Lubbock, Todorov (2011) identifica que a cena é ao mesmo tempo a representação e a visão “com”; e o panorama é a narração e a visão “por trás”.

Todo esse processo de percepção projeta a imagem de um narrador que vem acompanhada pela imagem do leitor. Nesse sentido, Todorov enfatiza que ambas não

têm relação com o leitor concreto e tampouco com o autor verdadeiro. Essas duas imagens são próprias de toda obra de ficção, por isso, são construídas a partir das convenções que transformam a história em discurso. Uma maneira de identificar essa imagem projetada na narrativa é considerar o nível apreciativo. Em um nível interno, a descrição de cada parte da história feita pelo narrador, comporta uma apreciação moral; essa apreciação não diz respeito à experiência do leitor nem à do autor real, e sim, é inerente à obra, por isso pertencem ao sentido da obra. Outro nível de interpretação, refere-se à interpretação dada pelo leitor sem que haja uma preocupação com a lógica da obra, essa é passível de variações conforme a época e a individualidade do leitor.

Baseado na proposta de Todorov e na oposição entre história e discurso na obra literária, Genette (s/d), por sua vez, reorganiza as categorias narratológicas: tempo, modo e voz. A categoria de tempo está ligada às “relações temporais entre narrativa e diegese”; a de modo está relacionada às “modalidades da representação narrativa” e a de voz se vincula à “situação ou instância narrativa, e, com ela, os seus dois protagonistas: o narrador e seu destinatário, real ou virtual” (GENETTE, s/d, p.29). Com vistas a delimitar o estudo do ponto de vista na narrativa, as categorias de modo e voz serão analisadas mais detidamente.

Contar uma história é a atribuição imperiosa da narrativa. Genette se interessa em estudar o modo como a história é produzida e chega ao leitor. Essa preocupação é estudada na categoria denominada de modo. Conforme o autor, o modo refere-se às formas do verbo para exprimir diferentes pontos de vista a partir dos quais se considera a existência ou a ação. O modo em uma narrativa serve para tipificar a forma como a história é contada, de acordo com um ou outro ponto de vista, estabelecendo um grau de distância e uma perspectiva em relação ao que é contado.

Nesse sentido, para analisar o ponto de vista, o autor propõe o termo focalização, delimitando a diferença entre narrador e focalizador. A focalização é definida como a reprodução das informações que se encontram disponíveis a um determinado campo de consciência que pode ser do narrador ou das personagens. Dito de outra forma, trata-se da maneira como o narrador ou a personagem percebe e filtra a história, revelando posicionamentos ideológicos e afetivos.

No que concerne ao modo (quem observa), o teórico propõe três tipologias: focalização zero, focalização interna e focalização externa.

Segundo o autor, a focalização zero é a narrativa clássica conduzida por um narrador onisciente. Aparece como a narrativa de narrador onisciente em J. Pouillon, como visão por “trás”, e, em Todorov, é simbolizado por  $N > P$  (o narrador sabe mais que a personagem). Para Reis e Lopes (1987), trata-se de uma focalização onisciente, caracterizada por uma narrativa em que o narrador tem conhecimento ilimitado, ocupando um lugar de transcendência em relação ao universo diegético (REIS e LOPES, 1987). Apesar dessa modalidade, destacam os autores duas questões relevantes quanto à atitude seletiva do narrador: o posicionamento temporal em relação à história e à subjetividade. A primeira refere-se ao fato de, ao abordar habitualmente a história como concluída e, conseqüentemente, conhecida, o narrador tem a liberdade de suprimir ou distender o tempo diegético; e a outra questão remete à subjetividade do narrador na escolha do que deve relatar, de como interpretar e formular juízo valorativos. Tal prerrogativa faz emergir um conflito: se é sujeita a uma escolha subjetiva, a correspondência entre a representação narrativa objetiva e a onisciência narrativa é posta em xeque.

Destarte, a onisciência narrativa é considerada por alguns teóricos como abusiva, artificial e manipuladora da história, especialmente quando está em causa a penetração do narrador na consciência da personagem, sendo mais indicado, por sua autenticidade, o procedimento da focalização interna. Reis e Lopes (1987), inclusive, afirmam que, ao longo da trajetória do romance, o declínio do naturalismo corresponde à crise da onisciência narrativa e a tendência em privilegiar perspectivas inseridas na história, esvaziadas da visão científica, todavia, plena em espontaneidade psicológica.

A focalização interna concerne à narrativa que Lubbock classifica de ponto de vista; Pouillon denomina de visão “com”; Todorov sintetiza no símbolo  $N = P$  (o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe) (GENETTE, s/d, p. 187); para Reis e Lopes (1987, p. 164) “corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção”. Esse tipo de focalização pode ser fixa, variável ou múltipla. É fixa quando o foco é dirigido por uma única personagem, o que não significa que “o narrador opere intrusões ou alterações” (REIS e LOPES, 1987, p. 164). A focalização interna variável possibilita “a circulação do núcleo focalizador do relato por várias personagens” (REIS e LOPES, 1987, p. 165) e, por fim, a focalização interna múltipla em que um mesmo acontecimento pode ser evocado segundo o ponto de vista de várias personagens da história.

O terceiro tipo, a focalização externa, é aquela que surge em Pouillon caracterizada como visão “de fora”, tradicionalmente “objetiva” e, em Todorov, com a fórmula  $N < P$  (o narrador diz menos do que sabe a personagem) (GENETTE, s/d, p. 187). É construída a partir da “estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço; sem outro intuito que não seja esse de limitar a informação facultada ao exterior dos elementos diegéticos representados” (REIS, 1987, p. 162), então, é contada a partir do ponto de vista do narrador com certa limitação de conhecimento e com a tendência de revestir a narrativa com descrições, pois focaliza-se a cena e as ações da personagem, não se sabe seus pensamentos e sentimentos.

Importa ressaltar que a distinção entre os diferentes pontos de vista nem sempre é tão nítida quanto a simples consideração dos tipos puros poderia fazer supor. Além disso, o ponto de vista tomado pela focalização não é obrigatoriamente permanente em toda a extensão de uma narrativa. O sistema focalizador sofre variações conforme o jogo dos efeitos de sentido de realidade que se pretende alcançar. Daí que a análise precisa considerar as conexões que se estabelecem entre focalização interna entre personagens, a focalização interna de um personagem com a focalização onisciente do narrador, a relação da focalização externa com a focalização interna. Enfim, toda essa teia complexa de relações engendra sentidos na narrativa.

Outra categoria de análise narratológica é a voz. Seu estudo, segundo Genette (s/d), contempla as categorias do tempo da narração, do nível da narrativa e da “pessoa”, isto é, às relações dessas categorias com o narrador e com a história que conta.

O tempo da narração, segundo Reis e Lopes (1987, p. 242), concerne à “relação temporal da narração com a suposta ocorrência do evento”, dependendo da posição temporal, a narrativa pode ser, segundo Genette (s/d) ulterior (posição da narrativa no passado), anterior (narrativa normalmente no futuro, mas que pode ser conduzida no presente), simultânea (no presente, mas contemporânea à ação) e intercalada (que ocorre entre os momentos da ação.).

Quanto aos níveis, Genette postula a existência de mais de uma instância narrativa que se manifesta em três níveis diferentes no conjunto da obra. O primeiro desses níveis é o extradiegético, que diz respeito “às circunstâncias que condicionam a enunciação narrativa e às entidades que nela intervêm, compreendendo-se nessa

intervenção a instituição no nível narrativo, em que se situa o narrador.” (REIS e LOPES, 1987, p. 281). O nível extradiegético é a instância de instauração do narrador e da diegese, portanto, um nível ao qual os outros níveis estão subordinados, uma vez que “o nível extradiegético será o primordial, a partir do qual pode constituir-se outro (ou outros) nível (is) narrativo (s)” (REIS e LOPES, 1987, p. 281-282). Diante disso, é possível concluir que toda narrativa (diegese) pressupõe uma instância (nível extradiegético) que a institui.

A partir do momento em que se instala o narrador no texto, adentra-se no nível diegético ou intradiegético. Nesse nível, encontram-se as “entidades (personagens, ações, espaços) que integram uma história e que, como tal, constituem um universo próprio” (REIS e LOPES, 1987, p. 286) e que compõem a narrativa primeira. Quando dentro da diegese, surge outra narrativa, que Genette nomeia de narrativa de segundo grau, considera-se que ela pertença ao nível metadiegético ou, nos termos de Reis e Lopes, hipodiegético. De acordo com os autores:

Entende-se, pois, por nível hipodiegético aquele que é constituído pela enunciação de um relato a partir do nível intradiegético; uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias, é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira. (REIS e LOPES, 1987, p. 284)

Importante destacar que Genette chama atenção para o fato de que a passagem de um nível narrativo para outro é assegurada pela narração, ou seja, a ação de inserir, em determinada situação, informações sobre outra situação mediadas pelo discurso. Como resultado, diferentes relações estabelecem-se entre os níveis à medida que vão se construindo no decorrer da estrutura narrativa. A análise dessas relações possibilita uma apreensão mais ampla de informações que subsidia a construção da significação na obra.

Tal acepção referente aos níveis narrativos deixa nítida a existência de variadas instâncias narrativas; em especial, delinea as funções do narrador que de maneira nenhuma deve ser confundida com o autor. Nesse sentido, Reis e Lopes (1987), ao definirem o termo narrador, chamam a atenção para a oposição com o autor:

Se o autor corresponde a uma entidade real, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa (REIS e LOPES, 1987, p. 249)

Essa definição remete à imagem de narrador proposta por Todorov cuja base reside na distinção entre esses termos. Barthes atesta que narrador e personagens são “seres de papel” e que o autor real de uma não pode ser confundido com narrador. Os signos do narrador são imanentes à narrativa e, por conta disso, são passíveis de análise. O narrador só existe no texto, é uma criação do autor, um papel fictício, ainda que, por vezes, este possa projetar posicionamentos ideológicos naquele, faz-se necessário um ajuste de estratégias para a representação artística desses posicionamentos.

Sob esse aspecto, a categoria “pessoa”, na teoria de Genette, diz respeito a uma atitude narrativa. Diante disso, o autor assinala que:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das personagens, ou por um narrador estranho a essa história. [...] a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo [...] e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história[.] (GENETTE, s/d, p. 243)

Sendo assim, a análise narrativa precisa diferenciar a denominação do narrador e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história. Disso resultam duas tipologias narrativas: uma, de narrador ausente da história que conta, denominada por Genette (s/d, p. 243-244) de narrador heterodiegético e, outra, de narrador presente como personagem da história que conta, nomeada de homodiegético. Quando o narrador homodiegético aparece narrando sua experiência pessoal, na posição de personagem principal dessa história é nomeado de narrador autodiegético.

O narrador heterodiegético, segundo Reis e Lopes (1987), é amplamente utilizado pelos romancistas da tradição literária ocidental, especialmente, pelos adeptos da estética realista e naturalista. As linhas de forças dessas narrativas situam-se na polaridade entre o narrador e o universo diegético onde aquele tende a adotar uma atitude demiúrgica em relação à história que conta, revestido de uma autoridade inquestionável.

Como forma de expressar a sua exterioridade diante do que conta ou mesmo sua alteridade, o narrador heterodiegético expressa-se, geralmente, na terceira pessoa, o que não significa que, por vezes, não o faça em primeira pessoa. Todas

essas características e, ainda, o anonimato do qual é revestido usualmente propicia uma confusão entre o narrador e o autor concreto.

Como se pode notar, Genette (s/d) destaca a diferença entre narrador e focalizador. Ambos têm funções específicas na narrativa: o narrador narra e o focalizador focaliza. Em consonância, Bertrand assinala que é necessário especificar os papéis e “manter o narrador no campo do narrativo e identificar mais nitidamente as posições enunciativas que ele tende a ocultar” (BERTRAND, 2003 p.111). No discurso narrativo, os modos de presença do narrador são indicados pelo ponto de vista, entendido pelo autor como “conjunto de operações que o enunciador efetua para orientar e estruturar seu enunciado” (BERTRAND, 2003 p.113) que implica a instauração de um observador encarregado de receber as informações e de transmiti-las.

Bertrand (2003), baseado nos estudos de Fontanille, assinala que, de acordo com o modo de presença do observador no discurso narrativo, tem-se quatro tipos: focalizador, espectador, assistente e ator-participante. O focalizador, é um observador que passeia pela cena narrativa como se tomasse emprestada a visão de uma câmera, não é assumido por nenhum ator do discurso, exerce um papel implícito; já o espectador, apesar de implícito, tem um grau maior de imersão no discurso, pois o ponto focal é determinado pela organização espaço-temporal do enunciado em que o observador ocupa uma posição definida em relação à cena. O assistente, é um observador que se instala no texto, porém seu papel é cognitivo. Por exemplo, por meio de expressões ou enunciados anônimos presentes em romances realistas e naturalistas. Por fim, o ator-participante é um observador que exerce o papel de um ator/personagem instalado no texto com função temática, cognitiva ou passional.

Vale destacar que, seja nos termos de Genette – narrador e focalizador –, seja nos termos de Bertrand – narrador e observador – ambos são instâncias da narrativa distintas que, na maioria das vezes, sincretizam-se e orientam a leitura e a significação. Entender o modo como essas instâncias se relacionam e as seleções operadas favorecem a compreensão, a apreensão dos sentidos e valores propostos na obra literária.

## 2.1 A construção do discurso narrativo em *Bom Crioulo*: o ponto de vista e o jogo de focalização

*Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, no plano da história, tem como enredo a situação dramática de dois marinheiros: Amaro e Aleixo que se ligam sentimentalmente, numa relação homossexual, até que Aleixo conhece em terra D. Carolina de quem se torna amante. Descobrendo a infidelidade Amaro acaba assassinando Aleixo.

No plano do discurso, o romance, conforme termos de Genette (s/d), é comandado por um narrador heterodiegético que, de maneira geral, ora assume uma focalização onisciente, ora reveste-se de uma focalização interna variável, passando a narrar sob a perspectiva de outras personagens da história.

O desenvolvimento da narrativa é linear; as exceções ficam por conta da utilização de uma analepse<sup>1</sup> no capítulo II em que o narrador, ao encerrar o relato do castigo imposto a Amaro, faz uma incursão no passado do protagonista para explicar sua origem de escravo fugido e toda a expectativa que nutria em tornar-se um homem livre, exercendo trabalho remunerado na marinha. Entretanto, a maneira como o narrador inicia a história, descrevendo uma cena brutal de violência e punição, deixa entrever que as esperanças de Amaro eram ilusórias. Também se observa uma prolepse no capítulo X, quando a personagem de D. Carolina prevê o assassinato de Aleixo, fato que se consuma ao final da narrativa. O uso desse procedimento sugere a visão preconceituosa de D. Carolina, que associa ao personagem Amaro toda sorte de ações negativas e violentas provenientes de sua cor e da sua sexualidade homoafetiva. Em termos espaciais, o romance tem o seu espaço circunscrito aos ambientes que propiciam maior autenticidade à narrativa: a corveta, o sobradinho na Rua da Misericórdia, no Rio de Janeiro, e o hospital em que Amaro fica internado.

O romance tem como cena de abertura a descrição melancólica da corveta. A atmosfera de decadência e melancolia que paira sobre ela é descrita de fora pelo narrador que apresenta uma visão panorâmica da cena. Chama a atenção, o fato de sua fala ser entrecortada por outra fala posta sem verbo dicendi, “que pena!” e “esquife agourento”, produzindo uma dúvida sobre a proveniência, se do próprio narrador ou,

---

<sup>1</sup> Em narratologia, analepse é uma manobra narrativa que consiste na evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história; e a prolepse é o ato de contar de antemão uma situação que virá a ocorrer.



talvez, de uma fala coletiva que se mistura à fala do focalizador. Essa ambiguidade é marcante ao longo de todo o romance, a incerteza da identidade dessas falas é fruto do jogo de focalização que, desde as primeiras linhas do romance se apresenta como um recurso que produz uma miscelânea de pontos de vista, tencionando efeitos de sentido de ficção e de metarrealidade.

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

Estava outra, muito outra com o seu casco negro, com as suas velas encardidas de mofo, sem aquele esplêndido aspecto guerreiro que entusiasmava a gente nos bons tempos de “petescaria”. Vista ao longe, na infinita extensão azul, dir-se-ia, agora, a sombra fantástica de um barco aventureiro. [...]

No entanto ela aí vinha — esquiife agourento — singrando águas da pátria, quase lúgubre na sua marcha vagarosa; ela aí vinha, não já como uma enorme garça branca flechando a líquida planície, mas lenta, pesada, como se fora um grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar... (CAMINHA, 2019, p.23)

O trecho, predominantemente descritivo, situa a corveta entre o passado e o presente. Por efeito de uma analepse, o passado é visto com glamour, enquanto o presente é decadente, desgastado pelas mudanças sofridas ao longo do tempo. No presente da narrativa, a corveta é um ambiente sombrio, palco de castigos físicos imputados aos marinheiros. Como se o narrador preparasse o leitor para assistir, juntamente com os tripulantes daquele navio de guerra, cenas de atos cruéis que instalam, logo de início, uma aura triste e sombria. Para dar credibilidade ao que diz, o narrador utiliza jargões específicos de marinheiros como “petescaria” — gíria marítima que indica o marinheiro que tem grande amor à profissão e permanece longo tempo a bordo —, deixando entrever certa intimidade com a vida a bordo, apesar de iniciar a história olhando de fora, a visão afunila quando aterrissa na corveta e faz emergir, sob a visão das personagens, os conflitos ali vividos. Há, portanto, um observador do tipo ator-participante sincretizado com um narrador em que ambos não contentes em apenas ver, captam o sentido do que percebem.

Logo após a descrição do navio, o narrador, por meio da focalização externa, relata a rotina da vida a bordo “marinheiros conversavam à proa, sentados uns no castelo outros em pé, colhendo cabos ou estendendo roupa ao sol” (CAMINHA, 2019, p.24). Uso desse procedimento visa a objetividade e cumpre a função típica no romance naturalista de representar o sujeito na coletividade. Contudo, em *Bom*

*Crioulo*, a posição do narrador e das personagens varia como uma câmera cinematográfica, ora o ponto de vista se aproxima, ora se afasta da cena descrita, individualizando e coletivizando o personagem, alternando planos fechados e abertos. Portanto, os procedimentos de focalização usados podem produzir tanto um efeito, como outro, a depender dos efeitos de sentido demandados pelo universo diegético.

Após este prelúdio, o narrador, por efeito de uma analepse, narra a história de Amaro, antes de chegar à Marinha. Inicia o capítulo II contextualizando a situação do negro no período histórico em que se passa a narrativa. A focalização externa, adotada pelo narrador, sugere o juízo de valor sobre a questão da escravidão e do negro fugido na sociedade da época:

Inda estava longe, bem longe a vitória do abolicionismo, quando Bom Crioulo, então simplesmente Amaro, veio ninguém sabe de onde [...], ignorando as dificuldades por que passa todo homem de cor em um meio escravocrata e profundamente superficial como era a Corte. Nesse tempo o “negro fugido” aterrava as populações de um modo fantástico. Dava-se caça ao escravo como aos animais [...]. (CAMINHA, 2019, p. 36)

A potencialidade desse procedimento nesse trecho está em situar motivações ideológicas e culturais específicas que possibilitam compreender como o narrador-observador se posiciona diante daquilo que narra, esse reconhecimento permite identificar o papel e as funções desse narrador que, por essas colocações em relação ao negro, enuncia, a priori, como um ator-participante abolicionista, branco e de classe média. No entanto, o uso da expressão “homem de cor” para se referir ao negro faz eclodir o preconceito da época, como se o branco também não fosse uma cor. Daí resulta um discurso não menos preconceituoso porque abolicionista. Visão de branco classe média.

Após isso, o narrador conta a saga de Amaro para ser aceito na Marinha, as sensações experimentadas por ele ao contato com o mar e a paisagem. É interessante a contraposição entre o espaço limitado do cativo e a extensão do mar como liberdade que Amaro vivencia. Esse momento traz um sentimento de intensa liberdade como se ali estivesse nascendo um novo homem, começando uma nova vida simbolizada pela extensão e quase infinitude do mar. Ainda que essa liberdade seja relativizada sob a perspectiva do narrador, com uma focalização onisciente, a focalização interna em Amaro revela o encantamento que o mar exerce sobre o ele, tornando-se um símbolo da sua libertação.

No mesmo dia foi para a fortaleza, e, assim que a embarcação largou do cais a um impulso forte, o novo homem do mar sentiu pela primeira vez toda a alma vibrar de uma maneira extraordinária [...]

A liberdade entrava-lhe pelos olhos, pelos ouvidos, pelas narinas, por todos os poros, enfim, como a própria alma da luz, do som, do odor e de todas as cousas etéreas...

Aquele magnífico cenário gravara-se-lhe na retina para toda a existência; nunca mais o havia de esquecer, ó, nunca mais! Ele, o “negro fugido” sentia-se verdadeiramente homem, igual aos outros homens, feliz de o ser, grande como a natureza, em toda a pujança viril da sua mocidade, e tinha pena, muita pena dos que ficavam na “fazenda” e trabalhando, sem ganhar dinheiro, desde a madrugada até...sabe Deus! (CAMINHA, 2019, p.37).

Nesse excerto, inicialmente, o narrador heterodiegético, com uma focalização onisciente relata objetivamente o sentimento de Amaro quando inicia sua carreira de trabalhador livre na Marinha. A partir do trecho “a liberdade entrava-lhe pelos olhos[...]” a focalização se alterna para o interior da consciência de Amaro, sob o controle do narrador, a focalização interna concede a palavra a Amaro que expressa toda sua felicidade diante desse momento de liberdade da condição de escravo e, seu novo lugar de trabalhador remunerado. Nota-se que não há nenhum verbo dicendi indicando essa mudança de perspectiva, marca da presença do discurso indireto livre que “é um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do narrador, como se ambos falassem em uníssono, fazendo emergir uma voz dual” (REIS E LOPES, 1987, p.312) por isso, não possui modo de introdução tal qual o discurso direto e indireto. O entendimento de que se trata de um discurso indireto livre e de uma focalização interna é proveniente do contexto: a subjetividade do relato leva a inferir que se trata de uma fonte enunciativa distinta do narrador; outra pista é quanto ao uso do pretérito perfeito, representando a narração objetiva e do pretérito imperfeito utilizado para a representação da subjetividade de Amaro. De acordo com Fiorin (2016), o pretérito perfeito é o tempo da narração, porque apresenta fatos sucessivos, enquanto, o pretérito imperfeito, fatos simultâneos, por isso, presta-se aos propósitos da descrição. No excerto em análise, observa-se que a alternância da focalização, corroborada pela alternância do tempo verbal realçou a subjetividade de Amaro.

Em um trecho mais diante, o narrador retoma a focalização e relativiza a liberdade experimentada por Amaro, julgando-a ilusória:

Essa liberdade [...] crescia desmesuradamente em sua imaginação, provocando frêmitos de alucinado, abrindo-lhe n'alma horizontes cor-de-rosa, largos e ignorados.

[...] Ali se achava, ao redor dele, a sublime expressão da liberdade infinita e da soberania absoluta, coisas que o seu instinto alcançava muito vagamente através de um nevoeiro de ignorância. (CAMINHA, 2019, p. 40-41)

A expressão “horizontes cor-de-rosa” remete às idealizações e ao sentimentalismo românticos, sugerindo que o narrador considera a perspectiva de liberdade vivenciada por Amaro idealizada ou mesmo limitada. O fato de ter sido escravo a vida toda impossibilitava-o de compreender o verdadeiro significado da palavra liberdade como “soberania absoluta”, por isso, o seu ponto de vista, naquele momento, é limitado e mudará completamente quando vivenciar a dura rotina do trabalho a bordo. Assim, o emprego da focalização interna em Amaro e da focalização onisciente proporcionou verossimilhança ao personagem, pois à medida que o narrador se afasta é possível acompanhar o discurso de Amaro a partir de seu interior e não pela mediação exterior do narrador. Contudo, essa representação é filtrada pelo narrador que de um ponto de vista privilegiado, com a onisciência e com todos os recursos de um narrador heterodiegético, expressa essa limitação na definição de liberdade almejada por Amaro, fruto da condição de escravo, privado da liberdade, o que explica o “nevoeiro de ignorância” enunciado pelo narrador. Ao delegar voz ao personagem, o narrador assume função de filtrar os fatos que constituem a cena.

Importa ressaltar que o uso dessa prerrogativa da focalização onisciente pelo narrador é pertinente para a compreensão da mudança de atitude de Amaro ao longo da narrativa, que passa a assumir um comportamento transgressivo ao experienciar a dura rotina de trabalho pesado e castigos físicos imposta aos marinheiros, bem diferente dos primeiros anos quando, movido por sua limitada visão de liberdade, aceitava com resignação e passividade a rotina forçosa da vida a bordo.

O narrador de *Bom Crioulo* conduz uma narrativa impessoal, escrita em terceira pessoa, na qual outorga voz às personagens que manifestam suas subjetividades com suas próprias palavras, sem abdicar, contudo, de um relato objetivo. É assim que, ora o narrador enuncia por si só, sob a influência de sua voz, ora se torna mais permeável à enunciação da personagem. A utilização dessa técnica propicia uma forma condensada de narrar os fatos e apresenta o ponto de vista do narrador como um dentre os outros constituintes do mundo ficcional. Além disso, a delegação de voz confere ao narrador o papel de disponibilizar uma grande quantidade de discursos nos quais cada efeito de verdade mostrado em torno do mesmo tema não exclui os outros possíveis.

## 2.2 A focalização como elemento configurador da ambiguidade no romance

Em *Bom Crioulo*, a constante oscilação de ponto de vista, que se manifesta por meio de discursos de outrem, produz ambiguidades quanto à atribuição das fontes enunciativas. O principal indicativo dessas divergências no discurso narrativo é a alternância de focalização em uma proposição ou período do texto. À medida que as fontes enunciativas se diversificam, a personagem também sofre mudanças em suas representações. E, assim, o discurso citado emerge no discurso narrativo; segundo Bakhtin (2010, p. 150), o discurso citado é o “discurso no discurso” visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, dotada de uma construção completa.

A partir de sua existência autônoma, o discurso do outro passa para o contexto narrativo preservando sua integridade linguística e estrutural. Ao ser integrado na enunciação do narrador, este engendra regras próprias, condizentes com seu estilo, para assimilá-lo. Contudo, a diluição do discurso do outro no contexto narrativo não ocorre completamente pois, além de deixar marcas semânticas, mantém certas estruturas da enunciação citada que possibilitam a sua apreensão.

A transmissão do discurso citado narrativo ocorre por meio do discurso direto, indireto e indireto livre, dependendo da sua forma de apreensão no contexto narrativo um ou outro tipo prevalece. Se há uma tendência em preservar a autenticidade e integridade do discurso do outro, o tipo dominante é o discurso direto, se, por outro lado, há uma inclinação no contexto narrativo em desfazer a estrutura compacta do discurso citado para absorvê-lo e apagar suas fronteiras, aqui há o predomínio do discurso indireto e do discurso indireto livre, sendo este a forma pura de enfraquecimento das fronteiras do discurso citado.

O resultado dessa diluição na ficção romanesca é uma ambiguidade das fontes enunciativas, causada pela sobreposição da voz do narrador, bem como de outras personagens. Esse fenômeno é fruto da focalização adotada pelo narrador na condução do fio da narrativa, como se verifica no trecho seguinte:

Afinal de contas era homem, tinha suas necessidades, como qualquer outro: fizera muito em conservar-se virgem té aos trinta anos, passando vergonhas que ninguém acreditava, sendo muitas vezes obrigado a cometer excessos que os médicos proíbem. De qualquer modo estava justificado perante sua consciência, tanto mais quanto havia exemplos ali mesmo a bordo, para não falar em certo oficial de quem se diziam cousas medonhas no tocante à vida particular. Se os brancos faziam, quanto mais os negros! É que nem todos

têm força para resistir: a natureza pode mais que a vontade humana...(CAMINHA. 2019, p.64)

Amaro, cada vez mais inebriado pela crescente e obsessiva atração por Aleixo, questiona-se sobre sua preferência sexual por outro homem, em seguida apresenta-a como algo natural, o seu desencargo de consciência é justificado quando compara sua sexualidade com a de um oficial, porém, a declaração a “Se os brancos faziam, quanto mais os negros!” eivada de preconceitos é introjetada na cena e deixa uma dúvida quanto à proveniência, se do narrador ou do próprio Amaro.

No exame do trecho, verifica-se a contaminação de uma fonte enunciativa por outra, no que tange o julgamento da homoafetividade entre homens, de forma específica, negros. Contudo, uma não exclui a outra; por vezes, essa presença indica uma ruptura em relação à enunciação anterior, representada pela mudança na focalização, no tempo verbal, no vocabulário linguístico, como também pode ocorrer um amalgamento a tal ponto que produza uma indefinição da proveniência dos traços de uma enunciação em outra, tornando difícil a identificação da sua origem.

O trecho inicialmente é constituído por verbos no pretérito imperfeito que instauram um efeito de sentido que projeta uma elaboração da subjetividade de Amaro por efeito de uma focalização interna. Porém, a expressão “cometer excessos que os médicos proíbem” apela para justificativas médicas que não são oriundas de Amaro, mas sim, do narrador que ora ou outra faz uso em seu repertório de termos médicos, indicando uma mudança na focalização. Já na fala “É que nem todos têm força para resistir: a natureza pode mais que a vontade humana” abandona-se o imperfeito e emprega-se os verbos no presente que projeta uma afirmação de sentido generalizada, sob a forma de uma frase dita que adquire um valor de verdade universal. Há uma mudança na fonte enunciativa que, ao que parece, indica uma forma de adesão ao que foi enunciado anteriormente. Não é possível apontar com certeza a origem, mas pelo tom de generalidade, é possível que se trate de uma enunciação coletiva, ou de uma voz social e/ou científica vigentes na literatura naturalista da época. Neste caso, o modo de construção da temporalidade e a alternância na focalização amalgamaram, nos termos de Bakhtin (2015), as fronteiras do discurso citado no contexto narrativo.

Apesar dessa ambiguidade proveniente das fontes enunciativas, a focalização interna permite que o leitor delinear a maneira como o próprio Amaro narra a sua vivência homossexual. Ao enunciar sua justificativa, mobiliza um léxico “té aos trinta

anos” e um conteúdo muito particular “passando vergonhas que ninguém acreditava” que somente poderia ser narrado por alguém que realmente vivenciou o fato e não apenas testemunhou, mas atuou naquela cena. A construção da significação ocorre pela composição de elementos que são mais característicos da realidade fictícia do personagem Amaro e não do narrador. O efeito desse procedimento narrativo é a possibilidade de acompanhar a experiência vivida da personagem a partir das suas elaborações interiores sem a necessidade da mediação de um narrador exterior.

Nesse sentido, a pluralidade de vozes permite que a função de narrar seja distribuída entre outras fontes enunciativas, o que retira do narrador a responsabilidade de julgamentos presentes na obra. Todavia, a presença de outras vozes na narrativa não afeta a hierarquia que o narrador exerce sobre a diegese uma vez que são desprovidas de autonomia e independência. O resultado é a representação de um mosaico de vozes que expressa as visões de mundo da sociedade da época e uma ambiguidade quanto a origem desses enunciados.

Sob esse aspecto, *Bom Crioulo* pode ser considerado um romance que inovou, ou pelo menos tentou, ao subverter o papel tradicional do narrador como único detentor da função de narrar o texto. É um narrador que, ao atribuir a função de narrar a outras instâncias, não renuncia à impessoalidade, a faz mediante um jogo de focalização em que um “eu” enuncia por meio de um “ele” que dá vazão a subjetividade da personagem.

O não reconhecimento do jogo de focalização e do papel do narrador no discurso romanesco da obra pode explicar a chave de leitura que associou a vida com a obra de Caminha, conforme descreveu Bezerra (2009). Baseada na suposta autoridade do narrador mediante outras instâncias narrativas, ou da falta de distinção entre o autor-pessoa e o autor-criador, nos termos de Bakhtin (2018), a obra foi interpretada como uma vingança pessoal e taxada de imoral pela temática relacionada à homoafetividade, como se o romance fosse constituído por uma única instância preponderante e totalizante da obra, na qual não há espaço para manifestação de outras instâncias. A esse respeito, Bakhtin (2018, p.231) pontua que na análise de uma obra não “se pode confundir o mundo representado com o mundo que representa, o autor-criador da obra com o autor- pessoa, o ouvinte-leitor de diversas épocas [...], com o ouvinte-leitor passivo [...]”, em outras palavras, é imprescindível considerar o texto e as instâncias enunciativas que o constituem.

Nessa perspectiva, Fiorin (2016) identifica três níveis enunciativos que se homologam perfeitamente com os níveis narrativos propostos por Genette (s/d). O primeiro, que corresponde ao nível extradiegético, é organizado a partir da relação estabelecida entre enunciador e enunciatário, que corresponde, respectivamente, ao que Todorov denomina de autor e leitor implícito, portanto, uma instância pressuposta que funciona como manifestação ideológica e axiológica em voga em dado contexto histórico, social e cultural que se instala no enunciado de forma indireta e inicia o processo de delegação de voz ao narrador. O que leva ao segundo nível enunciativo, equivalente do nível diegético ou intradiegético na teoria de Genette, composto pelo narrador e narratário, cujo reconhecimento no texto é possível por meio das operações de debragem actancial, na qual há um “eu” que fala (narrador) e um “tu” que ouve (narratário). Por fim, no terceiro nível, que remete ao nível metadiegético, o narrador delega a voz a um interlocutor que também fala. Esse interlocutor é sempre um ator do enunciado, nomeado pela teoria literária de personagem.

Portanto, a importância de se compreender como se articulam esses níveis esbarra na possibilidade de sincretização dos papéis enunciativos em um mesmo sujeito. No romance *Bom Crioulo*, enunciador e narrador estão sincretizados, não há pistas para diferenciá-los. É um narrador heterodiegético, um ator da enunciação que não participa diretamente das transformações narrativas e que por sua onisciência com focalização interna variável encontra-se no segundo nível enunciativo, enquanto as personagens estão no terceiro nível, subordinadas a ele.

O excerto abaixo apresenta o segundo e terceiro níveis bem delimitados:

Transeuntes olhavam-nos de banda e voltavam-se para os ver naquela posição, rosto a rosto, juntinhos, agarrados misteriosamente. Porque Bom-Crioulo não falava alto, que todos ouvissem, não dava escândalo, não fazia alarme: sua voz era um rugido cavernoso e histérico, um regougo abafado, longínquo e profundo.

— Grita, anda, grita pela vaca da Carolina!

— Me solte! continuou o efebo trêmulo, acovardado. Me largue!

— Não te largo, não, coisinha ruim, não te largo, não! Bom-Crioulo, este que aqui está, não é o que tu pensas...

— Mas eu não fiz nada! Me solte, que é tarde!

Os olhos do negro tinham uma expressão feroz e amargurada, muito rubros, cruzando-se, às vezes, num estrabismo nervoso de alucinado.

Um sujeito parou defronte, a olhá-los; vieram depois outras pessoas, outros curiosos; um marinheiro da Capitania, um italiano carregado de flandres, um guarda municipal, crianças, mulheres...

Houve logo um fecho-fecho, um tumulto, um alvoroço. Trilaram apitos; vozes gritavam — rolo! rolo! e a multidão crescia no meio da rua, procurando lugar, empurrando, abrindo caminho, precipitando-se, formando um grande círculo



de gentes ao redor dos dois marinheiros, invisíveis agora. (CAMINHA, 2019, p. 152)

Nesse trecho, o narrador, sincretizado com observador no nível diegético, conta o episódio em que Amaro reencontra Aleixo imediatamente após descobrir a traição de Aleixo com D. Carolina. Quando o narrador delega a palavra a Aleixo, que expressa todo o seu pavor; e Amaro, a sua raiva, cada um com turno de fala marcado pelo travessão, tem-se o terceiro nível, o metadieético. No segundo nível (diegético), o narrador toma a voz para descrever e avaliar a atitude das pessoas diante daquela cena de violência. Fala como uma instância inscrita no discurso que não diz “eu”, porém condena a curiosidade e a ânsia daqueles que estão mais interessados em assistir à briga do que em ajudar Aleixo a se desvencilhar dos braços de Amaro.

Contudo, mais adiante, essa fronteira já não se mostra tão nítida:

A rua enchia-se de gente pelas janelas, pelas portas, pelas calçadas. Era uma curiosidade tumultuosa e flagrante a saltar dos olhos, um desejo irresistível de *ver*, uma irresistível atração, uma ânsia! Ninguém se importava com o “o outro”, com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre as baionetas, à luz quente da manhã: todos, porém, queriam “*ver o cadáver*”, analisar o ferimento, meter o nariz na chaga... (CAMINHA, 2019, p. 153)

O narrador continua criticar a curiosidade da multidão. Porém, ao dizer “ninguém se importava com o “outro”, com negro” emerge da enunciação um discurso ideológico relacionado a invisibilidade do negro na sociedade da época. Neste momento o narrador se funde com o enunciador sem que haja uma delimitação clara entre o primeiro e segundo níveis narrativos. O uso das aspas em “o outro” indica a presença de outro espaço discursivo que difere do narrador, da mesma forma com a expressão “*ver o cadáver*”, ainda mais reforçada com o destaque em itálico dado ao verbo “*ver*” também remete a uma outra voz que ressoa no enunciado do narrador.

Assim como as fronteiras dos níveis narrativos são instáveis, variados podem ser seus produtores que, além do enunciador, narrador e interlocutor, também outras fontes enunciativas produzem enunciados. É dessa forma que um enunciado é invadido por outro sem que haja uma delimitação entre as diferentes vozes que constituem o discurso, impossibilitando ou dificultando a apreensão de uma totalidade discursiva. Quando isso ocorre, diz-se que ocorreu uma hibridização das fontes enunciativas, tópico abordado a seguir.

### 2.3 Hibridismo das fontes enunciativas

Segundo Bakhtin (2015), a heterodiscursividade ou plurilinguismo é um dos fundamentos do estilo romanesco proveniente do romance humorístico. A base da linguagem desse tipo de romance é o emprego da língua comum, que é tomada pelo enunciador como a opinião, ponto de vista e avaliação correntes do meio social representado. Estabelece-se um jogo entre a língua comum, a parodização e estilização das linguagens e o discurso direto do enunciador. Assim, o romance acolhe uma diversidade de linguagens e concentra vozes multidiscursivas. Dessa forma, o discurso do outro pode aparecer sob uma forma dissimulada, numa construção híbrida, sem qualquer indicação formal de que ela pertença a outrem.

Bakhtin (2015) denomina hibridização, esse jogo multiforme com os limites do discurso. Segundo o autor, uma construção híbrida é formada por um enunciado que, por seus traços composicionais, pertence a um falante; porém nele encontram-se mescladas duas maneiras discursivas, dois universos semânticos e axiológicos, sem que haja uma limitação formal entre ambas. Nesse tipo de construção os limites são intencionalmente movediços e ambíguos. Com efeito, esse jogo com diferentes pontos de vista engendra avaliações e visões de mundo que se disseminam na narrativa com linguagem própria e que não fazem parte do universo linguístico e axiológico do narrador. Nesse sentido, a dialogicidade social interna do romance exige que se revele a maneira discursiva de determinada personagem e seu contexto social concreto, ainda que referida pelo narrador. Isso porque de acordo com o teórico:

Não se pode representar adequadamente o universo ideológico do outro sem permitir que ele mesmo ressoe, sem revelar a sua própria palavra. [...] para representar o universo ideológico original, embora não seja a palavra sozinha, mas unida ao discurso do autor. (BAKHTIN, 2015, p.127)

Levando em consideração o autor criador e não o autor pessoa, subentende-se que mesmo que não tome a palavra, a representação da personagem ressoa valores e ideologias que a constituem enquanto ser ficcional. Ainda que o objetivo seja o uso do procedimento formal de manutenção da impessoalidade, a manifestação da voz de uma subjetividade possibilita a representação de uma interioridade em que o autor-criador ou enunciador se coloca no centro de consciência da personagem, o que leva à produção de enunciados híbridos nos quais não se identifica com segurança

de que instância narrativa são provenientes. A análise dessas construções híbridas demonstra a existência de várias linguagens, vários estilos e perspectivas socioideológicas distintas em um mesmo enunciado sem que haja uma fronteira precisa entre um discurso e outro.

A linguagem e o estilo do romance *Bom Crioulo* constituem-se, de forma geral, como um conjunto de pontos de vista que revela diferentes universos sociais e axiológicos nos diferentes níveis da narrativa, tanto do enunciador, como do narrador e das personagens. A representação desse discurso de outrem, de acordo com Bakhtin (2015), aparece no romance sob a forma, além de construções híbridas, de construções pseudo-objetivas e, ainda, pela invasão do discurso do enunciador ou do narrador por elementos expressivos alheios.

Examina-se a seguir exemplos de construções híbridas:

Narrador e enunciador são duas instâncias que comumente estão sincretizados ao longo do romance *Bom Crioulo*, porém, no fragmento a seguir é possível delimitar o discurso do enunciador, proveniente do primeiro nível enunciativo ou extradiegético, e do narrador (nível diegético).

Inda estava longe, bem longe a vitória do abolicionismo, quando Bom-Crioulo, então simplesmente Amaro, veio, ninguém sabe donde metido em roupas d'algodãozinho, trouxa ao ombro, grande chapéu de palha na cabeça e alpercatas de couro cru. Menor (teria dezoito anos), ignorando as dificuldades por que passa *todo homem de cor em um meio escravocrata e profundamente superficial como era a Corte* — ingênuo e resoluto, abalou sem ao menos pensar nas consequências da fuga. *Nesse tempo o “negro fugido” aterrava as populações de um modo fantástico. Dava-se caça ao escravo como aos animais, de espora e garrucha, mato a dentro, saltando precipícios, atravessando rios a nado, galgando montanhas... Logo que o fato era denunciado — aqui-del-rei! — enchiam-se as florestas de tropel, saíam estafetas pelo sertão num clamor estranho, medindo pegadas, açulando cães, rompendo cafezais. Até fechavam-se as portas com medo... Jornais traziam na terceira página a figura de um “moleque” em fuga, trouxa ao ombro, e, por baixo, o anúncio, quase sempre em tipo cheio, minucioso, explícito, com todos os detalhes, indicando estatura, idade, lesões, vícios, e outros característicos do fugitivo. Além disso o “proprietário” gratificava generosamente a quem prendesse o escravo.* (CAMINHA, 2019, p. 36, grifo nosso)

Os trechos em itálico podem ser atribuídos ao enunciador que observa a partir do nível extradiegético porque se refere a um relato exterior à diegese. O trecho aborda em tom informativo a situação do negro escravo, fazendo referência à sociedade escravocrata da época. Trata-se de uma construção híbrida. Não há uma indicação formal que separe o discurso do narrador e do enunciador, a mudança de

ponto de vista se dá pelo conteúdo semântico expresso. Enquanto o narrador se ocupa em narrar a trajetória de Amaro, o enunciador situa o leitor no contexto de opressão e violência em que vivia o negro na época. Portanto, essas vozes estabelecem uma relação de concordância que produzem um efeito de sentido de fusão dos discursos.

Já o trecho seguinte traz uma construção híbrida que se manifesta pela fusão do ponto de vista do narrador e do personagem Amaro:

Tinha um forte desejo ainda: suspirava por embarcar em certo navio, cujo comandante, um fidalgo, dizia-se amigo de todo marinheiro robusto; *excelente educador da mocidade, perfeito cavalheiro no trato ameno e severo.* (CAMINHA, 2019, p. 41, grifo nosso)

O sistema sintático formal (terceira pessoa) indica que se trata do ponto de vista do narrador, porém a subjetividade do relato aponta para a interioridade de Amaro. A expressão em itálico pode ser atribuída, ao mesmo tempo, tanto a Amaro, diante do sentimento de conformidade e naturalização de castigos físicos resquícios da sua condição de ex-escravo, como ao narrador que confere à expressão um tom irônico. Tem-se, portanto, uma construção com dois acentos: uma transmissão irônica do narrador e uma concretização da conformidade do personagem Amaro. Tal construção estabelece uma relação de discordância entre o ponto de vista do narrador e da personagem que produz um efeito de sentido de ironia.

Em certos casos, o discurso do outro pode ser inserido por meio de uma opinião comum, designada por Bakhtin (2015) como uma informação referente a um determinado círculo ou meio social que, em sua maioria, é impessoal e em parte alguma delimitada do discurso das outras instâncias narrativas. O trecho abaixo descreve o momento em que Amaro é castigado por defender Aleixo e traz em destaque a presença do discurso de outrem, da opinião comum, no relato do narrador:

— Sabe por que vai ser castigado?

— Sim senhor.

Estas palavras, Bom Crioulo proferiu-as num tom resolutivo, sem o mais ligeiro constrangimento, firmando o olhar, *atrevidamente*, nos galões de ouro daquele oficial. Em pé, junto ao mastro, unidos os calcanhares, os braços caindo ao longo do corpo, militarmente perfilado, havia, contudo, na linha dos ombros, no jeito da cabeça, onde quer que fosse, *um recolhido e traiçoeiro cunho de flexibilidade e destreza felinas.* (CAMINHA, 2019, p. 33, grifo nosso)

No trecho em itálico nota-se a presença de fontes enunciativas distintas que se colocam no sentido de manifestarem pontos de vista diferentes por meio de discursos alheios, oriundos da opinião corrente. O advérbio “atrevidamente” se comporta como um enunciado da opinião comum que não pertence ao discurso do narrador. O trecho em destaque no final corrobora o entendimento de que se trata de um discurso alheio que referenda a visão, de forma impessoal, dos tripulantes a bordo da corveta. Chama atenção que a comparação de Amaro com um felino se repete outras vezes no romance:

E quando a sineta de proa badalou nove horas, viram-no passar *esgueirando-se felinamente*, sobraçando a maca. Ia depressa, furtando-se à vista dos outros, mudo, impenetrável, sombrio... Embarafustou pela escotilha, escadas abaixo, e sumiu-se na coberta. (CAMINHA, 2019, p. 57, grifo nosso)

Às nove horas, quando Bom-Crioulo viu Aleixo descer, agarrou a maca e precipitou-se no encalço do pequeno. Foi justamente quando o viram passar com a trouxa debaixo do braço, *esgueirando-se felinamente*... (CAMINHA, 2019, p. 59, grifo nosso)

A reiteração dessa comparação se dá nos trechos em destaque sempre a partir do ponto de vista da opinião comum, no caso a dos marinheiros, que entrecorta o discurso do narrador, sem qualquer marca tipográfica. Tais expressões em itálico apontam para a contribuição de outro discurso, diferente daquele que vinha se manifestando no fragmento, constituindo um caso de hibridização das fontes enunciativas. Com isso, o narrador-enunciador faz ecoar no tecido narrativo a visão de mundo que tendia para depreciação e animalização do negro, eximindo-se de apontar claramente a proveniência da fonte enunciativa.

Ainda é possível observar a invasão da opinião comum no discurso do narrador por meio de enunciados que, por sua organização formal, assumem valor de verdades universais:

E a camisa? — Oh, a camisa devia ser um bocadinho aberta para mostrar a debaixo, a de meia. *O hábito faz o monge*. (CAMINHA, 2019, p. 50, grifo nosso)

Se continuassem no mesmo navio, não haveria cousa melhor; se, porém, a sorte os separasse dava-se jeito. *Nada é impossível debaixo do céu*. (CAMINHA, 2019, p. 52, grifo nosso)

Os trechos em destaque são provérbios ou ditados populares que se apresentam com o tempo verbal distinto do restante do enunciado. O pretérito imperfeito próprio da narração dá lugar ao presente, com vistas a marcar o caráter

atemporal do provérbio. Essa mudança temporal produz um efeito de sentido de verdade universal, bem como indica a mudança da fonte enunciativa que, por sua característica sintática e semântica, representa a opinião comum e os valores vigentes da época. O curioso é que esses provérbios de maneira geral aparecem sempre ao final do discurso do personagem Amaro, sem delimitação formal, com a intenção à primeira vista de validar o que ele diz. Porém, uma análise mais atenta revela que a fusão desses discursos serve para que o narrador-enunciador denuncie a hipocrisia da opinião comum em relação aos conselhos dados por Amaro quanto aos cuidados com o uniforme, que na verdade camuflam suas reais intenções, uma vez que anteriormente na narrativa foi demonstrado o interesse sexual que Amaro nutria por Aleixo. Da mesma maneira no trecho “Nada é impossível debaixo do céu”, o narrador-enunciador faz emergir a hipocrisia da opinião comum quanto à possibilidade de efetivação ou durabilidade de uma relação homoafetiva, ainda mais entre um negro e um branco. Portanto, trata-se de verdades universais que servem para mascarar a discriminação imposta ao negro.

Outra modalidade de manifestação do discurso de outrem é a construção pseudo-objetiva em que, conforme Bakhtin (2015, p. 85) “por todos os traços formais a motivação é do autor, que com ela se solidariza formalmente, mas, no fundo a motivação permanece no horizonte subjetivo das personagens ou da opinião comum”. Nessas construções as expressões coesivas perdem o caráter objetivo do autor-criador e ganham uma configuração de uma linguagem de outrem.

Armava-se de navalha, ia para os cais, todo transfigurado, os olhos dardejando fogo, o boné de um lado, a camisa aberta num desleixo de louco, e então era um risco, uma temeridade alguém aproximar-se dele. O negro parecia uma fera desencarcerada: fazia todo mundo fugir, marinheiros e homens da praia, *porque ninguém estava para sofrer uma agressão...* Quando havia conflito no cais Pharoux, já toda gente sabia que era o Bom-Crioulo às voltas com a polícia. Reunia povo, toda a população do litoral corria enchendo a praça, *como se tivesse acontecido uma desgraça enorme*, formavam-se partidos a favor da polícia e da marinha... *uma cousa indescritível!* (CAMINHA, 2019, p.34, grifo nosso)

Essa descrição do comportamento de Amaro quando está alcoolizado pertence ao discurso do narrador. A explicação “porque ninguém estava para sofrer uma agressão”, é um exemplo característico de uma afirmação pseudo-objetiva. A aparência de um juízo objetivo do narrador pelo uso do conectivo “porque”, na verdade, transmite, por sua estrutura expressiva, um discurso alheio. O mesmo

acontece no enunciado “como se tivesse acontecido uma desgraça enorme” em que, não se trata evidentemente de uma constatação do narrador, mas sim, da opinião comum daqueles que ali viviam. Já a expressão “uma coisa indescritível” também é uma fundamentação pseudo-objetiva, que por sua estrutura sintática (impessoalidade) pertence ao narrador, porém, seu caráter expressivo indica a presença de um discurso proveniente de outra fonte enunciativa.

Por fim, Bakhtin (2015) aponta a invasão de elementos expressivos (reticências, perguntas, exclamações) no sistema sintático do narrador autor-criador ou do narrador-enunciador como outra manifestação do discurso do outro no romance.

Bom-Crioulo nem sequer pensou em Aleixo: estava incapaz de trocar palavra, sucumbido pela cansaça, o corpo mole reclamando conforto, o espírito parado; todo ele sem ânimo para coisa alguma. Trabalhara brutalmente; não havia resistir à fadiga. Momentos há em que os próprios animais caem extenuados... Deitou-se a um canto, longe de todos, e adormeceu imediatamente num sono cataléptico. Ao primeiro toque d'alvorada espreguiçou-se, abrindo os olhos com surpresa, e sentiu-se alagado. —Oh! ... — Passou a mão no lugar úmido, tateando, e verificou, cheio de indignação, cheio de tédio, com um gesto de náusea, a irreparável perda que sofrera inconscientemente durante o sono — um verdadeiro esgotamento de líquido seminal, de forças procriadoras, de vida, enfim, que “aquilo” era sangue transformado em matéria! Se ao menos tivesse gozado... Mas não sentira nada, absolutamente nada, mesmo em sonho! Dormira toda a noite como um porco, e o resultado ali se achava no lençol — quase um rio de goma prolífica! (CAMINHA, 2019, p. 65-66)

O trecho apresenta uma estrutura sintática (terceira pessoa) própria do discurso do narrador, porém a invasão de elementos expressivos tais como as reticências, a exclamação revela a estrutura expressiva de Amaro. Apesar do uso travessão para indicar distinção de turnos de fala, a estrutura sintática (terceira pessoa) e lexical (vocabulário científico) pertence ao universo discursivo do narrador, contudo é a interioridade discursiva de Amaro que se revela. É uma construção híbrida, em que a voz do narrador-enunciador interfere e mescla-se com o discurso do personagem, conferindo acentos de indignação, ironia ou depreciação. No caso em tela, verifica-se a existência de dois acentos divergentes: a indignação de Amaro diante do acontecido (ejaculação durante o sono) e a depreciação irônica do narrador-enunciador (comparação frequente aos animais).

O fragmento demonstra a participação mais efetiva de vozes distintas e abre caminho para incursão de discursos de outrem cada vez mais longos e estruturados que transpõem o nível frasal e alcançam o nível textual. Não são, portanto, discursos

isolados, mas sim um sistema estilístico próprio em que o narrador é uma instância narrativa de mesmo valor que a personagem, tornando a narrativa um mosaico de variados pontos de vista representativos do contexto socioideológicos da obra literária.

Com efeito, compreender em uma obra o modo como narrador e personagem filtram os fatos narrados e introduzem determinadas visões de mundo no universo diegético só é possível porque “O homem no romance é essencialmente um falante; o romance precisa de falantes que tragam sua palavra ideológica original, sua linguagem. (BAKHTIN, 2015, p.124). Assim, em virtude da heterodiscursividade, peculiaridade da ficção romanesca, o procedimento da focalização é fulcral na sua constituição enquanto discursivo narrativo, haja vista ser impossível a representação do universo do homem e do outro sem consentir que ele mesmo ecoe suas palavras.



### **CAPÍTULO 3 - O DISCURSO ENUNCIADO: TEMAS E FIGURAS**

Bertrand (2003) propõe um estudo semiótico centrado na realidade textual e discursiva do texto literário. Ao propor uma abordagem semiótica da literatura, o autor dá ênfase para a dupla tensão existente entre língua e cultura no campo discursivo. A literatura impõe à língua mudanças, tanto na forma como no conteúdo, que acarretam inovações a cada nova obra, tornando-a, nos termos do semioticista, “quase estrangeira a si mesma”. No âmbito da cultura, a literatura é uma rede de disseminação de valores culturais, estéticos e axiológicos; é parte fundadora de identidade de uma comunidade.

Assim, o texto literário agrega em si, por meio dos discursos que manifesta, seu contexto e seu código semântico, conseqüentemente, condições de legibilidade ao leitor. A proposta metodológica do autor pretende associar uma semiótica do enunciado, centrada nas articulações internas do texto e uma semiótica da enunciação, focada nas operações de discursivização, especialmente, as da leitura.

Nesse contexto, a enunciação é a instância de produção do discurso, ou seja, “é a mediação entre o sistema social da língua e sua assunção por uma pessoa individual na relação com o outro” (BERTRAND, 2003, p. 89). O sujeito da enunciação representa discursivamente o mundo natural por meio de temas e figuras que asseguram a coerência semântica do discurso e criam efeitos de realidade, aproximando mundo e discurso. Enquanto as figuras remetem a algo que existe no mundo natural, os temas categorizam esses elementos. Estes são abstratos, aqueles concretos.

Segundo Fiorin (2006), toda a figurativização e tematização manifestam os valores do enunciador e, por conseguinte, estão relacionadas à instância da enunciação. São operações enunciativas que desvelam os valores, as crenças, as posições do sujeito da enunciação e, portanto, são dois níveis de concretização do sentido.

Tematizar um discurso é formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos. Segundo Greimas e Courtés (2008, p.496), a tematização é um procedimento que dissemina valores atualizados - sob a forma de temas - pela semântica narrativa, pelos programas e percursos narrativos. Para Bertrand (2003, p. 213) “consiste em dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que

tem por função alicerçar os seus elementos e uni-los, [...] ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais.” A figurativização recobre os valores abstratos, segundo Barros (2002), é um investimento semântico que instala figuras de conteúdo no nível abstrato do tema.

É importante ressaltar que tanto a figurativização quanto a tematização são percebidas e significadas em relação a um determinado contexto sociocultural. Contudo, não há uma relação analógica entre realidade e discurso; por conseguinte, não deve haver confusão entre imagens do mundo e figuras discursivas, posto que a figurativização do discurso é resultado de procedimentos de construção do sentido efetuados pelo sujeito da enunciação. O discurso não reproduz o real, mas cria efeitos de realidade, graças à mediação da enunciação que se instala entre mundo e discurso.

O romance *Bom Crioulo*, objeto de análise dessa tese, é permeado, conforme indica a fortuna crítica da obra, de forma geral, por temas ligados a questões de sexualidade, raça e gênero. O estudo buscou identificar como esses percursos temáticos se concretizam em figuras, mediante o jogo de focalização que integra o discurso narrativo em *Bom Crioulo*. Assim, buscou-se identificar como o narrador apresenta discursos nos quais o discurso mostrado não exclui outros discursos possíveis dentro do romance. Para tanto, apresenta-se um estudo do tema raça e das figuras que recobrem questões relacionadas ao negro. Ademais, analisou-se a tematização do erotismo, cujo enfoque é a figurativização dos interditos e das transgressões e, por fim, do gênero com o foco nos aspectos pertinentes à representação da mulher no romance.

### **3.1 A temática racial: figurativização do negro**

O processo de representação da alteridade racial, segundo Bhabha (2013), do negro em particular, se funda em um discurso estereotipado marcado por ambivalências e certa fixidez. Ambivalente porque indica rigidez e ordem imutável ao mesmo tempo que evidencia a desordem, ou seja, é um aparato que se apoia no reconhecimento e no repúdio da diferença. Para o autor, o estereótipo é uma forma de conhecimento e identificação que “vacila entre o lugar, já conhecido e algo que deve ser ansiosamente repetido” (BHABHA, 2013, p. 117) e, assim, mediante esse

processo, o estereótipo se perpetua em contextos históricos e discursivos díspares; embasa estratégias de distinção e marginalização; e, por fim, produz um efeito de verdade previsível e observável que não carece de validação.

Nessa perspectiva, o reconhecimento de imagens positivas e negativas não é suficiente para a leitura do discurso estereotípico. É preciso deslocar o foco da análise para o processo de subjetivação das ambivalências, isto é, questionar as posições dogmáticas e moralistas frente ao significado da discriminação e opressão. Logo, a compreensão da sua produtividade é fundamental para construir o regime de verdade que torna plausível sua circulação. Tal análise, conforme Bhabha (2013), exige a articulação da diferença racial e sexual, à medida em que se concebe o corpo como o lugar simultâneo do desejo, do discurso, da dominação e do poder. A partir dessa articulação, os estereótipos passam a ser vistos como modos de diferenciação, constituídos por determinações variadas e perversas que permitem identificar a perpetuação de discursos que associam, por exemplo, ao homem negro a degeneração e selvageria e à mulher negra a condição de objeto sexual. Ambos têm inscritos em seus corpos a marca da inferioridade que se justifica na afirmação de uma origem e unidade de identidade nacional que concebe as diferenças como transgressões. E, dessa forma, a raça e a cor se tornam um signo negativo da diferença.

Ainda segundo Bhabha (2013), a cadeia de significação estereotípica tem a função de normalizar a articulação de crenças múltiplas. O negro é ao mesmo tempo selvagem e o mais obediente dos servos; é a encarnação da sexualidade desenfreada, entretanto, o mais fiel retrato da inocência. Importa destacar que essa articulação da diferença é sempre marcada como um antes e um depois do convívio com o outro, o branco. Essa ambivalência assinala uma progressiva reconstrução do negro, ao mesmo tempo em que torna mais visível a separação, a segregação. É nesse território de coexistência que as estratégias de hierarquização e marginalização são empregadas e justificadas. É o que Fanon (2008) descreve no trecho a seguir:

Os pretos são selvagens, estúpidos, analfabetos. [...] Havia um mito do negro que era preciso, antes de mais nada, demolir. Não estávamos mais no tempo em que as pessoas se impressionavam diante de um padre preto. Tínhamos médicos, professores, estadistas... Sim, mas em todos esses casos algo de insólito persistia. “Nós temos um professor de história senegalês... Ele é muito inteligente... Nosso médico é um negro. Ele é muito cordial”.  
[...] O médico negro não saberá jamais a que ponto sua posição está próxima do descrédito. Repito, eu estava murado: nem minhas atitudes polidas, nem

meus conhecimentos literários, nem meu domínio dos quanta obtinham indulto.  
 [...] Do que estávamos tratando? Do preconceito de cor. (FANON, 2008, p. 109)

As palavras de Fanon demonstram que o estereótipo impede a circulação do significante cor a não ser em sua fixidez enquanto signo cultural de inferioridade e discriminação. Quando se destaca que o “professor é senegalês”, “o médico é um negro” imediatamente se faz necessário esclarecer que é “inteligente” e “cordial”. Sutilezas que marcam a diferença. Ainda que o negro ocupe uma posição de destaque, a fixidez do significante cor, como sinônimo de inferioridade, articula diferenças que enaltecem e discriminam. O principal efeito desse discurso é a naturalização e propagação de estereótipos de cunho racista. O mecanismo que torna plausível esses estereótipos é o jogo ambivalente e sutil que reconhece qualidades que evidenciam ainda mais as diferenças entre o negro e o branco. O parâmetro é sempre o outro, o branco, isso porque, segundo Fanon (2008, p. 47), “o negro deve vestir a libré que lhe o branco lhe impôs”.

Esse discurso produz, por um lado, uma aparente valorização do negro, pois representa-o como humanizado, sensível; por outro, reforça o que Fanon (2008) nomeou de “mito do negro-ruim” no imaginário da coletividade, base de sustentação do estereótipo. A esse respeito, Fanon (2008), no capítulo *O negro e a linguagem*, desenvolve uma reflexão, de maneira geral, em torno da feitura do negro a partir do terreno da linguagem, tomando como referência a relação de antilhanos com a língua francesa. O autor aborda a linguagem em sua dimensão histórica, social e ideológica, isto é, como um discurso, com intuito de demonstrar que o negro é uma construção feita pelo branco. É dessa forma que, no romance *Bom Crioulo*, o negro é figurativizado como objeto pelo discurso do branco, “o negro”, “o ladrão do negro”, “bom crioulo”, “o negro Amaro”; entretanto, embora Amaro tome a palavra, o faz a partir da língua do branco que por osmose reflete toda a inferioridade atribuída ao negro “— Uma cáfila! Todos a mesma cousa; faziam do pobre marinheiro um burro...” (CAMINHA, 2019, p.93); Amaro não se inferioriza, apenas assume a imagem que lhe é imposta. Essa construção do negro é o resultado, segundo Fanon (2008), da relação de sustentação estabelecida entre língua e coletividade que reflete a estrutura social vigente.

Como se pode notar, Amaro é constituído na e pela linguagem do outro sob o signo da inferioridade. Ainda que por vezes o narrador lhe conceda a palavra pelo jogo de focalização, Amaro não se constitui como sujeito porque é sempre designado pelas palavras do outro. Os variados epítetos a ele direcionados são carregados de negatividade “diabo do negro”, “animal”, “ladrão do negro”; de uma falsa neutralidade “latagão de negro”; ou ainda de um elogio paternalista “Bom Crioulo”. Ou seja, Amaro é configurado no romance a partir da perspectiva do outro, do branco. Quando toma a palavra reproduz a inferioridade a ele impingida. Sua linguagem é agressiva, a expressão “que os pariu” é constantemente dita por ele para expressar revolta; tosca, assim define o narrador a “frase tosca de Bom Crioulo” (CAMINHA, 2019, p.106) quando este se referia à homoafetividade de um oficial do qual “falavam-se cousas”. Essas palavras, que limitam o negro, revelam o contexto social no qual o falante está envolto, conforme Bakhtin (2010, p.67) “A palavra revela-se no momento de sua expressão, como um produto da interação viva das forças sociais”, considerada sob esse aspecto como discurso, exhibe a voz de uma coletividade que produz, nos termos de Fanon (2008, p. 65), “um esquema epidérmico racial” que se constrói por estereótipos que naturalizam a inferiorização do negro.

Para Proença Filho (2004), essa visão estereotipada do negro predomina na literatura brasileira do século XIX e prevalece até a atualidade, com alguma variação. Em *Bom Crioulo*, a temática racial é construída por percursos figurativos que se edificam por estereótipos que têm como principal marca a ambivalência dos discursos: imagens positivas e negativas que reforçam a discriminação; significados opostos de um mesmo significante: tematização da liberdade, papéis sociais inferiores inerentes ao negro, entre outras questões, abordadas a seguir.

A construção de uma imagem positiva ocorre inicialmente com a caracterização do protagonista. Amaro foi um escravo fugido, seguindo um instinto para a liberdade ingressa na Marinha: “Ele, o escravo, ‘o negro fugido’ sentia-se verdadeiramente homem, igual aos outros homens, feliz de o ser [...]” (CAMINHA, 2019, p.37). Embora as palavras do narrador, com focalização interna em Amaro, procurem despertar no leitor a empatia pelo personagem ao descrever seus sentimentos e desejos, deixa marcada discursivamente a visão do branco quando diz “igual aos outros homens” pois a condição de “escravo” e “negro fugido” o tornara inferior. Proença Filho (2004, p.161) esclarece que “essa visão distanciada envolve procedimentos que, com poucas exceções, indiciam ideologias, atitudes e estereótipos da estética branca dominante

em relação ao negro”. Portanto, as figuras “escravo”, “negro fugido”, “igual aos outros homens” tematizam a inferioridade do negro, o que deixa entrever o preconceito da época.

Ademais, o marujo se destaca por sua força e aptidão para o trabalho pesado, motivo de admiração, o que proporcionou grande popularidade e um exemplo de disciplina, dedicação e caráter perante os marinheiros:

A bordo todos o estimavam como na fortaleza, e a primeira vez que o viram, nu, uma bela manhã, depois da baldeação, refestelando-se num banho salgado — foi um clamor! Não havia osso naquele corpo de gigante: o peito largo e rijo, os braços, o ventre, os quadris, as pernas, formavam um conjunto respeitável de músculos, dando uma ideia de força física sobre-humana, dominando a marujada, que sorria boquiaberta diante do negro.[...]Os grandes pesos era ele quem levantava, para tudo aí vinha Bom-Crioulo com seu pulso de ferro, com a sua força de oitenta quilos, mostrar como se alava um braço grande, como se abafava uma vela em temporal, como se trabalhava com gosto! Entretanto, o seu nome ia ganhando fama em todos os navios. — Um pedaço de bruto aquele Bom Crioulo! Diziam os marinheiros. — Um animal inteiro era o que ele era! (CAMINHA, 2019, p.41)

As figuras “corpo de gigante”, “conjunto respeitável de músculos”, “força física sobre-humana”, “pedaço de bruto” destacam os atributos físicos de Amaro, baseados na crença da superioridade biológica do negro. Todavia, a exaltação desses traços tematiza a animalização do negro, uma vez que, segundo Fanon (2008, p.147), “o branco está convencido de que o negro é um animal”. Ao mesmo tempo que o porte físico de Amaro causa admiração, também reforça sua animalidade. Tanto é verdade que os feitos do ex-escravo descritos pelo narrador se restringem às atividades braçais, as tarefas que exigiam raciocínio não lhe cabiam.

Segundo Fernandes (2007), a resistência física e aptidão para o labor pesado são fruto de representações coletivas que sugerem uma superioridade biológica do negro que, na verdade, camuflam a discriminação, pois para caracterizarem o negro como um ser superior, baseiam-se em critérios que denotam inferioridade e bestialidade. E assim observa-se que os mecanismos de produção do estereótipo, como assinala Bhabha (2013), constituem a fixidez do significante cor como sinônimo de servidão e inferioridade. Amaro só é benquisto porque executa papéis subalternos que envolvam mais a utilização de sua enorme força física e menos o intelecto, conforme avisa o narrador ele “Tinha a cabeça muito fraca” (CAMINHA, 2019, p. 101). O que é tido como uma qualidade da personagem, na verdade chancela a diferença e a discriminação.

A focalização centrada no narrador intenciona representar Amaro exaltando as características biológicas do negro, fazendo uso de isotopias figurativas que remetem a atributos físicos “corpo de gigante”, “conjunto respeitável de músculos”. Ao delegar a fala aos marinheiros — fala constituída por figuras que animalizam e rebaixam “Um pedaço de bruto”, “Um animal inteiro” — faz emergir uma voz coletiva da época que via o negro como objeto inferior. Porém, o efeito naturalizador de circulação do estereótipo, constituído por uma cadeia figurativa ambivalente, traz à tona preconceito da época que procura justificar a representação do negro sob a ótica da inferioridade. Por mais que o narrador tente se colocar distante desse espaço, por efeito da focalização externa, seu discurso enuncia a partir do lugar de um outro que se coloca como parâmetro de superioridade: o branco.

Outra marca, aparentemente positiva da personalidade do marinheiro diz respeito à prontidão em ajudar pessoas em situações adversas:

O povo recuou, admirado, e viu o negro suspender o homem com as duas mãos e levá-lo ao ombro à Santa Casa de Misericórdia, sem grande esforço, como se pegasse uma criança. Fez-lhe pena ver aquele pobre homem caído ali assim, no meio da rua, cercado de gente, estrebuchando como um animal sem dono.

Aquilo apertou-lhe o coração, fê-lo estremecer, comoveu-o.... Talvez fosse algum pai de família, coitado, algum infeliz.... Um horror, a tal gota! Já noutra ocasião salvara uma mulher bêbeda que ia sendo pisada por um bonde. E o português da venda, o padeiro, os guardas, um doutor que passava casualmente, o dono do açougue, todos gabavam o pulso do negro. (CAMINHA, 2019, p.99)

As figuras “pobre homem caído”, “apertou-lhe o coração”, “comoveu-o” tematizam o caráter afetuoso de Amaro e sua empatia com o sofrimento do outro. A proteção que surge na forma de uma coragem heroica é representada no trecho com as figuras “suspender o homem com duas mãos”, “levá-lo ao ombro”, “sem esforço”. O encadeamento de tais figuras faz emergir o tema da humanização do negro. Amaro desperta não só a admiração de pessoas comuns, mas também de quem detém certo status “um doutor”. Todavia, a presença da figura “admirado” deixa entrever o estereótipo ligado ao significante cor, pois causa espanto que essa atitude seja oriunda de um negro; daí admiração de todos. Dessa forma, o narrador, com focalização externa, ao atribuir atitudes que humanizam Amaro e que aparentemente representam uma imagem positiva, na verdade, aflora outro tipo de inferioridade, não mais associada a aspectos físicos, e sim, a aspectos sociais e morais.

A inferioridade do negro também se manifesta nas relações sociais. O negro, em especial o ex-escravo, caso de Amaro, foi relegado à categoria mais baixa do estamento social. Nessa perspectiva, Fernandes (2007) constata que, se por um lado o preconceito e discriminação são uma “contingência inelutável da escravidão” por outro, “o negro foi vítima da sua posição e da sua condição racial” (FERNANDES, 2007, p.87), haja vista que dessa relação emerge o senhor “branco” e o escravo “negro” e a segregação era um requisito da ordem social correspondente. Dessa forma, palavras, gestos, atitudes, aspirações, direitos e deveres não tinham o mesmo peso para brancos e negros. Os juízos de valor são diferenciados. Por exemplo, condutas da vida social do negro vistas como degradantes ou imorais se praticadas por brancos não tinham essa visão negativa. E o inverso também era visto com desconfiança ou admiração como demonstrou o trecho em análise, quando Amaro se predispõe, numa atitude heroica, a carregar o homem nos braços e levá-lo até o hospital mais próximo. A essa modalidade de inferiorização, Fernandes (2007) denominou inferioridade social do negro.

A homoafetividade abordada no romance, sob diferentes aspectos a depender dos sujeitos envolvidos, também pode ser interpretada como um exemplo dessa inferioridade social e, acrescentaria Fanon (2008), moral do negro. De acordo com o autor, no inconsciente da coletividade o negro é símbolo de pecado, pulsões imorais, desejos inconfessáveis, enfim, um “arquétipo de valores inferiores” (FANON, 2008, p.160). Tanto que, quando atribuída a Amaro, negro e ex-escravo, a homoafetividade é considerada perversão: “Nunca supusera que uma paixão amorosa de homem a homem fosse tão duradoura, tão persistente! E logo um negro, Senhor Bom Jesus, logo um crioulo imoral e repugnante daquele!” (CAMINHA, 2019, p. 128), o ponto de vista D. Carolina demonstra que ela repugna não a homoafetividade em si, mas o fato de um negro experienciá-la enquanto paixão. Inclusive, ela fala com certa naturalidade da duração de uma relação entre homens, porém, inconcebível no seu entender é que seja um homem negro. Em compensação, o juízo de valor é outro quando se trata da homoafetividade de um oficial branco, conforme demonstram as palavras do narrador:

O comandante, diziam, não gostava de saias, era homem de gênio esquisito, sem entusiasmo pela mulher, preferindo viver a seu modo, lá com a sua gente, com os seus marinheiros...

Fosse como fosse, ninguém o desrespeitava, todos o queriam assim mesmo cheio de mistério, com o seu belo porte de fidalgo, manso às vezes, disciplinador intransigente, modelo dos oficiais. (CAMINHA, 2019, p. 106).



A fala do narrador tem um tom de incerteza marcada pelo verbo “diziam” que sugere especulações não confirmadas. O não julgamento ou mesmo naturalização diante da suposta homoafetividade do oficial é expressa quando diz “fosse o que fosse”. O que se dizia a respeito do comandante não o inferiorizava, visto que tudo é superado pelo “seu belo porte de fidalgo”. Em contrapartida, quando o narrador descreve a relação sexual entre Amaro e Aleixo define como um “delito contra a natureza” (CAMINHA, 2019, p.60). Ao que parece, a relação homoafetiva constituída por um branco de patente superior não é avaliada da mesma forma. É possível inferir, baseado no ponto de vista tanto de D. Carolina quanto do narrador, que o significante homoafetividade implica normalidade quando assumida por um branco; anormalidade e imoralidade quando experienciada por um negro.

Dessa forma, o encadeamento das figuras “Fosse como fosse”, “ninguém o desrespeitava”, “belo porte de fidalgo” relacionadas a homoafetividade do homem branco e “um crioulo imoral e repugnante”, “paixão amorosa de homem a homem” “delito contra a natureza” ligadas ao homem negro tematizam a inferioridade do negro no âmbito das relações sociais, ou seja, a homoafetividade é avaliada a partir de um critério racial que tem a cor da pele como parâmetro de julgamento.

Outro fato que pode ser apontado como resquício dessa inferiorização social e moral do negro é a impossibilidade de um relacionamento inter-racial, aventada no romance pelo insucesso da relação afetiva entre Amaro, negro e ex-escravo, e Aleixo, branco, loiro e de olhos azuis. Aleixo externa o desprezo que nutria por Amaro a partir do momento em que passa a se relacionar com D. Carolina: “ficara abominando o negro, odiando-o quase[.]. Tinha pena dele, compadecia-se, porque, afinal, devia-lhe favores, mas não o estimava: nunca o estimara! (CAMINHA, 2019, p.109)”. Aleixo, sob o efeito de uma focalização interna, revela todo o desprezo que sente por Amaro e que o afeto da relação entre ambos não era recíproco. Sua rejeição é justificada com estereótipos que menosprezam o negro “com seu bodum africano” e enfatizam animalidade “cheio de nojo por aquele animal com formas de homem” (CAMINHA, 2019, p.109). Com efeito, aos olhos de Aleixo, Amaro é indigno de um relacionamento amoroso por sua negrura que parece ser a causa de toda sorte de asco.

Por sua vez, Amaro também dá indícios, em determinado momento, de que a relação com Aleixo não daria certo: “— “Aquilo” não ia bem... Precisava tomar uma resolução: abandonar o Aleixo, acabar de uma vez, meter-se a bordo, ou então

amigar-se aí com uma rapariga de sua cor e viver tranquilo.” (CAMINHA, 2019, p.98). A cor da pele parece ser a origem do conflito, ao dizer “rapariga de cor”, o uso do adjetivo “de cor” agrega uma informação que leva a inferir que a homoafetividade não é único obstáculo. A questão racial também é um empecilho nessa relação.

Nessa perspectiva, o desprezo de Aleixo e a constatação de Amaro tematizam a impossibilidade de um relacionamento afetivo entre negro e branco no romance. Apesar da homoafetividade ser um ponto de conflito, não é a principal causa do fracasso da relação. A focalização em Aleixo permite inferir que a repugnância do grumete é fruto de estereótipos ligados a raça de Amaro e que estes são a causa da impossibilidade de um branco se relacionar afetivamente com um negro. Do ponto de vista de Amaro, uma relação amorosa com alguém de sua cor não traria tantos conflitos, em outras palavras, não ultrapassaria o limite existente entre o branco e negro. E não se trata de classe social, porque tanto Amaro como Aleixo são pobres e exercem trabalho subalterno, mas sim de raça. Amaro é negro e como tal é “sobredeterminado pelo exterior” (FANON, 2008, p. 108), pela melanina de sua pele. Amaro é representado de acordo com os valores da sociedade da época que relegam o negro ao lugar mais baixo no estamento social. Barreira intransponível que marca na pele a segregação.

Em respeito à relação afetiva entre negro e branco, Fanon (2008) entende que no relacionamento subjaz o desejo do negro em ser reconhecido como um branco. O negro se sente inferior (imagem que lhe foi imposta), por isso almeja ser aceito no mundo branco. Ao se relacionar com um branco, o negro se apropria da cultura branca, da beleza branca, da dignidade branca, enfim, da superioridade branca. Ou seja, o relacionamento é constituído por um sentimento de inferioridade em que “o preto inferiorizado passa da insegurança humilhante à autoacusação levada até ao desespero” (FANON, 2008, p.66), em decorrência da sua não individualidade, da fuga de si, da busca da sua firmação no branco. Daí a metáfora da máscara branca utilizada pelo autor. E assim se estabelece uma relação em que “o preto, escravo de sua inferioridade; o branco, escravo de sua superioridade” (FANON, 2008, p.66) retrata uma sociedade que torna possível a superioridade de uma raça sobre outra. Apesar de Fanon não se referir à homoafetividade, é possível inferir que esse comportamento é figurativizado na relação afetiva entre Amaro e Aleixo.

Amaro supervaloriza as características europeias de Aleixo, considera-o um ícone de beleza. Aleixo representa tudo aquilo que Amaro não tem: a beleza branca,

a cultura branca. A inferioridade de Amaro está na sua epiderme e nos estereótipos que carrega; contudo, são contornáveis, em certos momentos do romance, graças à convivência com Aleixo. Durante o período que estavam juntos Amaro não transgrediu normas, porém, a separação fez ressurgir toda sorte de atitudes e sentimentos negativos, tais como o ciúme, a vingança, a raiva, o desespero e descontrole que culminaram com um assassinato. Amaro tornou a ser designado com o que Fanon (2008, p.79) nomeou de “arsenal racista estereotipado”, um discurso que tem seu sentido (negativo) pré-determinado pelo branco e no qual Amaro tem lugar cativo.

Em compensação, Aleixo se reafirmou na sua superioridade branca, demonstrando total desprezo por Amaro. Aleixo abandona Amaro para se relacionar com D. Carolina que oferece certa estabilidade financeira, afetiva e sexual. Aleixo não se desestabilizou com a separação, porque ele estava numa posição de superioridade, não na relação afetiva, uma vez que suas atitudes são de alguém submisso, mas sim, no seu ser branco. A convivência com Amaro era conveniente quando proporcionava certa proteção no início da carreira na marinha, porém, desnecessária conforme o passar dos anos. Em contraposição, Amaro, por sua condição negra de ser, foi configurado discursivamente como um personagem inapto a lidar com as barreiras sociais impostas e com o jogo de interesses que permeia as relações humanas nesse contexto em que vigoravam “pseudoliberalidades”. A condição de ex-escravo o privou de conviver com as novas normas de uma sociedade burguesa, visto que só conhecia a escravidão. Amaro continuou escravo da sua inferioridade e da perpetuação desse estereótipo que habita o inconsciente coletivo.

Outro destaque no discurso romanesco é a tematização da liberdade do ex-escravo, representada de forma distinta para negros e brancos. Amaro sente e vivencia que o status de homem livre não proporcionou a liberdade desejada. Fernandes (2007) explica que a abolição da escravidão não modificou a ordem social que “conferia ao branco supremacia quase total e compelia o negro à obediência e à submissão” (FERNANDES, 2007, p.106), porque não foram garantidas condições que amparassem o negro liberto. Não houve uma preparação para o novo papel socioeconômico de trabalhador livre que proporcionasse a mudança de mentalidade, apreensão das técnicas sociais do “mundo dos brancos” e a autodisciplina do trabalhador assalariado. A liberdade foi concebida pelo ex-escravo como um fim em si. A principal consequência, nos termos de Fernandes (2007), é o “desajuste estrutural”: o negro, na ânsia de usufruir sua liberdade, tem dificuldade de avaliar até

que ponto os deveres decorrentes do trabalho assalariado representam uma perpetuação da escravidão. Tal conflito é fruto das péssimas condições de trabalho e baixos salários reservados aos negros. Já o branco acreditava que os negros usavam a liberdade de forma predatória, pois em nome dela questionavam as reprimendas, tornando-se displicentes com seus deveres. Em detrimento do trabalho duro, o branco considerava que os negros libertos priorizavam o ócio enquanto tinham recursos para sobrevivência, ainda que temporária. Em virtude do excesso de mão de obra disponível, especialmente de imigrantes, os empregadores agiam com intolerância diante do negro, cuja utilidade, acreditavam, só era proveitosa sob o jugo da escravidão.

Muitas passagens do romance demonstram essa distinção do significante liberdade. No trecho abaixo, os comentários do narrador, cuja voz mescla-se com a de Amaro, denunciam o desalento do personagem com o trabalho na Marinha, visto por ele (Amaro) como sinônimo de escravidão em virtude da rotina pesada, tal qual o trabalho escravo nas fazendas:

Bom-Crioulo, como toda a guarnição passou a tarde numa sensaboria, cabeceando de fadiga e sono, ocupado em pequenos trabalhos de asseio e manobras rudimentares. — Diabo de vida sem descanso! O tempo era pouco para um desgraçado cumprir todas as ordens. E não as cumprisse! Golilha com ele, quando não era logo metido em ferros... Ah! vida, vida!... Escravo na fazenda, escravo a bordo, escravo em toda a parte... E chamava-se a isso de servir à pátria! (CAMINHA, 2019, p. 65)

No excerto acima, as figuras “cabeceando de fadiga e sono”, “diabo de vida sem descanso”, “desgraçado” tematizam as condições degradantes de trabalho a bordo. As figuras “Ah! vida, vida!”, “escravo em toda a parte” expressam o conflito de Amaro diante dessa rotina que em muito se assemelhava à escravidão que ele vivera outrora. Ao longo do romance, apenas as reclamações de Amaro em relação ao trabalho pesado são apresentadas pelo narrador, o que pode ser entendido que, tanto a focalização em Amaro como no narrador, demonstram um possível desajuste de Amaro diante das normas do trabalho assalariado e das tarefas a serem cumpridas, conforme descreve Fernandes (2007). A ideia que Amaro fazia da liberdade não condizia com sua nova realidade de negro liberto. Ele desejava a liberdade plena, agir conforme sua vontade. Porém, dispunha de uma liberdade paradoxal que precisava submeter-se às normas sociais, isso se deve ao fato de que, segundo Fanon (2008, p.183), o negro “passou de um modo de vida a outro, mas não de uma vida a outra”.

Isto é, o estamento social não mudou, nem tampouco a discriminação, marcada na pele.

Em contrapartida, os oficiais pautavam-se na ideia de que as atividades a bordo só seriam cumpridas de forma satisfatória com imputação de castigos físicos aos transgressores. Essa é a visão do branco, assinalada por Fernandes (2007), que considerava o negro inapto a usufruir da liberdade de forma plena, a não ser na condição de subjugado. O trecho a seguir elucida a tematização da liberdade do negro aos olhos do narrador e dos oficiais de bordo:

Durante meses viveu ele uma vida calma, escrupulosamente pautada, rigorosamente metódica, cumprindo seus deveres a bordo, vindo à terra duas vezes por semana em companhia de Aleixo, sem dar motivo a castigos ou recriminações. Até os oficiais estranhavam-lhe o procedimento, admiravam-lhe os modos. — “Isso é coisa passageira, insinuava o tenente Souza. Breve temo-lo aqui, bêbedo e medonho. Sempre o conheci refratário a toda norma de viver. Hoje manso como um cordeiro, amanhã tempestuoso como uma fera. Cousas de caráter africano...” (CAMINHA, 2019, p. 75).

O relato do narrador, ao dizer “sem dar motivo para castigo”, naturaliza e justifica a violência imposta a Amaro quando este não usufruía da liberdade da forma “adequada” e “desejada” pelo código de conduta militar. Quando o narrador atribui o bom comportamento de Amaro à sua relação com Aleixo, fato que causava estranheza por parte dos oficiais que o consideram “refratário a toda norma de viver,” tematiza-se a incapacidade de um negro escravo adaptar-se as normas sociais e que, portanto, aos olhos do narrador e dos oficiais, o status de homem livre não cabe em Amaro. A sua natureza africana impossibilita-o de viver naquele espaço, a não ser sob o comando do cabresto e do chicote. A construção do discurso do narrador e dos oficiais é pautada na crença de que somente o convívio com o branco transformará a natureza selvagem do negro, seja pela dependência afetiva (o relacionamento com Aleixo), seja pela obediência aos códigos sociais de conduta (as normas do trabalho a bordo). A ambivalência das atitudes de Amaro apontadas pelo oficial serve para naturalizar o discurso da subalternização, ora sob a justificativa da inaptidão às normas sociais, ora sob a dependência afetiva do ser amado. Observa-se assim o funcionamento da cadeia de significação do estereótipo, apontada por Bhabha (2013), que se funda na normalização e articulação em crenças variadas que justificam a circulação e propagação da discriminação racial.

Com efeito, o narrador apresenta um personagem negro e homossexual que carrega consigo um duplo estigma em uma sociedade que privilegia o homem branco e heterossexual, em que não havia nenhuma possibilidade de Amaro vivenciar o pleno exercício da liberdade, haja vista que o negro “luta pela Liberdade e Justiça branca” (FANON, 2008, p.183) a qual o discurso enunciador do romance não prevê. É claro que o faz porque é fruto dos valores de sua época e do estilo naturalista do qual é tributário, cuja tese determinista afirma que o meio e a raça influenciam no caráter do indivíduo. E dessa forma, o narrador, ao final do romance, depois do crime cometido por Amaro, constata que “Ninguém se importava com o “o outro”, com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado” (CAMINHA,2019, p.153), revelando a indiferença e a invisibilidade impingida ao marujo negro. O que remete a uma representação metonímica das rígidas posições do estamento social, em que “o negro”, o “outro” era um intruso, por isso deveria ser encarcerado, alijado da vida em sociedade e silenciado em sua miséria.

### **3.2 A temática do erotismo: figurativização dos interditos e das transgressões**

A configuração estética do romance de Caminha revela a força do antagonismo interdição/desejo, liberdade/proibição. As palavras jorradadas de Amaro abalam os aspectos literários do amor romântico e heterossexual e transpõem valores e limites de uma sociedade moralista e preconceituosa. Movido pelo desejo de viver intensamente uma relação homoafetiva e vivenciar plenamente sua subjetividade, Amaro transgredir os interditos impostos pela sociedade do século XIX. Essa experiência individual e contraditória do interdito e da transgressão são imprescindíveis, de acordo com Bataille (2020), para a compreensão do erotismo. Com efeito, interdito e transgressão referem-se ao respeito pela lei e sua violação. Aquele reprime desejos e pulsões eróticas que não tenham como fim a procriação; esta nega e viola os limites do interdito que guiam as condutas sociais e sexuais. O desejo que incita à transgressão é indissociável da angústia sobre a qual o interdito se funda; as experiências eróticas resultam dessa mescla de prazer e angústia.

Foucault (2009) ressalta que entre interdito (limite) e transgressão não se estabelece um jogo de oposições e sim uma relação de diferenças em que ambas coexistem e devem um ao outro a “densidade de seu ser”. Conforme atesta Foucault, o limite

Opera como uma glorificação daquilo que exclui: o limite abre violentamente para o ilimitado, se vê subitamente arrebatado pelo conteúdo que rejeita [...]. A transgressão leva o limite até o limite do seu ser: ela o conduz a atentar para sua desaparecimento iminente, a se reencontrar naquilo que ela exclui [...], a sentir sua verdade positiva no movimento de sua perda. (FOUCAULT, 2009, p. 32-33)

É dessa coexistência do interdito e da transgressão que se delinea a experiência erótica. Daí que, para Bataille, o erotismo é uma singularidade do ser humano, por ser uma “experiência interior” pressupõe uma existência subjetiva e fragmentária e uma constante busca pela superação desse estado. É nesse sentido que “toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto que o coração desfalece.” (BATAILLE, 2020, p. 41). Sendo assim, a condição de ser descontínuo impulsiona o homem na busca da continuidade que o livra da solidão e do isolamento. Isso porque:

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. (BATAILLE, 2020, p.36)

A experiência erótica busca suprir essa descontinuidade e preencher esse abismo. Tais experiências são motivadas pelo desejo sexual, pela paixão amorosa ou pela fé religiosa que Bataille nomeia, respectivamente, de erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado. Em comum, todos buscam a superação da existência descontínua. Segundo o autor, o erotismo dos corpos refere-se à passagem do estado normal ao desejo erótico que culmina com a fusão dos corpos entre si; o erotismo dos corações procede do desejo dos corpos e diz respeito à paixão dos amantes; já o erotismo sagrado concerne a “fusão dos seres com um além da realidade imediata”. (BATAILLE, 2020, p.39)

Paz (1994), outro autor que trata do tema, concebe o erotismo como uma poética da sexualidade, pois “não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora.” (PAZ, 1994, p. 12). A experiência erótica transcende o ato sexual. Nesse sentido, erotismo e sexualidade se diferem na medida em que:

O erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que

diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. (PAZ, 1994, p. 16)

Apesar dessas diferenças, são aspectos de um mesmo fenômeno: da vida em sua plenitude. Paz (1994) acrescenta um terceiro componente que completa essa tríade: o amor que, por ser constituído de alma e corpo, se desdobra em variados sentimentos que vão da atração à adoração, da ternura ao erotismo. Por conseguinte, amor e erotismo estão intrinsecamente ligados à sexualidade porque dela são originários. Uma “dupla chama” que se alimenta do fogo original, como bem expressou Paz.

As reflexões de Paz (1994) convergem com as formas de erotismo apontadas por Bataille (2020) visto que coexistem no âmbito do sentimento amoroso. A experiência erótica se inicia pelo contato com o corpo e à medida que as sensações se intensificam pela ação do desejo esses corpos se fundem. A paixão que move os amantes produz um efeito de prolongamento dessa fusão, ao mesmo tempo em que instala a desordem. Felicidade e sofrimento caminham lado a lado assim como vida e morte. As promessas de felicidade cessam a condição de ser descontínuo, todavia, o medo da separação e da perda instaura a angústia, isso porque, o amante vislumbra no ser amado todo o sentimento de continuidade possível, a dissolução do seu eu, nisso “o ser amado equivale para o amante, só para o amante, sem dúvida, mas não importa, a verdade do ser” (BATAILLE, 2020, p. 44); a quebra dessa expectativa e o desengano faz emergir a violência e a morte quando, por exemplo, a não correspondência ou a infidelidade evocam o desejo do assassinato ou do suicídio.

É sob esse jogo complexo e paradoxal que o erotismo se faz presente no discurso romanesco de *Bom Crioulo* de onde jorram desejos, paixões, interditos e transgressões.

Amaro se apaixona por Aleixo e, com intuito de conquistá-lo, estabelece um vínculo de amizade e passa a protegê-lo das provocações dos outros marinheiros a bordo. Com o passar do tempo essa relação se torna mais íntima e Aleixo acaba cedendo às investidas sexuais de Amaro. A lembrança da primeira relação sexual proporciona a Amaro sensações controversas, conforme mostra o trecho abaixo:

Ao pensar nisso Bom-Crioulo sentia uma febre extraordinária de erotismo, um delírio invencível de gozo pederasta... Agora compreendia que só no homem,



no próprio homem, ele podia encontrar aquilo que debalde procurara nas mulheres.

Nunca se apercebera de semelhante anomalia, nunca em sua vida tivera a lembrança de perscrutar suas tendências em matéria de sexualidade. As mulheres o desarmavam para os combates do amor, é certo, mas também não concebia, por forma alguma, esse comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo; entretanto, quem diria! o fato passava-se agora consigo próprio, sem premeditação, inesperadamente. (CAMINHA, 2019, p.63)

As duas primeiras linhas indicam uma focalização onisciente do narrador quando diz “ao pensar” entende-se que se trata da voz do narrador que se refere à homoafetividade como “gozo pederasta”, expressão que não faz parte do repertório linguístico de Amaro; no entanto, o uso das reticências sugere uma subjetivação no relato, indicando uma mudança de focalização em que a voz narrativa delega a voz a Amaro que passa a expressar seu conflito interior quanto à sua atração por outro homem, corroborada pela expressão “quem diria”. Assim, a subjetividade de Amaro é revestida pelas figuras, “semelhante anomalia”, “comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo”, todas de sentido negativo. O conflito interior de Amaro é resultado da transgressão a um interdito sexual: o desejo erótico por alguém do mesmo sexo.

Tal visão é replicada no romance, também por D. Carolina que enuncia “Aquilo com o outro [Aleixo], afinal, era uma grossa patifaria, uma bandalheira, um pecado, um crime!” (CAMINHA, 2019, p. 115), porém, essa visão é relativizada, conforme já foi demonstrado, quando a homoafetividade é projetada em um comandante da marinha do qual se “falavam coisas”, conforme relata o narrador:

O comandante, diziam, não gostava de saias, era homem de gênio esquisito, sem entusiasmo pela mulher, preferindo viver a seu modo, lá com a sua gente, com os seus marinheiros...

E havia sempre uma dissimulação respeitosa, um pigarrear malicioso, quando se falava no comandante. (CAMINHA, 2019, p. 106)

A homoafetividade do comandante é recoberta pelas figuras “não gosta de saias, sem entusiasmo para mulher, dissimulação respeitosa, pigarrear malicioso” que também reportam aos preconceitos da época; todavia, as figuras que concretizam o tema são mais suavizadas se comparadas àquelas incutidas a Amaro. Dessa forma, a homoafetividade é uma interdição sexual relativizada pela hierarquia racial e social que fica evidente pela fala, em discurso direto, do próprio comandante ao submeter Amaro a mais um castigo físico: “Desobediência, embriaguez e pederastia são crimes

de primeira ordem. Não se iludam!” (CAMINHA, 2019, p. 108), ou seja, em Amaro, negro e ex-escravo, a homoafetividade é considerada uma transgressão.

Segundo Foucault (2020), a censura moral e religiosa da homoafetividade ganhou contornos científicos no século XIX. A sociedade moderna reduziu a sexualidade ao casal heterossexual e monogâmico; os desvios, denominados por Foucault de “sexualidades periféricas”, são considerados perversões que provocam uma “especificação dos indivíduos” que carregaram ao longo do século o estigma da “loucura moral”, da “neurose genital”, da “aberração do sentido genésico”, da “degenerescência ou do desequilíbrio psíquico”. (FOUCAULT, 2020, p. 45). Tais desvios tornaram-se alvo de exames médicos, investigações psiquiátricas, relatórios pedagógicos e controle da família.

Nesse sentido, Foucault (2020, p.48) assinala que o homossexual do século XIX era considerado uma espécie, com uma natureza singular, que traz na conduta e no corpo a sua sexualidade. Com isso, era possível elaborar uma realidade analítica, visível e permanente da homoafetividade, isto é, um conjunto de mecanismos criado para organizar os controles pedagógicos e tratamentos médicos dessa sexualidade periférica, encravando-a no corpo, introduzindo-a nas condutas e tornando-a um princípio de classificação. O propósito era definir características que determinavam a natureza dos degenerados. É nesse contexto que se insere o romance *Bom Crioulo*, cujo discurso, tanto do narrador como das personagens, representa a homoafetividade como uma perversão e transgressão aos interditos sexuais da época.

No romance de Caminha, é possível vislumbrar que o ato erótico implica na busca do sujeito pela mudança da condição de ser fragmentário e descontínuo. Amaro é um sujeito fragmentado que depositou em Aleixo a possibilidade de mudar essa condição. O erotismo dos corpos e dos corações, nos termos de Bataille (2020), o conduz nessa empreitada:

Nas horas de folga, no serviço, chovesse ou caísse fogo em brasa do céu, ninguém lhe tirava da imaginação o petiz: era uma perseguição de todos os instantes, uma ideia fixa e tenaz, um relaxamento da vontade irresistivelmente dominada pelo desejo de unir-se ao marujo, como se ele fora de outro sexo, de possui-lo, de tê-lo junto a si, de amá-lo, de gozá-lo!... Ao pensar nisso Bom-Crioulo transfigurava-se de um modo incrível, sentindo ferrear-lhe a carne, como a ponta de um agulhão, como espinhos de urtiga brava, esse desejo veemente — uma sede tantálica de gozo proibido, que parecia queimar-lhe por dentro as vísceras e os nervos... (CAMINHA, 2019, p.48)

O apelo da superação da descontinuidade leva à busca pela fusão dos corpos. O desejo homoerótico de Amaro, cujo objeto é Aleixo, coloca dor e prazer em fluxo inevitável a serviço do “gozo proibido”. Para Bataille (2020, p. 46), a paixão introduz a “perturbação e a desordem”; em outras palavras, causa o sofrimento, a traição, o abandono, o ciúme e, por consequência, evoca a morte; exatamente o que Amaro experimenta.

A transgressão aos interditos da norma, da moral tradicional e, especialmente, a interdição fundada na raça são marcas do personagem Amaro. A configuração transgressiva de Amaro se constitui sobre o fulcro do erotismo, uma vez que o desejo e a paixão são latentes em seu ser e o impulsionam a transpor barreiras fortemente arraigadas na sociedade da época: a discriminação e o preconceito contra o negro e contra a homoafetividade.

O trecho a seguir é uma construção erótica. Há figuras que tematizam o erotismo como “exuberante nudez”, “excitando-o como uma bebida forte”, “desejos de touro” “alvorçando-lhe o coração”. Apesar de longo, sua transcrição se justifica pelo procedimento adotado: o jogo de focalização estabelecido entre o narrador e o personagem Amaro, marcado pelo hibridismo das fontes enunciativas que, conforme definição de Bakhtin (2015), mescla enunciados, sem indicar o limite formal entre um enunciado e outro. Tal procedimento projeta uma cena erótica em que a fala do narrador e de Amaro se amalgamam proporcionando a criação estética de uma atmosfera carregada de erotismo. Segue o fragmento:

Estava satisfeita a vontade de Bom-Crioulo. Aleixo surgia-lhe agora em plena e exuberante nudez, muito alvo, as formas roliças de calipígio ressaltando na meia sombra voluptuosa do aposento, na penumbra acariciadora daquele ignorado e impudico santuário de paixões inconfessáveis... Belo modelo de efebo que a Grécia de Vênus talvez imortalizasse em estrofes de ouro límpido e estátuas duma escultura sensual e pujante. Sodoma ressurgia agora numa triste e desolada baiúca da Rua da Misericórdia, onde àquela hora tudo permanecia numa doce quietação de ermo longínquo.

— Veja logo... murmurou o pequeno, firmando-se nos pés.

Bom-Crioulo ficou extático! A brancura láctea e maciça daquela carne tenra punha-lhe frêmitos no corpo, abalando-o nervosamente de um modo estranho, excitando-o como uma bebida forte, atraindo-o, alvorçando-lhe o coração. Nunca vira formas de homem tão bem torneadas, braços assim, quadris rijos e carnudos como aqueles... Faltavam-lhe os seios para que Aleixo fosse uma verdadeira mulher!... Que beleza de pescoço, que delícia de ombros, que desespero!...

Dentro do negro rugiam desejos de touro ao pressentir a fêmea... Todo ele vibrava, demorando-se na idolatria pagã daquela nudez sensual como um fetiche diante de um símbolo de ouro ou como um artista diante duma obra prima. Ignorante e grosseiro, sentia-se, contudo, abalado até os nervos mais recônditos, até às profundezas do seu duplo ser moral e físico, dominado por

um quase respeito cego pelo grumete que atingia proporções de ente sobrenatural a seus olhos de marinheiro rude.

— Basta! ... suplicou Aleixo.

— Não, não! Um bocadinho mais...

Bom-Crioulo tomou a vela, meio trêmulo, e, aproximando-se, continuou o exame atencioso do grumete, palpando-lhe as carnes, gabando-lhe o cheiro da pele, no auge da volúpia, no extremo da concupiscência, os olhos deitando chispas de gozo...

— Acabou-se! tornou Aleixo depressa, impaciente já, soprando a luz.

Seguiu-se, então, no escuro, um ligeiro duelo de palavras gemidas à surdina, e, quando Bom-Crioulo riscou o fósforo, ainda uma vez triunfante, mal podia ter-se em pé. (CAMINHA, 2019, p.76-77)

A cena se inicia com a descrição da nudez de Aleixo pelo narrador que faz referências aos padrões gregos de beleza e ao relato bíblico que remete ao pecado de Sodoma relacionado às práticas homossexuais. Porém, conforme o avanço do relato, observa-se a presença da subjetividade de Amaro na fala do narrador: descrição de sensações que envolvem os sentidos do tato “palpando-lhe as carnes”, do olfato “gabando-lhe o cheiro da pele”, da visão “os olhos deitando chispas de gozo”; e do prazer alcançado “Que beleza de pescoço, que delícia de ombros, que desespero!”. Todos esses procedimentos de hibridização permitem inferir que esse jogo de focalização participa ativamente da construção do discurso erótico no excerto em análise.

A representação erótica no discurso romanesco de *Bom Crioulo* se constrói partir da transgressão moral e social, das interdições sexuais e seu principal objetivo é a conquista do prazer. A configuração do personagem Amaro se constitui pelo desejo de viver e ser livre. Amaro é um sujeito apaixonado movido por seus desejos eróticos dos quais Aleixo não compartilha. Em virtude da interdição da homoafetividade, tanto como relação afetiva, quanto tema literário, a descrição da cena é feita sobre a penumbra, a meia luz. O erotismo dos corpos é evidenciado com veemência nessa passagem da obra. Amaro fica inebriado diante da nudez de Aleixo. A descrição do corpo de Aleixo aparentemente deveria ser focalizada em Amaro, porém as referências clássicas ao mundo grego e ao relato bíblico, bem como o repertório linguístico revelam a intromissão do narrador que elabora uma representação poética daquele instante em que o erótico se define a partir da expressividade desse narrador, haja vista a incapacidade de Amaro, por sua natureza rude e vocabulário limitado, expressar em palavras o gozo e o êxtase daquele momento de contemplação do corpo de Aleixo. Contudo, para que o efeito de verossimilhança seja alcançado com êxito e a atmosfera do erotismo se instale no

discurso, a subjetividade de Amaro precisa compor a cena discursiva. No momento em que vem à tona o prazer e o gozo, é que se detecta a presença de Amaro. Vale ressaltar que a magnitude da cena erótica é entremeada pela baixa luminosidade do espaço, por estar diante de algo que não pode ser dito e tampouco visto, o narrador diminui o plano de visão, apaga as luzes e fecha as cortinas quando o ato sexual se consuma.

Com se nota, o erotismo pujante da cena é constituído pela nudez de Aleixo, considerado um objeto de contemplação. O ato sexual em si é descrito de forma breve o que condiz com os apontamentos de Paz e Bataille quando afirmam que o erotismo transcende o ato sexual, é uma metáfora do sexo. A satisfação das pulsões eróticas é o objetivo principal. O gozo e o prazer são originários de sensações paradoxais que os interditos e as transgressões produzem no íntimo de cada ser. O desejo do proibido leva o sujeito a transgredir as interdições para gozar delas.

D. Carolina deseja estabelecer um vínculo sexual e afetivo com Aleixo, mesmo sabendo do relacionamento do grumete com Amaro, o desejo de uma relação com o um homem mais jovem e inexperiente, como declara a onisciência narrativa “Era uma esquisitice como qualquer outra: estava cansada de aturar marmanjos.” (CAMINHA, 2019, p. 87); e a proibição em prol do prazer a motivam, uma vez que “Outras mais velhas gabavam-se, por que é que ela, com os seus trinta e oito anos, não tinha o direito de gozar?” (CAMINHA, 2019, p. 87). Imbuída pelo desejo de conquistar Aleixo, D. Carolina o envolve em um jogo de sedução:

Começou a fazer-se muito meiga para o rapazinho, guardando-lhe doces, guloseimas, passando a ferro, ela própria, seus lenços, gabando-se na presença de estranhos, fingindo-se distraída quando queria mostrar-lhe a exuberância de suas carnes — perna, braço ou seios...  
Uma ocasião Aleixo vira-a em camisa curta, deitada, com as pernas de fora; porque os aposentos da portuguesa davam para o corredor e, nesse dia, ela esquecera de fechar a porta. O grumete voltou o rosto depressa, todo cheio de respeito, como se aquilo fosse uma profanação: mas, depois, ao lembrar-se do caso, tinha sempre uns arrepios voluptuosos, não podia evitar certa quebreira, certo desfalecimento acompanhado de ereção nervosa...

As artimanhas de sedução utilizadas por D. Carolina são regidas pela força dos desejos lascivos e amorosos, cujos efeitos despertam em Aleixo sentimentos contraditórios: se vê na obrigação de repelir seus desejos em relação à portuguesa (seja pela diferença de idade ou por uma atitude respeitosa, seja por culpa ou medo pelo ato de traição a Amaro), ao mesmo tempo em que não consegue controlar a

atração e os impulsos sexuais que nutre por ela. O desejo de viver um caso amoroso com uma mulher mais velha e experiente fascina Aleixo que cede às investidas de D. Carolina que também realiza “o seu desejo, a sua ambição de mulher gasta: possuir um amante novo [...], tinha-lhe ensinado segredinho de amor, e ele gostara imenso, e jurara nunca mais abandoná-la, nunca mais!” (CAMINHA, 2019, p. 113). Ambos enebriados pela efusão dos desejos transgressivos sucumbem ao prazer que advém das interdições.

A manifestação do erotismo nos fragmentos que relatam a contemplação da nudez de Aleixo, o jogo de sedução elaborado por D. Carolina e a experiência de Aleixo como objeto de desejo de ambos (Amaro e a portuguesa) pode ser considerada como elemento que configura e que subjetiviza as relações de afetividade entre os sexos opostos e iguais que, por sua vez, tematiza os arroubos de erotismo, sedução e paixão presentes no discurso narrativo de *Bom Crioulo*. Como resultado das transgressões, os envolvidos nesse triângulo amoroso renunciam a si mesmo, a partir do momento em que se tornam escravos do desejo que sentem por Aleixo. Da mesma forma, essa condição de objeto de sedução e paixão, coloca Aleixo como alvo do ciúme e da ira de Amaro, pois como assinala Bataille (2020, p.44) “a paixão é um halo de morte”. Por conseguinte, movido pela pulsão erótica e sob o efeito da paixão, Amaro assassina Aleixo. É assim que a condição paradoxal de existência do erotismo se materializa na obra. A partir da configuração sensível de Amaro, Aleixo e D. Carolina é possível visualizar e interpretar como os efeitos do erotismo subsidiam a constituição discursiva da interioridade desses seres ficcionais.

### **3.3 A temática de gênero: figurativização da mulher**

Na sociedade do século XIX vigorava o discurso, tanto no âmbito literário quanto no midiático, da natureza feminina relacionada ao papel de mãe e esposa. A veiculação da imagem idealizada da mulher nesses meios de comunicação, segundo Soihet (2020), colocava em oposição qualidades desejáveis como pureza, amabilidade e fragilidade com àquelas consideradas temerárias como vaidade, libertinagem e infidelidade que propiciou a constituição de um cenário de discriminação e submissão da mulher que não tinha o direito de usufruir livremente do seu corpo e da sua sexualidade.

A autora destaca que entre as mulheres das classes sociais mais elevadas o casamento e a constituição de uma família aos moldes burgueses eram um ideal de vida; em contrapartida, as mulheres populares, em virtude das dificuldades econômicas e propensão à exploração sexual, seguiam outros padrões de moralidade cujos comportamentos como o da castidade, da delicadeza e do recato não eram preponderantes, o que não significa que os ideais burgueses fossem abolidos, apenas não se efetivavam na dura realidade das camadas mais baixas da sociedade. Soihet chama a atenção para a autonomia que essas mulheres pobres conquistaram como trabalhadoras autônomas, prestando serviços “lavando ou engomando roupas, cozinhando, fazendo e vendendo doces e salgados, bordando, prostituindo-se [...]” (SOIHET, 2020, p.379) e que por conta dessa subversão do papel feminino eram “alvos de preconceito por estarem à margem do esquema de organização familiar burguês, concebido como universal.” (SOIHET, 2020, p.380)

No romance *Bom Crioulo*, a busca pela autonomia financeira da mulher é um elemento importante na caracterização da personagem D. Carolina:

D. Carolina era uma portuguesa que alugava quartos na Rua da Misericórdia [...].

Vivia de sua casa, de seus cômodos, do aluguelzinho por mês ou por hora. Tinha o seu homem, lá isso pra que negar? Mas, independente dele e de outros arranjos que pudesse fazer, precisava ir ganhando a vida com um emprego certo, um emprego mais ou menos rendoso para garantia do futuro. Isso de homens não há que fiar: hoje com Deus, amanhã com o diabo. (CAMINHA, 2019, p.69)

D. Carolina exerce na diegese papéis antagônicos: é proprietária de pensão, que consegue sua independência financeira por meio da prostituição; é amante, e mantém relacionamentos eventuais com homens casados que têm recursos financeiros, por isso, não tem vínculo permanente com nenhum deles; é amiga de Amaro a quem oferece abrigo para o relacionamento íntimo com Aleixo; e rival, porque coloca o relacionamento homoafetivo em xeque ao seduzir o grumete. D. Carolina também se destaca por seus atributos masculinos – motivo pelo qual o narrador a chama de “mulher-homem” – quais sejam, a dominância na relação amorosa com Aleixo, provedora do seu próprio sustento, ainda que dependa de seu amante açougueiro para sobreviver, bem diferente da típica mulher romântica oriunda da

burguesia. É uma personagem que, aparentemente, subverte a tradicional representação idealizada da mulher; todavia, uma análise mais detida do discurso romanesco deixa entrever a inferioridade feminina na configuração dessa personagem.

O fracasso nas duas relações matrimoniais faz D. Carolina evitar casamento ou relacionamentos monogâmicos que representam uma ameaça a sua busca por independência. Sua trajetória é marcada por altos e baixos: na juventude abre uma casa na rua da Lampadosa, ganha muito dinheiro, porém, adoece e perde todos os seus ganhos. Volta a ganhar notoriedade ao interpretar Vênus no carnaval. Adoeceu novamente, viajou para Portugal onde reestabeleceu sua saúde e beleza. Recuperada retorna ao Brasil “cheia de corpo e de novas ambições, amigou-se outra vez, e, afinal de contas, depois de muito gozar e de muito sofrer, lá estava na Rua da Misericórdia, fazendo pela vida, meu rico! explorando a humanidade brejeira[.]” (CAMINHA, 2019, p.70). Como se nota, D. Carolina é um espírito livre que usufrui do seu status de mulher solteira, enfrenta dificuldades e busca superar sua miséria com a exploração dos outros (amantes) e de si mesma. Contudo, essa ânsia por liberdade não se aplica quando se envolve no triângulo amoroso cuja base se funda no sentimento de posse e dominação.

A dinâmica desse triângulo amoroso se estabelece graças ao caráter volátil do personagem Aleixo que se destaca por sua androginia, beleza e submissão “era mesmo uma espécie de príncipezinho entre os camaradas, o “menino bonito” dos oficiais[.]” (CAMINHA, 2019, p. 49), “Faltavam-lhe os seios para que Aleixo fosse uma verdadeira mulher” (CAMINHA, 2019, p. 77) por ser passivo em sua relação com Bom Crioulo “o grumete aceitava tudo com um ar filial, sem procurar a razão de todo esse esmero” (CAMINHA, 2019, p. 50) e também com D. Carolina, que toma a iniciativa da conquista “Bateu a porta e começou a se despir a toda pressa, diante de Aleixo, enquanto ele deixava-se estar imóvel” (CAMINHA, 2019, p. 90). A submissão de Aleixo, entretanto, se transfigura ao longo da narrativa, uma vez que ele passa a tirar vantagens dessas relações, buscando proteção e favores “podia encontrar algum homem de posição, de dinheiro: já estava acostumado ‘àquilo’... O próprio Bom Crioulo dissera que não se reparavam essas coisas no Rio de Janeiro.” (CAMINHA, 2019, p. 84). Portanto, os seus relacionamentos duram apenas enquanto duram os seus próprios interesses. Figurativizado pelas expressões “menino bonito”, “verdadeira mulher, aceita tudo”, “deixava-se estar imóvel, já estava acostumado



‘aquilo’”, Aleixo é um homem, porém, ao longo do romance, por suas características e personalidade, é visto como uma mulher tanto por Amaro, como por D. Carolina. Essa correspondência de Aleixo a uma mulher, também pode estar relacionada à possibilidade de consumação da relação homoafetiva entre Amaro e Aleixo, pois ao comparar Aleixo com uma mulher, Amaro preserva a similitude de uma relação heterossexual, bem como a sua masculinidade. Ao passo que, a relação com D. Carolina consolida a caracterização de “mulher-homem”, em virtude do papel que ela exerce ao apresentar a Aleixo toda a volúpia e luxúria que uma relação heterossexual pode proporcionar a um jovem iniciante nas artimanhas do sexo.

Inicialmente, tem-se a impressão de que Carolina encara sua relação com Aleixo de modo mais racional, pois desfruta as delícias da carne, mas tem consciência que representa algumas vantagens para o bem-estar do grumete. Porém, conforme se envolve com Aleixo e se apaixona, emerge um discurso de submissão e a imagem inicial de uma mulher forte e independente se esvai:

Nunca vira tanto carinho, zelo tanto. A portuguesa multiplicava-se em dedicações, em ternuras quase infantis, desejando até que ele a maltratasse, que ele a espezinhasse. O olhar azul de Aleixo tinha sobre ela um poder maravilhoso, uma fascinação irresistível: penetrava o fundo de sua alma, dominando-a, transformando-a num pobre animal sem vontade, queimando-a como uma brasa ardente, impelindo-a para todos os sacrifícios... Perto dele, fugiam-lhe todos os receios, todas as dívidas: era capaz de atirar-se a um homem, de morrer na ponta de uma faca, de assassinar, de fazer loucuras! (CAMINHA, 2019, p. 131)

A portuguesa caracterizada como uma mulher vivida e experiente se mostra agora totalmente entregue e submissa ao grumete em nome desse sentimento amoroso. Essa configuração da personagem pode ser associada com a mulher apaixonada que, segundo Beauvoir (2019b, p.462), “exaltará soberanamente o amado”. Assim definida, a mulher se coloca como um não-sujeito, um outro que se constitui a partir do homem. Vale destacar que o trecho em análise é expresso pela onisciência narrativa que evidencia uma visão masculina que constrói a imagem de uma mulher passiva e servil que deposita no homem toda a razão de sua existência, dedica-lhe todos os instantes de sua vida e dispõe da sua liberdade, do seu mundo em prol do reconhecimento e reciprocidade do amado. Sob essa perspectiva, Beauvoir assinala que o homem considera a mulher como

Serva e companheira, ele espera que ela seja também seu público e juiz, que ela o confirme em seu ser; mas ela o contesta com sua indiferença, e até com seus sarcasmos e risos. Ele projeta nela o que deseja e o que teme, o que ama e o que detesta. E se é tão difícil dizer algo a respeito é porque o homem se procura inteiramente nela e ela é Tudo. Só que ela é Tudo à maneira do inessencial: é todo o Outro. E, enquanto outro, ela é também outra e não ela mesma, outra e não o que dela é esperado. (BEAUVOIR, 2019a, p. 266-267).

O arranjo estabelecido na relação de D. Carolina e Aleixo é marcado por um jogo em que o homem exerce o papel de sujeito e a mulher de objeto. Ainda que tome a iniciativa, sua condição de mulher mais velha coloca D. Carolina numa condição de submissão, pois movida pela vaidade de conquistar um homem jovem e bonito se submete a uma escravidão doméstica, já que passa a servir Aleixo de todas as formas: cuidando de suas roupas, cozinhando, enfim, devotando-lhe toda sorte de cuidados, levando-a a submeter-se a uma dolorosa dependência. Por meio desse sentimento amoroso, ela concilia o erotismo com a afirmação de si. Paradoxalmente, movida por uma felicidade embriagante, a portuguesa torna-se objeto, presa que se submete com prazer aos caprichos do marujo. Essa atitude da mulher “voltar-se para si mesma e a dedicar-se a seu amor”, Beauvoir nomeia de narcisista. (BEAUVOIR, 2019b, p.443)

Outra atitude da personagem que se relaciona à mulher narcisista é colocar-se na condição de vítima e injustiçada para se defender e justificar. Após um desentendimento, Aleixo passa tratar D. Carolina com desprezo que, para se defender, reage destilando lamentações que transfiguram sua vida num drama do qual é sempre vítima “— Que era uma infeliz, que todos a desprezavam, que estava cansada de sofrer, que a vida era um inferno, que preferia morrer!” (CAMINHA, 2019, p. 132), despertando, assim, a piedade do amado. Mantém-se, dessa forma, no controle da situação, porém, na condição de objeto digno da piedade do outro.

Esse parece ser o papel feminino exercido por D. Carolina ao longo do romance: objeto. Ao exercer a função de prostituta durante a juventude, ela também estabelece sua independência na condição de objeto, visto que precisa do homem, sem ele perde seu meio de subsistência. Daí as prostitutas serem “entre todas as mulheres as mais submissas aos homens e que, no entanto, mais lhe escapam” (BEAUVOIR, 2019a, p. 264), não pertencem a nenhum homem, mas prestam serviço a todos e sobrevivem desse comércio por meio do qual adquirem independência. Mesmo depois de D. Carolina abandonar o ofício da meretrice, continua sobrevivendo às custas de um homem, agora, na condição de amante. Inclusive, Aleixo, ferido em

seu orgulho de homem que exige fidelidade, questiona o fato de D. Carolina não “trabalhar honestamente” para obter dinheiro. Por sua vez, com intuito de agradar o amado, ela promete abandonar o açougueiro; contudo, o narrador revela imediatamente a impossibilidade dessa empreitada, visto que o relacionamento com Aleixo é financiado com o dinheiro do amante. Diante da dependência afetiva e financeira e da sua pouca disposição para o trabalho, D. Carolina não abdica de nenhum “— Nem o Man’el sabe do bonitinho, nem o bonitinho sabe do Man’el, pensava D. Carolina.” (CAMINHA, 2019, p. 127).

A dependência financeira é uma forma de dominação masculina que se edifica no discurso romanesco da obra, atestada tanto pelo narrador, quanto pela própria D. Carolina. Por não conseguir prover o seu sustento pela força do trabalho, D. Carolina não tem a liberdade, ou não assume a responsabilidade de ser fiel a Aleixo e terminar o caso com o açougueiro. Uma ocupação profissional ou um “trabalho honesto”, conforme propôs Aleixo, não parece ser uma opção para a portuguesa por motivos que não estão claros, mas que possivelmente estão relacionados: ao privilégio financeiro detido pelos homens, o que a impele a recorrer aos amantes; aos desafios da independência e, por último, ao envelhecimento, que reduz drasticamente os ganhos financeiros provenientes do seu corpo e da sua beleza.

O corpo feminino é dotado de erotismo, porque se vincula à ordem do desejo. Segundo Beauvoir (2019a), aos olhos do homem, a mocidade e a juventude são os principais atrativos da mulher cujo ideal de beleza “exige que seu corpo ofereça as qualidades inertes e passivas de um objeto, porquanto a mulher se destina a ser possuída.” (BEAVOIR, 2019a, p.220); por isso, a beleza viril do corpo feminino precisa, além de ser capaz de gerar filhos, inspirar desejo. Com efeito, ao envelhecer, a mulher é despojada de sua feminilidade, pois perde o encanto erótico e a capacidade reprodutora, considerados pela sociedade a razão de sua existência; uma vez “Enferma, feia, velha, a mulher causa horror” (2019a, p.222). Essa visão negativa do envelhecimento da mulher é expressa diversas vezes pelo narrador ao se referir a D. Carolina de forma depreciativa como “mulher gasta”, “gorda”, “vaca do campo” e ao descrever, com certa repulsa, o seu corpo “largo e mole” (CAMINHA, 2019, p.113), revelando um discurso preconceituoso em que impera a valorização do corpo e da juventude feminina.

Esse desdém à forma física de D. Carolina pode ser observado quando o narrador ridiculariza o pânico que a assolou diante da possibilidade de Amaro

descobrir a traição dela e de Aleixo. O fato que desencadeia essa crise de medo ocorre quando a portuguesa recebe um bilhete do marujo que solicitava a visita de Aleixo ao hospital onde estava internado. Após ler as palavras de amor e saudade de Amaro, pressentiu o perigo que o ciúme e a infidelidade representam para uma mulher envolvida num triângulo amoroso: “[...] ela não podia conciliar o sono, adormecer tranquilamente; fechava os olhos em vão, para tornar a abrir, no mesmo instante, sufocada, agitada por um nervoso ridículo de mulherzinha histérica, ela, um mulherão daquele, gorda, forte e sadia! (CAMINHA, 2019, p. 129). O narrador destila todo seu sarcasmo e preconceito ao minimizar o receio de D. Carolina a um ataque de histerismo – moléstia relacionada ao sexo feminino por ser considerado frágil, inconstante e emotivo – ironicamente sugere que o perfil físico e moral da portuguesa não condiz com o padrão de mulher sensível e delicada, que o narrador, de forma machista, chama de “mulherzinha histérica”. No entanto, o final da história demonstra que o receio da portuguesa não era mero devaneio de uma “mulherzinha histérica” e seu medo tinha fundamento nas histórias de assassinatos de mulheres que ousavam ser infiéis; o diferencial é que ela sai ilesa da fúria mortífera de Amaro, mas Aleixo não.

O escárnio contra a portuguesa proveniente do narrador também figura no relacionamento com Aleixo. Em virtude de seu corpo gordo e da sua meia idade, o narrador supõe que Aleixo a veja com desdém “[...] riu, lembrando-se talvez da semelhança que havia entre a portuguesa e uma grande corveta bojuda (CAMINHA, 2019, p.114)”. Importante observar que a presença do advérbio de dúvida “talvez” indica que a focalização está com o narrador e não expressa com certeza a opinião de Aleixo. Outrossim, comentários que menosprezam a capacidade de D. Carolina despertar desejo no jovem Aleixo também são constantes: “Com efeito, a portuguesa estava irresistível para um adolescente nas condições de Aleixo, bisonho em aventuras dessa ordem, e cuja virilidade apenas começava a destoucar-se. (CAMINHA, 2019, p.110), em outras palavras, o narrador faz questão de destacar que o encanto de Aleixo por D. Carolina provém da sua inexperiência sexual com mulheres, já que até então tinha vivenciado uma relação homoafetiva e que, portanto, trata-se de uma relação de cunho sexual, físico e não afetivo. Para Beauvoir (2019b), o homem jovem busca em uma mulher mais velha uma guia, porém os costumes “proíbem-lhe deter-se definitivamente [...]; ele só encara tais amores como uma etapa” (BEAUVOIR, 2019b, p. 464), exatamente o que o narrador faz questão de enfatizar:

trata-se de uma atração válida enquanto perdurar o desejo sexual e durável até que a interdição social imponha a sua força sob a forma do preconceito contra a relação de uma mulher mais velha com um homem jovem.

Por sua vez, D. Carolina, diferente do narrador, tem uma imagem positiva de si mesma, não se coloca como uma mulher insegura ou ameaçada pelas marcas do envelhecimento ou pela forma do seu corpo: “Viu-se ao espelho e notou que realmente ainda “prestava serviço”: — Qual velha! Nem um pé-de-galinha sequer, nem uma ruga — pois isso era ser velha? Certo que não. Lá quanto à idade ninguém queria saber. A questão era de cara e corpo... Ora, adeus!...” (CAMINHA, 2019, p.87). Nota-se que o ponto de vista D. Carolina diverge bastante do narrador que se coloca na condição de um demiurgo que enxerga o que a portuguesa, mergulhada na sua condição de mulher narcisista, não vê. Essa dinâmica narrativa, na qual se configura uma mulher oprimida que só reconhece o seu valor, a sua beleza na condição de objeto voltado para agradar, servir e atender aos desejos do amado, é construída no romance pelo discurso do narrador que, inclusive, toma a palavra para expressar as impressões de Aleixo em relação a D. Carolina.

Nessa perspectiva, o jogo de focalização estabelecido entre o narrador e D. Carolina mostra visões opostas: de um lado, o narrador que enuncia uma visão masculina em torno do ideal de mulher cujo requisitos eram beleza física e virtude, ausentes na portuguesa; por outro, D. Carolina que expressa uma visão idealizada de beleza que edifica uma imagem de si que não condiz com a realidade diegética. O resultado dessa oposição é a produção de um discurso que enuncia a mulher sob a ótica masculina e a inferioridade como sua essência; qualquer tentativa de construção de uma imagem positiva proveniente dela é considerada disforme ou mesmo ilusória. A condição de um não-sujeito que se constrói a partir do ponto de vista do homem é mimetizada na própria estrutura narrativa em que D. Carolina pouco fala, a não ser por intermédio do narrador.

Diante disso, é possível afirmar que a constituição da personagem D. Carolina se dá pelo discurso masculino. Ainda assim, não se pode negar que é uma personagem que subverte o ideal feminino presente no discurso literário do século XIX, em que as obras romanescas reservavam às mulheres transgressoras um final trágico e melancólico. Não é o caso de D. Carolina que, apesar de levar uma vida controversa e alheia aos preceitos morais da época, é a única que sai ilesa desse perigoso triângulo amoroso.

## **CAPÍTULO 4 – O DISCURSO SANCIONADO: DA VERIDICÇÃO DO DISCURSO À CRENÇA DO LEITOR**

Como já foi dito nos capítulos anteriores, a enunciação é a instância pressuposta pelo enunciado que abriga os sujeitos da enunciação em níveis: no primeiro, o enunciador e o enunciatário, no segundo, o narrador e o narratário e, no terceiro, o interlocutor e interlocutário, bem como as visões de mundo representadas no discurso. Dessa forma, o enunciador instala o narrador no enunciado que, por sua vez, instala o interlocutor. Quando o enunciador instala no texto um narrador que conta uma história sem participar dela, torna-se mais difícil reconhecer as marcas que o diferenciem do narrador, neste caso ocorre a sincretização do primeiro e segundo níveis enunciativos.

Os dois mecanismos enunciativos responsáveis pela instauração no texto das categorias de pessoa, tempo e espaço são a debreagem e a embreagem. De acordo com Fiorin (2016), a debreagem consiste numa operação em que a instância da enunciação projeta para fora de si as categorias de pessoa, espaço e tempo; em outras palavras, ocorre quando o enunciador engendra tais categorias no enunciado. A debreagem pode ser classificada como enunciativa e enunciva. A debreagem enunciativa instala um eu-aqui-agora, como por exemplo, um texto escrito em primeira pessoa; já a enunciva projeta um ele-lá-então, como se pode observar em um texto escrito em terceira pessoa. Os efeitos de sentidos são distintos: a debreagem enunciativa produz um sentido de subjetividade, uma vez que o eu-aqui-agora instalados no enunciado geram um efeito de aproximação, de apreciação de fato; a debreagem enunciva cria um sentido de objetividade, já que um ele enuncia algo do qual se distancia. Por sua vez, o mecanismo de embreagem, em contrapartida, consiste em um “efeito de retorno à enunciação”, produzido pela suspensão da oposição entre as categorias de pessoa, espaço e tempo.

As operações enunciativas, ao gerar efeitos de objetividade e subjetividade, assim como de aproximação e afastamento, aliadas a outras estratégias, orientam a leitura do enunciatário levando-o a aderir ao universo de valores e crenças colocado em discurso pelo enunciador. Para isso, o enunciador preenche o discurso com as marcas de veridicção que possibilitam o seu reconhecimento pelo enunciatário. A despeito da definição de enunciador e enunciatário, Fiorin (2019, p.138) assevera que “O enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor, mas não o autor e o leitor reais,

em carne e osso, mas sim o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construídas pelo texto.” Por conseguinte, identificar a imagem do enunciador e do enunciatário que o texto constrói é fundamental para a compreensão das oposições enunciativas e da eficiência de determinado discurso, bem como os efeitos de sentido de verdade que o engendra.

Desse modo, o que está em jogo é “fazer parecer verdadeiro”, fundado em um contrato enunciativo estabelecido entre enunciador e enunciatário. Nesse sentido, a veridicção diz respeito aos efeitos de sentido de verdade, ou seja, “dos jogos da linguagem com a verdade que o discurso instala no seu interior” (BERTRAND, 2003, p. 433), disso resulta que a verdade de um discurso não se pauta na diferença entre o discurso da História, enquanto ciência, e o da ficção, mas nos procedimentos que o enunciador utiliza para fazer o seu discurso parecer verdadeiro e o enunciatário, baseado nos seus conhecimentos e convicções, possa aceitá-lo ou recusá-lo. Nessa relação entre enunciador e enunciatário é preciso que esse jogo de crenças seja compartilhado entre ambos para que se estabeleça o contrato de veridicção, no qual o fazer persuasivo do enunciador comunica valores para convencer e persuadir o enunciatário. Com efeito, esse contrato habilita, no interior de comunidades linguísticas e culturais, valores figurativos e enuncia seus modos de circulação e validação.

Por essa razão, o contrato de veridicção elabora, segundo Bertrand (2003), diferentes procedimentos de persuasão e adesão, tais como a variação entre o verossímil e a ficção, perfeitamente observável no âmbito da literatura, que elabora um discurso de racionalidade e repousa seu desenvolvimento numa fala figurativa.

Aliás, a figuratividade literária permite “entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade além (do) sentido” (GREIMAS, 2017, p. 82), já que a literatura põe em cena o mundo sensível e os seus modos de apreensão, direcionando o olhar para o “lugar das percepções ao mesmo tempo legadas pelo uso, depositadas na linguagem e simuladas nos discursos” (Bertrand, 2003, p. 238). E assim, a dimensão figurativa vincula-se à atividade de percepção. Para Bertrand a figuratividade está ligada à experiência sensível visto que

Todo conteúdo de um sistema de representação (visual, verbal ou outro) tem um correspondente no plano da expressão do mundo natural, isto é, da percepção. As formas de adequação, configuradas pelo uso, entre a semiótica do mundo natural e a das manifestações discursivas, formam o objeto da semiótica figurativa. Esta se interessa, pois, pela representação, (a

mímesis), pelas relações entre figuratividade e abstração, pelos vínculos entre a atividade sensorial da percepção e as formas de sua discursivização. (BERTRAND, 2003, p. 420)

A figuratividade é criada a partir da percepção do que o discurso social aceita como moral, ético, estético etc., ou seja, um valor axiológico. É com base nessa construção de valores, que o leitor considera aparentemente verdadeiro um valor por ela elaborado. Assim sendo, o ato de leitura está condicionado com a figuratividade uma vez que a adesão do enunciatário-leitor ao texto se apoia sobre os valores figurativos, provenientes da percepção e colocados em circulação pelo discurso. Esses valores moldam crenças e opiniões que, por meio da linguagem, instauram uma matriz cultural de leitura do mundo. Trata-se, portanto, não de uma correspondência entre palavra e mundo, mas de um crivo sociocultural que orienta os modos de apreensão do mundo pelos sentidos e sustenta o reconhecimento desse mundo na leitura.

#### **4.1 Estratégias de veridicção em *Bom Crioulo***

O contrato de veridicção que se firma na estética naturalista, de acordo com Fiorin (2008), considera que a obra literária é um reflexo da realidade e que, em vista disso, a linguagem deve representá-la de forma objetiva aproximando-se do campo do discurso científico. Para criar esse efeito de objetividade, apagam-se as marcas da enunciação no enunciado com a instauração de um narrador em terceira pessoa, cujo eu deve estar ausente do enunciado, ou seja, tem-se a impressão de que os fatos se narram por si só, livres da subjetividade de um eu.

Com a perspectiva de expressar objetividade, enunciador e narrador, bem como enunciatário e leitor estão sincretizados em *Bom Crioulo*. É nessa via que o enunciador-narrador, para exercer o seu fazer persuasivo, lança mão de mecanismos discursivos que permitam a adesão do enunciatário-leitor às proposições por ele apresentadas. Nesses termos, a estratégia do enunciador-narrador do romance *Bom Crioulo*, tributário do Naturalismo, é a projeção do narrador em terceira pessoa, por meio de uma debreagem enunciativa, que simula um distanciamento da cena narrativa e, dessa maneira, produz um efeito de objetividade diante dos fatos narrados. É o que se observa na abertura do romance, com a descrição da corveta. Porém, conforme o narrador se aproxima do protagonista Amaro e fecha o foco nas personagens, delega



focalização, proporcionando ao leitor a possibilidade de conhecer outra interioridade, outra elocução narrativa.

Na primeira aparição de Amaro, o narrador destaca o porte físico que lhe proporciona admiração, respeito e popularidade entre os marujos a bordo. A descrição segue enfatizando o comportamento violento do marinheiro e as arruaças quando está sob efeito de bebida alcoólica e, ainda, o medo que desperta nos outros em terra, como mostra excerto a seguir:

A força nervosa era nele uma qualidade intrínseca sobrepujando todas as outras qualidades fisiológicas, emprestando-lhe movimentos extraordinários, invencíveis mesmo, de um acrobatismo imprevisto e raro. Esse dom precioso e natural desenvolvera-se-lhe à força de um exercício continuado que o tornara conhecido em terra, nos conflitos com soldados e catraieiros, e a bordo, quando entrava embriagado. (CAMINHA, 2019, p.33)

O relato do narrador, no entanto, deixa entrever alguns outros sentidos que põe em xeque a sua objetividade. Ele reitera que, como consequência desse comportamento impulsivo e violento, Amaro é submetido a castigos cruéis e desumanos. Durante uma bebedeira, o marujo espanca um português em terra e, por conta disso, é preso e colocado numa cela solitária para aguardar a punição, como se observa no trecho: “mesmo em jejum, ele ia ser castigado. Faltava o comandante para se dar princípio à solenidade.”; o narrador também enfatiza que todos ali, incluindo marujos e oficiais, ansiavam pela “solenidade” de imputação de chibatadas que se assemelhava a um espetáculo de horror que, por ser rotineiro, não despertava nenhuma piedade. O narrador delega voz a Amaro que, resignado, admite estar acostumado com a disciplina à base da chibata e a não ter ninguém que se importe, “oferecia-se ao castigo, sem medo, impávido e sereno [...]. Não tinha ninguém por ele — era um abandonado, um infeliz... O próprio Aleixo onde estaria?” (CAMINHA, 2019, p. 107), em discurso direto Amaro se julga desprezado. O narrador toma a palavra para descrever o quão excruciante é a sanção:

À última chibatada, Bom Crioulo rodou e caiu em cheio sobre o convés, porejando sangue. Ah! mas não havia no seu dorso uma nesga de pele que não fosse atingida pelo vime. Caiu fatalmente, quando já não lhe restava a menor energia no organismo, quando se tornara desumano o castigo e a dor sobrepujara a vontade. (CAMINHA, 2019, p. 109)

A expressão “Ah!” resume o impacto daquela cena. A brutalidade é tamanha que Amaro é encaminhado para um hospital, onde acaba definhando. Além disso, o narrador faz questão de relatar as reações de Amaro durante o castigo “ Bom Crioulo emudeceu profundamente sob os golpes da chibata.” (CAMINHA, 2019, p. 108) e os sentimentos que aquele ato de violência despertava no seu íntimo “Ele sofria tudo com aquele orgulho selvagem de animal ferido, que se não pode vingar porque está preso, e que morre sem um gemido, com um olhar aceso de cólera impotente!” (CAMINHA, 2019, p. 108). A expressividade pelo uso da exclamação dá um relevo maior ao sentimento de impotência que emerge da interioridade de Amaro. Por tudo isso, tem-se a impressão de que o narrador se mistura ao personagem e compartilha da sua indignação, principalmente diante da atitude do comandante que considera a “desobediência, embriaguez e pederastia [...] crimes de primeira ordem.” (CAMINHA, 2019, p. 109), portanto, um castigo justo e merecido.

A truculência do comandante é tanta que merece do narrador uma descrição totalmente irônica e sarcástica “O comandante aproximou-se também, mas retirou-se logo com o seu desdenhoso aspecto de fofa nobreza” (CAMINHA, 2019, p. 109), a figura “fofa nobreza” deixa entrever a indiferença e o desdém do comandante, mascarada de uma nobreza que se recusa a ver aquela cena chocante e horrenda. O adjetivo “fofa” ganha um significado depreciativo, uma vez que expressa uma nobreza “falsa” e sem lastro do comandante. Dessa forma, o castigo da chibata, usual na marinha, é visto pelos oficiais como medida necessária para educar e disciplinar aqueles homens, considerados brutos e ignorantes, posto que julgavam a marinha “uma escola de coragem” (CAMINHA, 2019, p. 54), mas que na verdade coloca em evidência a atmosfera hostil daquele ambiente militar. Tem-se, portanto, um desacordo entre o que é afirmado pelos oficiais no terceiro nível enunciativo ou metadieético e o que é apreendido pelo enunciatário-leitor no primeiro nível, o da enunciação. Logo, o enunciador-narrador ao criar esse conflito entre o que é dito pelos oficiais e o que é mostrado ao longo do romance, em relação aos castigos corporais, leva o leitor a interpretar o discurso dos oficiais como falso, que parece verdadeiro, mas não é, podendo ser modalizado veridictoriamente como mentiroso.

Em contrapartida, o narrador descreve Amaro realçando o seu porte físico, as brigas e as atitudes violentas com colegas de bordo e com pessoas em terra, principalmente quando está alcoolizado. Outrossim, destaca a repercussão dos seus atos e das transgressões ao código da marinha, descrevendo com detalhes a

“solenidade” de punição e a naturalidade desse ritual a bordo que, inclusive, ganha ares de espetáculo diante da resistência de Amaro ao chicote. Durante o castigo, o narrador detalha as reações, o sofrimento e a revolta do marinheiro diante da sua impotência e insignificância para os outros. Por todos esses procedimentos figurativos, o enunciatário-leitor é convencido de que o discurso enunciado pelo enunciatário-narrador transmite um saber da ordem do ser, modalizado como veridictoriamente verdadeiro, uma vez que, no nível da enunciação o leitor interpreta que a disciplina cruel e a violência afetam não apenas a integridade física, mas deturpam a integridade moral dos marinheiros, especialmente, de Amaro. A aparência física de Amaro está diretamente ligada ao ambiente de trabalho forçado da fazenda e da marinha, pois ambas, pela força da chibata, transformaram suas costas em estruturas férreas, indiferentes aos castigos físicos. Como desdobramento, a agressividade é uma fera adormecida no íntimo de Amaro, pronta para atacar se provocada, portanto, inerente a seu ser.

É também a bordo da corveta que Amaro conhece Aleixo, por quem se apaixona e toma consciência da sua homoafetividade, porque até então (aos 30 anos) ainda era virgem. O relacionamento homoafetivo com o grumete, por sua vez, ganha contornos subjetivos, haja vista ser narrado com a focalização interna em Amaro que, num primeiro momento, se apresenta como um protetor e mentor do novato marinheiro. A evolução dos sentimentos o leva a se questionar sobre o interesse por alguém do mesmo sexo “E agora, como é que não tinha forças para resistir aos impulsos do sangue? Como é que se compreendia o amor, o desejo da posse animal entre duas pessoas do mesmo sexo, entre dois homens?” (CAMINHA, 2019, p. 49), mas, depois de sua primeira relação sexual com Aleixo, compreende que “só no homem, no próprio homem, ele podia encontrar aquilo que debalde procurara nas mulheres.” (CAMINHA, 2019, p. 63)

O trecho a seguir é híbrido e faz emergir na narrativa a opinião comum que, conforme postula Bakhtin (2015), ganha contorno de fofoca a respeito da conduta de Amaro a bordo:

Diziam uns que a cachaça estava deitando a perder "o negro"; outros, porém, insinuavam que Bom Crioulo tornara-se assim, esquecido e indiferente, dê que "se metera" com Aleixo, o tal grumete, o belo marinheiro de olhos azuis, que embarcara no sul, - o ladrão do negro estava mesmo ficando sem-vergonha! E não lhe fossem fazer recriminações, dar conselhos... Era muito homem para esmagar um!" (CAMINHA, 2019, p. 43)

A relação entre os dois marinheiros é apontada como uma das causas, aliada ao vício em bebida alcoólica, do desleixo de Amaro com as obrigações a bordo. A própria D. Carolina que se dizia sua amiga, considera-o um “crioulo imoral e repugnante” (CAMINHA, 2019, p.123). O que parece indicar uma dissonância entre o ser e o parecer de Amaro, inicialmente “bom” e, agora, “terrível”. Vale destacar que a depreciação de Amaro sempre está relacionada à sua raça, à cor negra de sua pele, reforçada e, ao mesmo tempo, mascarada pela alcunha Bom Crioulo, levando o enunciatário-leitor a depreender, à primeira vista, que o adjetivo “bom” não se encaixa com o perfil de Amaro. A fala que entrecorta o trecho “- o ladrão do negro estava mesmo ficando sem-vergonha [...]” não possui uma autoria definida; trata-se, portanto, da opinião comum que relega ao negro a condição de ladrão e associa a sua imagem a ações delituosas. Não é dito o porquê é chamado de ladrão, exceto o fato de ser negro e de tomar posse, ou pelo menos tentar, de um espaço que não lhe pertence.

Porém, mediante o uso do procedimento de focalização interna em Amaro, o enunciador-narrador dá voz à subjetividade de um homem negro e homossexual, o que possibilita o leitor compreender seus conflitos; considerar a homoafetividade como uma dentre outras formas de sexualidade; conhecer as intenções e o caráter de Amaro a partir do seu ponto de vista, revelando o que se esconde por trás daquela pele negra, da brutalidade e violência tão enfatizadas e, até mesmo depreciadas, pelos outros personagens e pelo próprio narrador. Em vista desse mosaico de pontos de vista, o leitor, no plano da enunciação, constrói a imagem de Amaro como alguém honesto, sincero e fiel ao amado, mas que carrega consigo, entranhada na pele, a marca da inferioridade que o torna propenso à impulsividade e à violência.

Outra estratégia enunciativa utilizada na composição da interioridade de Amaro é a lítotes, em que, ao contrário da ironia “se nega no enunciado e se afirma na enunciação” (FIORIN, 2006, p 79). Trata-se do período em que Amaro fica internado no hospital para tratar os ferimentos causados pelas chibatadas, fruto da punição por ter se embriagado e espancado um português em terra. Inicialmente, o hospital é descrito como um espaço onde imperava a tristeza e o abandono.

Vida triste era a de Bom-Crioulo, agora, no hospital, longe da Rua da Misericórdia e do seu único afeto, obrigado a um regímen conventual, alimentando-se parcamente, ouvindo a toda hora gemidos que lhe entravam na alma como uma salmodia agourenta, como a dorida expressão de seu próprio abandono, metido entre as paredes de uma lúgubre enfermaria — ele que amava a liberdade com um entusiasmo selvagem, e cujo ideal era viver

sempre na companhia de Aleixo, do ingrato Aleixo... (CAMINHA, 2019, p. 116)

O trecho com focalização em Amaro descreve o modo como ele se sentia naquele hospital, privado de liberdade e abandonado por todos, especialmente por Aleixo. Em diversas passagens desse momento de internação essa condição de Amaro é reiterada. Porém, em determinado instante da narrativa surge a seguinte fala: “Que felicidade, que alívio, que suprema ventura, quando pela manhã, já dia claro, o sol, tépido e loução, entrava cheio de mistério pela enfermaria dentro, e recomeçava em todo o hospital a bela vida!...” (CAMINHA, 2019, p. 138), como se nota, uma visão bem diferente da anterior, o que leva a crer que se trata de outra fonte enunciativa – o narrador. Uma leitura superficial sugere que somente o narrador é a fonte do enunciado, mas um olhar mais atento para o jogo de focalização leva a inferir a presença de dois eus, o da enunciação (o narrador) e do enunciado (Amaro).

Por efeito da lítotes, a enunciação nega sutilmente o enunciado, ou seja, o narrador atenua o ponto de vista negativo de Amaro em relação ao hospital, enunciando que o hospital não era um “cemitério dos vivos”, como dizia o marinheiro, tanto é verdade que durante uma visita ao hospital, Herculano “correu o olhar pela enfermaria, pelo chão, pelo teto, pelas camas alinhadas. De resto, não era má vida... Boas camas, bom passadio, liberdade...” (CAMINHA, 2019, p. 140). Nessa passagem do romance, a lítotes tem a função de destacar que toda essa áurea sombria veiculada no discurso de Amaro não emana do hospital, mas sim, do seu interior, corroído pela dor de ser preterido por Aleixo. A construção dessa subjetividade pode ser considerada uma estratégia do enunciatador na construção do ser de Amaro, como sujeito amargurado e consumido pelo ressentimento.

Se Amaro, por um lado, estava arrebatado pela paixão, Aleixo, por outro, é movido pelo interesse ou benefícios que um relacionamento pode proporcionar. O trecho a seguir, em discurso direto, expressa os planos de Aleixo diante da separação de Amaro, transferido para outro navio.

— Podia encontrar algum homem de posição, de dinheiro: já agora estava acostumado “àquilo”...O próprio Bom Crioulo dissera que não se reparavam essas cousas no Rio de Janeiro. Sim, que podia ele esperar de Bom Crioulo? Nada, e, no entanto, estava sacrificando a saúde, o corpo, a mocidade... Ora, não valia a pena! (CAMINHA, 2019, p.84)

O grumete, agora experiente no trabalho a bordo, não enxerga mais vantagens na relação com Amaro, abrindo caminho para as investidas de D. Carolina. O relacionamento com D. Carolina é motivado pelas vantagens de ter alguém que possa mantê-lo financeiramente quando estivesse em terra. Em determinado momento, a onisciência narrativa declara que “suas expansões com a portuguesa eram incompletas [...]” (CAMINHA, 2019, p. 115) e que não compartilhava do mesmo entusiasmo que a portuguesa, conforme mostra o fragmento a seguir.

Passava o bonde da Lapa. D. Carolina e Aleixo embarcaram, ela muito alegre, muito expansiva, na sua toilette improvisada, que lhe dava um ar bonachão e honesto, ele um pouco triste, chapéu de palhinha derreado para a nuca, mostrando o cabelo penteado em pastas, uma gravata cor de sangue — aprumado e circunspecto. (CAMINHA, 2019, p.135)

Tais informações são reveladas sempre pela onisciência narrativa, o que leva a concluir que D. Carolina não tinha conhecimento das impressões negativas de Aleixo. Isto é, Aleixo faz a portuguesa acreditar que o sentimento é recíproco, mas na verdade não é. Esse procedimento do enunciador-narrador conduz o enunciatário-leitor a interpretar o discurso enunciado por Aleixo em relação à portuguesa como falso, sendo modalizado como mentiroso. Ou seja, o grumete parece estar ligado afetivamente com a portuguesa, porém, em nível da enunciação, é um interesseiro. O enunciatário-leitor interpreta que Aleixo parece ingênuo, mas na verdade é um oportunista.

Por sua vez, D. Carolina é definida como “mulher-homem” por tomar a iniciativa na conquista de Aleixo e se entregar aos prazeres carnavais e, ainda, prover o seu sustento, consolidando o papel de uma mulher que parece independente no nível diegético e metadiegético, mas na verdade, no nível da enunciação, o enunciatário-leitor é levado a crer que a portuguesa é uma mulher submissa ao domínio afetivo e financeiro masculino, ainda que subverta a representação tradicional de uma personagem feminina como foi demonstrado no capítulo três dessa tese. A verdadeira face submissa de D. Carolina se explicita no zelo excessivo que devota ao grumete e na crescente paixão que nutre por ele, bem como na dependência financeira do seu amante açougueiro.

O final da trama ocorre quando Amaro, ao descobrir a traição de Aleixo e D. Carolina, foge do hospital, acometido por uma grande ira “Transfigurava-se, enlouquecia de ódio, espumava de cólera, de raiva, de ciúme!” (CAMINHA, 2019, p.

149), ao reencontrar Aleixo, Amaro “Tremia numa crise formidável de desespero, os olhos congestionados, um suor frio a porejar-lhe da testa negra e reluzente.” (CAMINHA, 2019, p. 151), o medo e o pavor consomem o grumete que “mudava de cores, recuava trôpego, a língua presa, quase a chorar, numa aflição de culpado, o olhar azul submisso refletindo a imagem do negro” (CAMINHA, 2019, p. 151). Uma aglomeração se forma em torno dos marinheiros, quando, de repente, se dispersa, conforme mostra o trecho abaixo:

Aleixo passava nos braços de dois marinheiros, levado como um fardo, o corpo mole, a cabeça pendida para trás, roxo, os olhos imóveis, a boca entreaberta. O azul-escuro da camisa e a calça branca tinha grandes nódoas vermelhas. O pescoço estava envolvido num chumaço de panos. Os braços caíam-lhe, sem vida, inertes, bambos, numa frouxidão de membros mutilados. (CAMINHA, 2019, p. 153)

No trecho em questão, o ponto de vista não é do narrador, mas sim de um espectador que só toma conhecimento do assassinato quando o corpo de Aleixo emerge do meio da multidão, não há detalhes de como o fato ocorreu. O narrador retoma a focalização para descrever a “curiosidade tumultuosa [...] o desejo irresistível de ver, uma irresistível atração, uma ânsia!” (CAMINHA, 2019, p. 153), para direcionar o olhar do leitor para Amaro e declarar que “Ninguém se importava com o “o outro”, com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado [...]: todos, porém, queriam “ver o cadáver”, analisar o ferimento, meter o nariz na chaga...”. (CAMINHA, 2019, p. 153)

Dessa maneira, o final do romance chancela a bestialidade atribuída a Amaro como inerente à raça negra e à condição de escravo. Por ser negro e cativo, é o mais propenso à violência, ao vício em álcool, à lascívia e ao crime. Diante disso, depreende-se que o enunciador-narrador utiliza como estratégia argumentativa os atores do enunciado (personagens), o procedimento de focalização e figurativização para construir uma miscelânea de pontos de vista que levam o enunciatário-leitor crer que o fio da narrativa faz uma crítica à crença racista da inferioridade do negro e que todos os juízos de valor circunscritos, inclusive a homoafetividade são, de alguma forma, influenciados pela cor da pele de Amaro e sua condição de escravo.

## 4.2 Vias de leitura do romance *Bom Crioulo*

Os modos de participação do leitor na leitura do texto literário estão relacionados à figuratividade que se apresenta como uma “tela do parecer” e suscita um certo modo de crer, conforme constatação de Bertrand (2003, p. 405) “sob o figurativo está, portanto, o crer”. Assim, a significação figurativa pressupõe um contrato entre os participantes da comunicação e a modalidade do crer que, por sua vez, sustenta a identificação de um mundo na leitura literária. Em outras palavras, o leitor precisa crer e aceitar como possível aquilo que lê e assim aderir à representação proposta pelo texto, mesmo tendo conhecimento do caráter ficcional; ou, de uma posição oposta, duvidar das palavras, rejeitar a correspondência com o real e identificar as artimanhas da escrita. Em qualquer uma dessas possibilidades, a veridicção subjaz à figuratividade do texto. Cumpre destacar que a crença ou desconfiança não surge propriamente do leitor, mas são forjadas pela figurativização no interior do discurso. Dessa forma, as vias figurativas do texto além de estabelecer as codificações estéticas da obra literária, também regulam os modos de participação e adesão à leitura.

Considerando as variações que fundamentam os procedimentos de adesão do leitor, Bertrand (2003) designa uma tipologia das vias contratuais da significação figurativa. Tomando como base a modalidade do crer, o autor distingue quatro posições do sujeito leitor e intérprete para a leitura dos textos literários: crer assumido, crer recusado, crer crítico e o crer em crise.

O crer assumido diz respeito àquele leitor que “deixa-se levar com plena confiança, age e sofre com as personagens, [...] consente em aderir à sua alucinação momentânea e, ao crer nela, ele se crê dentro dela.” (BERTRAND, 2003, p. 407), trata-se, portanto, de um leitor que se deixa levar espontaneamente pelas impressões referenciais emanadas do texto literário, considerada pelo autor como uma leitura literária ingênua e muito propagada na escola.

A segunda posição assumida pelo leitor é o crer recusado. Aqui o leitor é levado a perceber que a literatura, além de oferecer um mundo a ser visto, também pode demonstrar os usos literário da língua que codificam sua representação. Dessa forma, o leitor se afasta da visada referencial para descobrir as formas literárias que, segundo o autor, impõem a este um referente interno, convocado pelo efeito de ironia



como “meio de exibição e refutação dos códigos semânticos e discursivos que a práxis enunciativa estabilizou[...]” (BERTRAND, 2003, p. 410)

Com a terceira posição, a do crer crítico, a figuratividade tem seu estatuto modificado, pois a associação de imagens e figuras não esgota a significação no desenvolvimento figurativo, ela engendra novas representações de uma outra ordem, a temática. O leitor transcende o que a linguagem lhe oferece por meio de analogias e alegorias. É o caso da parábola que desenvolve uma narrativa figurativa de ações do cotidiano e transforma o acontecimento narrado em abstrações que interrogam o leitor que, por sua vez, torna-se o responsável pelos sentidos construídos. Para o autor, esse é o caso da análise literária efetuada pela crítica que leva a uma redução do figurativo e ênfase nas representações semânticas mais abstratas. Assim, o lugar de adesão da leitura deixou de ser a ilusão referencial e passou a ser a ilusão interpretativa.

Por fim, o crer em crise, quarta e última posição assumida pelo leitor. Aqui o leitor se vê diante de um texto literário que desmantela a figuratividade, colocando em dúvida a crença que fundamenta a partilha semântica entre enunciador e enunciatário. Ao leitor (enunciatário), cabe a função de captar ao longo da leitura os efeitos de sentidos produzidos a partir desse desmantelamento. Bertrand (2003) destaca que, apesar do crer em crise ser muito recorrente na literatura contemporânea, a leitura literária escolarizada, fundada no crer assumido, tende a ocultá-lo.

Conclui o autor que os variados modos de crença propostos pela leitura demonstram a complexidade da relação entre o texto e o seu leitor. Daí a necessidade desse vínculo ser baseado na reciprocidade. Assim como o leitor atualiza o texto e seu sentido de acordo com as expectativas oriundas da sua competência linguística e cultural, o texto também projeta e cria o seu leitor.

Desta feita, a análise do romance *Bom Crioulo* buscou identificar os modos de leitura do romance, de acordo com as definições indicadas por Bertrand (2003), sem perder de vista os efeitos de sentidos oriundos do jogo de focalização promovido pelo narrador. O percurso adotado para compreender os jogos de significação inscritos no romance toma como base a relação estabelecida entre enunciador e enunciatário na dimensão figurativa e os modos de adesão do leitor.

A adesão ao romance ocorre de forma imediata à medida que o leitor penetra no universo narrado em que se destacam os elementos pertinentes ao discurso narrativo, tais como personagens, tempo, espaço que permitem perceber que o

romance incorpora referências históricas relacionadas ao período em que vigorava no Brasil a monarquia, a escravidão e a dura rotina de trabalho e castigos presentes na marinha brasileira. Em que pese a fato de Adolfo Caminha (autor real) ter sido oficial da marinha, considerar a referencialidade histórica e a biografia do escritor como percurso determinante na construção de sentido da narrativa é assumir uma crença ingênua, um crer-assumido, nos termos de Bertrand. É inegável que a história e a experiência vivida por Caminha servem como estratégias figurativas que colocam em jogo a legibilidade do universo da marinha colocado em cena. Porém, essa leitura ingênua não pode se manter, sob pena de reduzir o romance a um relato biográfico, motivado pelo desejo de vingança contra a marinha.

Em contrapartida, compreender o modo como o enunciador-narrador entrelaça as figuras no romance conduz o enunciatário- leitor, a priori, a “um crer recusado” pois o trabalho com a linguagem, o procedimento de focalização e delegação de voz efetuados pelo enunciador, bem como os mecanismos de figurativização se colocam no centro do discurso, exigindo do leitor um certo afastamento do ponto de vista referencial e a busca por um referente interno convocado, segundo Bertrand (2003), pela ironia.

O trecho a seguir relata uma conversa entre Amaro e os marinheiros a respeito dos oficiais que trabalhavam a bordo do navio, o qual Amaro viajaria pela primeira vez:

Alguns gabavam o comandante do transporte, o velho Novais, bom homem, que não gostava de castigar e que era até amigo dos marinheiros.

— E o imediato?

Ora, o imediato era um tal Pontes, um de suíças, que naufragara na corveta Isabel, muito feio, coitado, mas boa pessoa; também não fazia mal a ninguém, pelo contrário — marinheiro que lhe caísse nas graças era tratado a vinho do Porto...

Bom-Crioulo exultava! (CAMINHA, 2019, p. 39-40)

Nota-se que a empolgação dos marinheiros é construída por figuras que remetem ao modo de tratamento dado pelos oficiais aos trabalhadores a bordo. A ironia se estabelece no enunciado com a figura “era até amigo dos marinheiros”, o uso do “até” indica um limite e deixa subentendido que a relação de amizade não era uma prática comum entre oficial e marinheiros. A ironia só é percebida graças ao conhecimento que o leitor tem dos castigos físicos que estes eram submetidos a bordo, relatados no capítulo I do romance.

Outra ironia presente nesse trecho é construída pelas figuras “não fazia mal a ninguém”, “marinheiro que lhe caísse nas graças era tratado a vinho do Porto”, uma vez que eram recorrentes os boatos referentes a práticas homossexuais entre marinheiros e oficiais; há um desacordo, portanto, entre o que dizem os marinheiros sobre a suposta bondade do imediato e o que realmente acontecia a bordo, ou seja, a troca de favores sexuais. Aqui, o relato em discurso direto atribui aos marinheiros essa fala; dessa forma, o narrador transfere a responsabilidade da ironia aos atores do enunciado (personagens).

Por outro lado, as isotopias figurativas presentes no romance também veiculam universos axiológicos que transcendem a significação primária das figuras, conduzindo o leitor a apreensões mais abstratas, levadas por um crer crítico. É o posicionamento assumido por Juarez Filho (2010) diante da fala de Amaro, por meio de uma focalização interna: “O retrato do imperador sorria-lhe meigo, com a sua barba de patriarca indulgente. Era o seu homem. Diziam mal dele, os tais “republicanos”, porque o velho tinha sentimento e gostava do povo...” (CAMINHA, 2019, p. 96), compreende o pesquisador que Amaro é um monarquista e que sua trajetória na narrativa pode ser associada à ascensão e a queda da monarquia, diz ele “com a Monarquia ele [Amaro] teve destaque e com a chegada da república é abandonado” (FILHO, 2010, p.70). Como se observa, o uso de uma alegoria histórica revestiu as figuras “retrato do imperador”, “patriarca indulgente”, “o velho tinha sentimentos e gostava do povo”, o que conforme Bertrand (2003), indica uma mudança quanto ao lugar de adesão da leitura que passou da ilusão referencial para ilusão interpretativa. portanto, uma responsabilidade crítica do leitor.

O que se destaca, no entanto, é a mobilidade de focalização incrustada no próprio discurso que exige um leitor dotado de um crer recusado. Assim, os variados pontos de vista instauram oposições, visões de mundo que se dissolvem no modo instável pelo qual a enunciação vai compondo sua via de sentido. Por conseguinte, julga-se que o romance *Bom Crioulo* “por meio da *mise en scène* narrativa e figurativa, pode oferecer não só o mundo a ser visto, mas também os usos literários da língua que codificaram a sua percepção.” (BERTRAND, 2003, p. 409).

Como demonstrado no capítulo anterior, a tematização do negro no romance é recoberta por isotopias figurativas que remetem à inferioridade tanto social, proveniente da condição de escravo, como biológica, relacionada às características

físicas. O fragmento abaixo relata os momentos iniciais do recém-chegado Amaro e deixa transparecer essa inferioridade.

A disciplina militar, como todos os seus excessos, não se comparava ao penoso trabalho da fazenda, ao regimen terrível do tronco e do chicote. Havia muita diferença... Ali ao menos, na fortaleza, ele tinha sua maca, seu travesseiro, sua roupa limpa, e comia bem, a fartar, como qualquer pessoa, hoje boa carne cozida, amanhã succulenta feijoada, e, às sextas-feiras, um bacalhauzinho com pimenta e “sangue de Cristo”... Para que vida melhor? Depois, a liberdade, minha gente, só a liberdade valia por tudo! Ali não se olhava a cor ou a raça do marinheiro: todos eram iguais, tinham as mesmas regalias — o mesmo serviço, a mesma folga. — “E quando a gente se faz estimar pelos superiores, quando não se tem inimigos, então é um viver abençoado esse: ninguém pensa no dia d’amanhã!”

Amaro soube ganhar logo a afeição dos oficiais. Não podiam eles, a princípio, conter o riso diante daquela figura de recruta alheio às praxes militares, rude como um selvagem, provocando a cada passo gargalhadas irresistíveis com seus modos ingênuos de tabaréu; mas, no fim de alguns meses, todos eram de parecer que “o negro dava para gente”. Amaro já sabia manejar uma espingarda segundo as regras do ofício, e não era lá nenhum botocudo em artilharia; criara fama de “patesca”. (CAMINHA, 2019, p. 38)

No primeiro parágrafo, tem-se uma construção híbrida que, pelas marcas de expressividade, indica ser a voz de Amaro que enuncia, por meio de uma focalização interna, sua visão, que mais tarde mostrar-se-á idealizada, da vida a bordo em comparação com o trabalho escravo nas fazendas. O tom floreado das afirmações deixa entrever certas ironias do narrador em relação à marinha, considerada por Amaro como um “viver abençoado”, exatamente o oposto do que mostra o narrador na cena de abertura do romance quando narra o castigo cruel imposto aos marinheiros, inclusive ao próprio Amaro. Tais procedimentos mobilizam na narrativa um crer-recusado, uma vez que a sua articulação com outros excertos do romance indicam que é necessário compreender o trecho em destaque em sentido contrário.

Exatamente o que ocorre no fragmento seguinte no qual o narrador, em tom irônico, demonstra a maneira como Amaro era tratado na marinha. Constantemente ridicularizado pelos outros, Amaro é considerado tosco e selvagem, caindo por terra a suposta igualdade de tratamento que supunha. Tal igualdade não correspondia com a realidade a bordo, na afirmação “o negro dava pra gente” o negro figura como inferior e o fato de estar entre aspas indica que se trata de um enunciado que não partiu do narrador, mas de outra fonte enunciativa. Essa mobilidade de focalização instala um crer recusado em que a ironia vai tramando um jogo entre afirmar e negar.

Que iria ele fazer? Algum crime? Alguma traição? — Nada: Bom-Crioulo tratava de se agasalhar como qualquer mortal, o mais comodamente possível. — Lá em cima fazia um arzinho de gelo, caramba! A coberta sempre era um pouco mais quente. O seguro morreu de velho... (CAMINH, 2019, p. 58)

No fragmento em destaque a discriminação contra o negro é reiterada quando o narrador- enunciador estabelece um diálogo com o leitor-enunciatário, partindo do pressuposto da visão negativa que os outros tinham de Amaro. Nota-se que as falas do narrador e do personagem se misturam. A focalização no personagem Amaro serve para explicar a atitude de carregar uma coberta para se proteger do frio. Em contrapartida, o outro focalizador supõe que Amaro comete algum crime ou algo do tipo. A construção híbrida coloca em dúvida a proveniência dessa visão negativa, possivelmente proveniente daqueles que estão a bordo. Já o narrador fica incumbido de esclarecer o que realmente Amaro fazia. A separação por travessão dos turnos de fala não permite identificar com certeza a fonte enunciativa, apenas marcar a mudança de focalizador. O leitor precisa identificar marcas enunciativas do discurso de Amaro para identificar que o trecho “— Lá em cima fazia um arzinho de gelo, caramba! A coberta sempre era um pouco mais quente. O seguro morreu de velho...” pertence a seu repertório linguístico (linguagem informal “caramba”; e uso de ditados populares seguida de suas colocações) tal procedimento figurativo do discurso exige um crer recusado no qual o leitor é levado a buscar os referentes internos requeridos pela linguagem literária instituída no romance.

No decorrer da narrativa vai sendo demonstrado, aos poucos, a similaridade do trabalho na marinha com a escravidão. As condições insalubres dos navios assemelhavam-se com os navios negreiros “Respirava-se um odor nauseabundo de cárcere, um cheiro acre de suor humano diluído em urina e alcatrão. Negros, de boca aberta, roncavam profundamente, contorcendo-se na inconsciência do sono” (CAMINHA, 2003, p.58), assim como a disciplina militar, os castigos físicos impetrados aos escravos, conforme constata Amaro “Deus sabe o que faz: a gente não tinha remédio senão obedecer calada, porque marinheiro e negro cativo, afinal de contas, vem a ser a mesma coisa.” (CAMINHA, 2019, p.82). O crer crítico leva o leitor a fazer uma analogia da cena narrativa com a escravidão vigente na época, ao mesmo tempo que o narrador-enunciador denuncia a hipocrisia em que se legitimava os atos de violência nessa instituição militar, ao fazer emergir na narrativa o pensamento de um oficial de bordo “— Decididamente a marinha é, por excelência, uma escola de

coragem! pensava.” (CAMINHA, 2019, p.54), ou seja, aos olhos do oficial toda violência e insalubridade do ambiente é minimizada diante da missão de formar homens corajosos. Tem-se, assim, pontos de vista variados que engendram sentidos na obra que colocam sob a responsabilidade do leitor essas inferências.

A homoafetividade aparece na obra oscilando entre diferentes pontos de vista, mediante procedimentos figurativos variados por meio do qual o narrador-enunciador instaura visões de mundo distintas na composição do relato.

Por outro lado estava tranquilo porque a maior prova de amizade Aleixo tinha lhe dado a um simples aceno, a um simples olhar. Onde quer que estivessem haviam de se lembrar daquela noite fria dormida sob o mesmo lençol na proa da corveta, abraçados, como um *casal de noivos* em plena luxúria da primeira coabitação...

Ao pensar nisso Bom-Crioulo sentia uma febre extraordinária de erotismo, um *delírio invencível de gozo pederasta*... Agora compreendia que só no homem, no próprio homem, ele podia encontrar aquilo que debalde procurara nas mulheres.

Nunca se apercebera de *semelhante anomalia*, nunca em sua vida tivera a lembrança de perscrutar suas tendências em matéria de sexualidade. As mulheres o desarmavam para os combates do amor, é certo, mas também não concebia, por forma alguma, *esse comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo*; entretanto, *quem diria!*, o fato passava-se agora consigo próprio, sem premeditação, inesperadamente. E o mais interessante é que *“aquilo”* ameaçava ir longe, para mal de seus *pecados*... Não havia jeito, senão ter paciência, uma vez que a *“natureza”* impunha-lhe esse *castigo*. (CAMINHA, 2019, p. 63-64, grifo nosso)

A homoafetividade é definida no trecho por isotopias figurativas que remetem a uma visão negativa que se associa a uma patologia “semelhante anomalia”, “aquilo”; a uma perversão “delírio invencível de gozo pederasta”, “pecados”, “castigo”; e a preconceito “esse comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo”.

No primeiro parágrafo é descrita a primeira experiência sexual entre os marinheiros que, pela subjetividade e floreamento da linguagem, é focalizada por Amaro, especialmente, quando compara a relação com a de “um casal de noivos”. Em compensação, no segundo parágrafo define-se como “um delírio invencível de gozo pederasta” que não condiz com a afirmação anterior, indicando a presença de uma voz dissonante, sem marca formal no enunciado. Tal enunciado, ao que tudo indica, parece ser proveniente do narrador que, em outros momentos da narrativa, faz uso desse epíteto para se referir a Amaro, como mostra o trecho: “Nesse dia, como nos outros, a mesma preocupação, a mesma ideia fixa, obstinada e mortificante, encheu a alma do pederasta.” (CAMINHA, 2019, p.123).

No terceiro parágrafo, o narrador toma palavra e se refere à homoafetividade fazendo uso do discurso científico que considera como uma patologia, uma “anomalia”, da mesma forma que expressa a visão preconceituosa que considera como um “comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo”. A presença da expressão “quem diria!” acrescenta ao relato uma ironia em tom de crítica, como se tudo que foi dito anteriormente fosse uma constatação que somente agora tinha sido percebida por Amaro. Lembrando que o narrador é o focalizador no terceiro parágrafo e não Amaro e que a marca de expressividade pelo uso da exclamação sinaliza uma invasão do outro no discurso proferido até então. Não é possível afirmar com certeza a origem desse enunciado, contudo seu sentido irônico e crítico é inegável. Portanto, tem-se uma construção híbrida constituída por um jogo de focalização que cobra do leitor um posicionamento de recusa (crer recusado) da aparente exclusividade na função de narrar centrada na figura do narrador e considerar a existência de outros discursos que engendram visões de mundo, conforme postula Bertrand (2003) a respeito da crença do leitor.

O narrador no fragmento abaixo relata o sofrimento de Amaro durante sua internação no hospital onde foi esquecido e abandonado por Aleixo. Esse relato, porém, deixa transparecer, novamente, a visão do narrador em relação à homoafetividade do marinheiro:

Era-lhe impossível abandonar o grumete; e agora principalmente, agora é que esse amor, essa obsessão doentia redobrava com uma força prodigiosa impelindo-o para o outro, acordando zelos que pareciam estagnados, comovendo fibras que já tinham perdido antigas energias. *O Bom Crioulo da corveta, sensual e uranista, cheio de desejos inconfessáveis, perseguindo o aprendiz de marinheiro como quem fareja uma rapariga que estreia na libertinagem, o Bom Crioulo erotômano da Rua da Misericórdia, caindo em êxtase perante um efebo nu, como um selvagem de Zanzibar diante de um ídolo sagrado pelo fetichismo africano — ressurgia milagrosamente.* (CAMINHA, 2019, p.117, grifo nosso)

Chama a atenção, no segundo período do parágrafo em destaque, a caracterização de Amaro nos dois espaços da narrativa: a corveta (mar) e a rua da Misericórdia (terra). Em ambos o narrador enfatiza a sexualidade enquanto patologia: na corveta, um uranista (homossexual); em terra, um erotômano, ou seja, “alguém que tem mania de sexo” (HOUAISS, 2009); além disso, faz uma associação dessa patologia com a raça negra, em que animaliza o negro “selvagem de Zanzibar” e designa sua sexualidade como um fetiche africano. A partir dessas figuras, o leitor é

chamado a desenvolver um crer crítico que transcende a referencialidade interna, pois o impulsiona a interpretar e criar sentido para essa visão de mundo que se funda num discurso científico de inferiorização do negro e patologização da sua sexualidade vigente na época. E novamente uma ironia do narrador ao dizer “ressurgia milagrosamente”, pois ao longo da narrativa é reforçada essa ideia negativa do comportamento de Amaro, portanto, não se trata de um milagre, e sim, de uma constatação. Eis uma visão crítica que a narrativa revela por meio de seus mecanismos estéticos de figuração.

Outra temática que emerge do romance diz respeito à mulher e ao lugar na sociedade da época. A personagem D. Carolina surge envolta num triângulo amoroso e coloca à prova a relação homoafetiva entre Amaro e Aleixo. Ocorre que D. Carolina é uma personagem feminina que subverte a representação veiculada pelo romantismo: alheia à fidelidade amorosa e ao casamento, destoa dos padrões de beleza feminina e aparece descrita como propensa aos prazeres e desejos sexuais.

Bateu a porta e começou a se despir a toda pressa, diante de Aleixo, enquanto ele deixava-se estar imóvel, muito admirado para essa *mulher-homem* que o queria deflorar ali assim, torpemente como um animal.  
— Anda, meu tolinho, despe-te também: aprende com tua velha... Anda, que eu estou que nem uma brasa!...  
Aleixo não tinha tempo de coordenar ideias. D. Carolina o absorvia, transfigurando— se a seus olhos.  
Ela, de ordinário tão meiga, tão comedida, tão escrupulosa mesmo, aparecia-lhe como um animal formidável, cheio de sensualidade, como *uma vaca do campo extraordinariamente excitada*, que se atira ao macho antes que ele prepare o bote...  
Era incrível aquilo!  
A mulher só faltava urrar.  
E a sua admiração cresceu ainda mais quando ela, sacando fora a camisa ensopada de suor, caiu nua no leito, arquejante, segurando *os seios moles*, com um estranho fulgor no olhar de basilisco. (CAMINHA, 2019, p. 90-91, grifo nosso)

Os procedimentos figurativos que constroem essa imagem subversiva da personagem são constituídos por figuras que remetem a uma representação caricata, abjeta e animalesca da mulher que se reflete, especialmente, na aparência física “senhora gorda, redonda e meio idosa” (CAMINHA, 2019, p. 88); “uma mulher deitada com as pernas à mostra, muito gordas e penugentas” (CAMINHA, 2019, p. 68); no ímpeto sexual, sendo dominada pelo desejo erótico e, por fim, pelo ganho financeiro proporcionado pelas relações afetivas com homens com algum poder aquisitivo. A caracterização animalesca da personagem é reforçada pelo uso das figuras “seios



moles” e “uma vaca do campo extraordinariamente excitada” e, por fim, pela comparação com um basilisco que, de acordo com dicionário Houaiss (2009), é um “Lagarto ou serpente, cujo olhar e bafo teriam o poder de matar”. Como resultado desse conjunto de designações negativas, o narrador imputa à personagem a alcunha de “mulher-homem”.

A apreensão figurativa do fragmento conduz o leitor ao crer recusado e ao crer crítico. O primeiro mobiliza do leitor à compreensão do jogo de focalização estabelecido entre o narrador e as personagens. A fala de D. Carolina está bem delimitada em discurso direto. O mesmo não ocorre com a fala de Aleixo que se mistura com a do narrador. Não é possível demarcar com segurança o discurso de cada um; contudo, o mais importante é compreender o sentido do procedimento que se repete ao longo da narrativa e intensifica a depreciação da personagem feminina, tanto pelo narrador como por Aleixo, por ser mais velha e não corresponder aos padrões de beleza.

Essa representação bizarra e eivada de designações depreciativas leva o enunciatário-leitor a transpor os referentes internos e assumir uma posição interpretativa diante do texto. Tal leitura convoca o modo de apreensão figurativa do crer crítico do qual emana questionamentos a respeito da representação literária da mulher que subverte aquela representação idealizada e coloca em destaque a realidade da mulher oriunda da classe baixa que além de lutar para sobreviver às agruras da pobreza e às imposições dos padrões de beleza, ainda lida com o machismo. O interessante é que D. Carolina se mostra totalmente alheia a essas depreciações masculinas e o leitor é convidado a perceber tal postura. Uma leitura crítica que o romance invoca ao mostrar a dinâmica de discriminação imposta à mulher diante da liberdade assumida e vivenciada por D. Carolina.

Conclui-se, portanto, que a figuratividade construída no romance evoca o crer recusado e o crer crítico como vias de leitura e acesso ao texto. Os caminhos de leitura do romance que conduzem o enunciatário-leitor pelo tecido narrativo são guiados pelo crer recusado, tendo em vista os procedimentos de focalização e dos efeitos de ironias emanados dos referentes internos do discurso romanesco de *Bom Crioulo* e pelo crer crítico pois “a presença figurativa [...] se mostra como portadora de efeitos de sentido e de representações de uma outra ordem, temática ou abstrata” (BERTRAND, 2003, p.410), deslocando o lugar de adesão da leitura que passa da ilusão referencial para a ilusão interpretativa. Dessa forma, a adesão do leitor ocorre

não apenas a partir da percepção de um mundo manifestado na obra literária por meio da linguagem, mas também da percepção dos usos literários da língua que a codificou.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo dessa tese foi o de discutir possibilidades de leitura e construção de sentidos em *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha considerando as estratégias discursivas que recebem investimentos narrativos, temáticos e figurativos peculiares ao discurso literário de modo a criar efeitos de realidade e verdade, ou seja, buscou-se analisar o modo como o enunciador-narrador monta cenas; enfim, o discurso romanesco.

O ponto de partida foi a revisão do surgimento do romance brasileiro do século XIX, para entender como esse projeto se consolidou na literatura brasileira a partir do Romantismo e como se desenvolveu no Realismo-Naturalismo. Verificou-se que os romances naturalistas expressavam os conflitos de classe do seu tempo e proclamavam a inclusão dos marginalizados na obra literária. Graças a essa inclusão, foi possível produzir um efeito de realidade que permitiu a Adolfo Caminha escrever um romance que tem como protagonista um homem negro, ex-escravo e homossexual.

Daí a importância do romance *Bom Crioulo* para a literatura brasileira. Amaro não é um escravo submisso, sem um projeto de vida, mas um sujeito que reclama a liberdade e o direito de viver a sua homoafetividade. Inicialmente, tudo parece conspirar para sua libertação da escravidão e da violência, porém, enquanto Amaro crê nesse projeto de emancipação, o que de fato se desenvolve na trama é a manutenção da sua escravidão tanto afetiva, na relação com Aleixo, como no trabalho exaustivo na marinha. Ao tratar de temáticas tão delicadas, que envolviam paixões e preconceitos tão arraigados no final do século XIX, o romance naturalista, ainda que recorrendo aos preceitos científicos de seu tempo, foi capaz de dar complexidade aos temas, fazendo interagir personagens que se tornaram perenes para o debate sobre a sociedade brasileira, como é o caso de Amaro. É a literatura brasileira trazendo à baila temas centrais com personagens pobres, negros e homossexuais.

A releitura de *Bom Crioulo*, sob a ótica do discurso literário, foi reveladora de como qualidades estéticas foram ideologicamente obliteradas pela crítica tradicional. Tanto em relação à construção do discurso romanesco, quanto à tematização de questões relacionadas à raça, ao erotismo e à mulher.

No que tange à construção do discurso romanesco, no capítulo 2 dessa tese, demonstrou-se que o jogo de focalização é fulcral na construção de sentido do

romance, mas não se observou na fortuna crítica uma análise mais detida do papel dessa instância no discurso narrativo. Como foi demonstrado, os pensamentos das personagens, em especial de Amaro, são revelados em terceira pessoa, por meio do discurso indireto livre. Esse jogo de focalização possibilita a diminuição do hiato existente entre narrador e personagens, assim como reintroduz uma subjetividade no relato que se quer objetivo. A análise desse recurso narrativo permitiu a identificação de um mosaico de visões de mundo da época e se mostrou uma potencialidade interpretativa, ao desviar da leitura apressada que apontava o narrador como a única fonte de discursos racistas e discriminatórios presentes na obra.

A análise apresentada no capítulo 2 exigiu a manipulação de conceitos ligados à dimensão narrativa e discursiva do texto literário tais como ponto de vista, focalização, níveis narrativos (enunciativos), hibridismo, ironia entre outros. A recorrência de um hibridismo das fontes enunciativas, de acordo com os postulados de Bakhtin (2015), demonstrou que muitos enunciados do romance são invadidos por visões de mundo provenientes da opinião comum que circulava na época.

Outro fato importante é que tanto as construções híbridas como o jogo de focalização não apresentam uma marca formal que indique a sua origem, o que exige do leitor a percepção de que os personagens do romance se constroem a partir de elementos presentes no enunciado tais como as escolhas lexicais, os vícios de linguagem, valores etc. E desta feita, tanto as personagens como o próprio narrador passam a existir pelas recorrências de que fazem uso, ao longo da narrativa. Não é uma construção dada pronta pelo narrador, uma vez que é colocada em jogo na cena enunciativa de forma permeável e inacabada o bastante para possibilitar o trabalho de leitura e interpretação que se edifica pelas variadas e dissonantes vozes que habitam o universo ficcional da obra.

O passo seguinte na análise foi verificar como, mediante o jogo de focalização, as temáticas relacionadas à raça, ao erotismo e ao gênero são discursivizadas na obra. O estudo da tematização da raça identificou um discurso que se funda na inferioridade do negro. Os apontamentos de Fanon (2008) forneceram a base teórica que identificou o significante cor com uma circulação restrita ao signo cultural da inferioridade. Outro pressuposto norteador da análise indicado por Fanon é a afirmativa de que o negro é uma construção, um discurso construído pelo branco. Afirmações perfeitamente aplicáveis à configuração do personagem Amaro, como demonstrado no primeiro item do capítulo 3 da tese. O jogo de focalização, que oscila

entre externa, interna e onisciente, mimetiza as constatações de Fanon. A delegação de voz produzida pelo narrador demonstra o não lugar do negro naquela sociedade, que só tem voz mediante o intermédio de um narrador branco. Amaro fala em discurso direto pouquíssimas vezes. Inclusive, em muitas passagens do romance, o narrador se sobrepõe ao protagonista com a intenção de sofisticar o relato, quando, por exemplo, Amaro tem seu primeiro encontro no quartinho da pensão cuja descrição da beleza de Aleixo faz menção à cultura grega, que não faz parte do universo do marinheiro, mas do narrador.

A inferioridade do negro é propagada pela circulação de estereótipos que tendem a naturalizar as diferenças provenientes da cor da pele: a homossexualidade de Amaro é considerada perversão, os castigos são justificados pela inaptidão do negro com as regras sociais e desobediência aos códigos de conduta. Aliás, a relação homoafetiva de Amaro com o grumete escandalizou os críticos da época, porém ninguém se chocou com as cenas de punição com a chibata, com a truculência dos oficiais, nem tampouco com a insalubridade e precariedade a bordo que se assemelhava aos navios negreiros de outrora. Sem falar no prazer que os outros marinheiros e oficiais sentiam ao assistirem Amaro porejar sangue do corpo e ter a pele rasgada enquanto era açoitado. Resultado da ação dos estereótipos racistas que naturalizavam a imposição da disciplina mediante a violência e o cabresto. Os variados pontos de vista que oscilam entre o narrador, as personagens e da opinião comum possibilitam ao leitor conhecer as visões de mundo acerca do (não) lugar do negro na sociedade da época.

O erotismo cumpre na obra o papel de configuração da interioridade das personagens que são movidas pelas forças antagônicas que flutuam entre a liberdade e opressão, desejo e abnegação, constantemente, filtrados pelos interditos e transgressões vigentes na época: a homossexualidade (Amaro), o relacionamento de uma mulher mais velha com homem jovem (D. Carolina), o oportunismo financeiro que um relacionamento pode proporcionar (Aleixo). Enfim, o que todos esses personagens têm em comum é o fato de sucumbirem aos desejos eróticos e se colorem à mercê do prazer alcançado. Cada um, resguardada as devidas proporções, paga um preço: Amaro, encarcerado e privado da liberdade tão almejada; Aleixo, assassinado, vítima de um crime passional e D. Carolina, sem o seu prêmio de “mulher gasta”, como diz o narrador. A liberdade para transgredir os interditos vigentes não era uma opção prevista no universo ficcional de *Bom Crioulo*.

O discurso romanesco que impera em *Bom Crioulo*, no que respeita à tematização da mulher, constrói uma representação que, a priori, se quer independente e à frente de seu tempo, mas que se corrói ao longo da trama. Ao se ver enredada pelas artimanhas do erotismo, D. Carolina, embriagada pelo desejo de uma relação com o belo e inexperiente jovem, reafirma sua condição de submissão e inferioridade, uma vez que se coloca como objeto e disposta a tudo para agradar o grumete. A pseudoliberalidade da personagem que foge ao papel de esposa e mãe, na verdade, chancela a visão machista da época. A oscilação da focalização entre o narrador, Aleixo e D. Carolina revela a submissão imposta à mulher: o desdém à forma física e ao apetite sexual expressos pelo narrador; o oportunismo de Aleixo, interessado nos serviços sexuais e no aporte financeiro proveniente do relacionamento com a portuguesa e, a própria Carolina que se põe na condição de objeto ao prover sua subsistência às custas de amantes e ao se colocar como serviçal do grumete, disposta a tudo para agradá-lo. Como uma representação da mulher do seu tempo, em suma, D. Carolina veste a libré que a sociedade machista lhe impôs.

Após o estudo dos temas, buscou-se, no capítulo 4, analisar as estratégias enunciativas do enunciador-narrador para garantir a adesão do enunciatário-leitor aos valores introjetados na diegese. Identificou-se os modos de adesão do enunciatário-leitor ao romance com intuito de compreender as relações complexas existentes entre texto e leitor. Constatou-se que, se por um lado, o leitor no ato da leitura atualiza os sentidos do texto literário de acordo com sua competência linguística e cultural, por outro, o texto procura criar o seu leitor baseado nas vias figurativas engendradas na obra literária.

Assim, o enunciador-narrador de *Bom Crioulo* transfere para o leitor um mosaico de valores, ideologias e faz ver um mundo por outros olhos que nem sempre oferecem uma visão nítida e despojada dos preceitos da época. Visões que captam versões do fato e não, exatamente, o fato em si. E que, portanto, se colocam à disposição do leitor para construir sentidos que a cada nova leitura se reformulam ou mesmo, ainda que a contragosto, apontem para outras direções não esquadrihadas outrora.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Sanzio. **Adolfo Caminha** (Vida e Obra). Fortaleza: EUFC, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: editora 34, 2018
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. São Paulo: editora 34, 2019.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BARROS, Diana L. P. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002.
- BARTHES, Roland. Introdução à Análise estrutural da narrativa. In BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p 19-62.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019a.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019b.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: Edusp, 2003.
- BEZERRA, Carlos Eduardo de Oliveira. **Adolfo Caminha: um polígrafo na literatura brasileira do Século XIX (1885-1897)**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CAMINHA, Adolfo. **Bom Crioulo**. São Paulo: Todavia, 2019.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil - Era Realista**. 4.ed. São Paulo: Global, 1997.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: UFBA, 2008.
- FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. 2.ed. São Paulo: Global, 2007.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FIORIN, J. L. (2008). A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. **Revista do GEL**, v. 5, n. 1, 2008. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/142>. Acesso em: 10 dez. 2021.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2019.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 28-46.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 10. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s.d.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 265-284

GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 2008.

GREIMAS, A.J. **Da imperfeição**. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

HOWES, Robert. Raça e sexualidade transgressiva em O Bom-Crioulo de Adolfo Caminha. **Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras - UFPB João Pessoa**, v. 7, n. 2/1, 2005 – p. 171-190.

JUAREZ FILHO, Edmundo. **A questão do narrador realista-naturalista e a alegoria histórica: Adolfo Caminha, Aluísio Azevedo e Graciliano Ramos**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LUBBOK, Percy. **A técnica de ficção**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.1013-1028.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: das origens ao Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.



MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: do Realismo à belle époque**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2016.

PACHECO, João. **A literatura brasileira: o realismo**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira: de objeto a sujeito. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, 2004.

QUEVEDO, Cristian Abreu de. **A homoafetividade no romance Bom-Crioulo de Adolfo Caminha: uma leitura crítica a partir de questões de gênero e sexualidade**. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, Curitiba, 2017.

REIS, Carlos; LOPES, Ana C.M. Lopes. **Dicionário de narratologia**. Coimbra, 1987.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: São Paulo Editora S/A, 1965.

SOIHETE, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In PRIORE, Mary Del (org). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2020. p.362-400.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. RJ: Vozes, 2011. p.218-264

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.