



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ROGERIO PEREIRA BORCEM

**AGULHAS E GALHOFAS NO ROMANCE A *FAMÍLIA AGULHA* (1870) de LUÍS  
GUIMARÃES JÚNIOR**

BELÉM-PA  
2021

ROGERIO PEREIRA BORCEM

**AGULHAS E GALHOFAS NO ROMANCE *A FAMÍLIA AGULHA* (1870) de LUÍS  
GUIMARÃES JÚNIOR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL, do Instituto de Letras e Comunicação – ILC, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura: Interpretação, Circulação e Recepção.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Maia de Queiroz.

BELÉM – PA  
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBDSistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará

Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

B726a BORCEM, Rogério Pereira.  
Agulhas e Galhofas no Romance A Família Agulha (1870) deLuís  
Guimarães Júnior / Rogério Pereira BORCEM. — 2021.  
141 f. : il. color.

Orientador(a): Profª. Dra. Juliana Maia de Queiroz Dissertação  
(Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, Belém, 2021.

1. Romance do século XIX. 2. Luís Guimarães Júnior. 3. A  
Família Agulha. I. Título.

CDD 809

---

ROGERIO PEREIRA BORCEM

**AGULHAS E GALHOFAS NO ROMANCE A *FAMÍLIA AGULHA* (1870) de LUÍS  
GUIMARÃES JÚNIOR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL, do Instituto de Letras e Comunicação – ILC, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Data de aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**Banca Examinadora:**

---

Profª. Dra. Juliana Maia de Queiroz  
Universidade Federal do Pará – UFPA  
Orientadora

---

Prof. Dr. Rodrigo Soares Cerqueira  
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP  
Membro Externo

---

Profª. Dra. Germana Maria Araújo Sales  
Universidade Federal do Pará – UFPA  
Membro Interno

---

Profª. Dra. Maria de Fátima do Nascimento  
Universidade Federal do Pará – UFPA  
Membro Suplente

À memória saudosa de Carmen Lúcia Alves  
Leal, incentivadora e musa inspiradora da  
caminhada no mundo das letras. Saudades e  
apreço...

## AGRADECIMENTOS

A Deus por me conceder a graça e a sabedoria para ter chegado até aqui. Por nunca permitir que o desânimo tomasse conta de mim e tirasse o ânimo para continuar o caminho que escolhi trilhar.

A esta instituição de ensino, todo o corpo docente, direção, funcionários em geral, que, mesmo diante dos empecilhos diários, contribuíram para a minha formação profissional.

À Profa. Dra. Juliana Maia de Queiroz, por ter me acolhido e acreditado nesta pesquisa. Agradeço sua leveza e a forma como conduziu as orientações, mesmo em dias tão difíceis para todos nós. Jú, você sempre foi uma inspiração para mim, ensinou-me muito mais sobre a vida do que a literatura propriamente dita. Indiretamente, você me mostrou o tipo de profissional que quero ser futuramente, aquele que respeita seus alunos e conduz tudo com muita humildade, leveza e respeito pelo que faz. Obrigado!

Aos professores que participaram da minha banca de qualificação: Prof. Dr. Rodrigo Cerqueira (UNIFESP) e o Prof. Dr. Luís Heleno (UFPA). As suas leituras criteriosas foram essenciais para que o trabalho tomasse o rumo que tomou até o devido momento. Agradeço à Profa. Dra. Germana Sales, que aceitou o convite para participar da minha banca de defesa. Suas contribuições serão muito bem-vindas e somarão ao nosso trabalho, no intuito de aperfeiçoá-lo ainda mais. Agradeço também à Profa. Dra. Maria de Fátima do Nascimento, que aceitou fazer parte da minha banca de defesa como membro suplente, esta que considero de suma importância para o meu crescimento intelectual, desde 2019 na disciplina que cursei no mestrado.

Aos professores Dr. Sílvio Holanda (*in memoriam*), Dr. Antônio Máximo, Dra. Socorro Simões, Dra. Izabela Leal e Dr. Gunter Pressler. Obrigado por todos os ensinamentos compartilhados nas disciplinas que cursei durante o ano de 2019. Vocês também foram essenciais na consolidação deste curso e deste trabalho.

A todos os colegas do PPGL/UFPA que me acolheram muito bem em Belém e sempre compartilhavam comigo suas dores, angústias e alegrias em nossos cafés no ver-o-pesinho.

Aos colegas do grupo de estudo de literatura oitocentista da UFPA. Muito obrigado por tanto amor compartilhado e por tantos momentos felizes. Nossos laços se firmaram para além dos muros da Universidade. Vocês estão em meu coração, em especial as queridíssimas e quedíssimo Pâmela Raiol, Rebecca Falcão, Wanessa Oliveira e Aduino Bitencourt. Todo carinho e gratidão a vocês.

Aos amigos de Belém que me acolheram e me amparam em muitos momentos que precisei de afeto, carinho e força. Obrigado por tantos ensinamentos, cafés, conversas intelectuais e informais. Vanessa Sampaio, Diógenes Pontes, Iara Ramos e Alessandra Carvalho, vocês estarão comigo onde quer que eu esteja neste mundão de Deus, saibam que a minha casa será sempre a casa de vocês. Obrigado por tudo!

Não poderia deixar de agradecer à minha amiga e irmã de Vigia de Nazaré, que trago comigo desde a graduação até o mestrado, Ariadna Galvão. Nós nos formamos juntos, passamos juntos no mestrado e moramos juntos em Belém, no período das disciplinas no PPGL. Obrigado por toda a força, incentivo e por compartilhar tantos momentos difíceis comigo.

A todos os meus amigos da graduação, os quais considero parte da minha família. Obrigado por tanto incentivo e paciência.

Às minhas tias Edna Borcem e Alcione Borcem, vocês que sempre não mediram esforços para me ajudar, acolhendo-me em suas casas junto com suas famílias no início da jornada em Belém. Sem vocês, nada seria possível.

À minha família que considero, de todo coração, o suporte para ter chegado até este momento de minha vida, obrigado por toda a ajuda, por todos os conselhos, todo o carinho, e todas as vibrações boas durante toda a minha vida. Quero agradecer de maneira especial à minha mãe Eliana de Sousa Pereira, que nunca mediu esforços para ajudar em qualquer situação. Ao meu pai Samuel de França Borcem, por toda a colaboração e incentivo. Ao meu irmão Rodrigo Pereira Borcem. A vocês, dedico todo o meu amor e o meu muito obrigado, vocês que me fizeram ser o que sou hoje, pela formação moral e ética, por todos os ensinamentos, o amor e humanidade.

À minha avó Alzerinha de Sousa, que foi a grande responsável pela minha estadia em Belém durante esses dois anos. Ao meu avô, que hoje não se encontra entre nós, porém, foi um ser iluminado que contribuiu de maneira grandiosa para a consolidação desse sonho. Aos amigos próximos da minha família, aos tios, tias, primos e primas, o meu muito obrigado.

O mestrado sempre foi um sonho e, por ser um sonho, as coisas fluíram levemente, mas com uma intensidade extrema. A solidão que muitas vezes me assolou nesse período, por abster-me de vários eventos, festas, encontros etc., está valendo muito a pena e sendo recompensado de maneira geral. Assim, meu muito obrigado a todos os envolvidos.

“Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito. Tenho fatigado tanto todos dias vestido, despindo e arrastando amor, infância, sóis e sombras”.

Hilda Hilst



## RESUMO

Luís Guimarães Júnior nasceu em 17 de fevereiro de 1845, no Rio de Janeiro, e faleceu em 20 de maio de 1898 em Lisboa. O escritor, na maioria das vezes esquecido pela maior parte das histórias literárias e pela crítica em geral, foi um importante homem de letras no século XIX. Guimarães Júnior produziu um número considerável de textos dos mais diversos gêneros, e, entre toda essa diversidade de escritos, publicados sobretudo no espaço do folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*, temos a obra *A Família Agulha* (1870). Tendo em vista o resgate dessa importante produção literária do século XIX, objetivamos, nesta pesquisa, realizar uma análise crítica do romance em escopo, destacando as questões presentes na obra e os mecanismos de construção da própria narrativa. Além disso, pretendemos destacar também aspectos referentes à vida do autor, suas relações com o mercado editorial da época, o entrelace com o público leitor, assim como a recepção crítica acerca de suas publicações de um modo geral e, mais especificamente, do romance em questão. Tal apreciação consolidou-se principalmente a partir da análise de algumas fontes primárias devido à escassez de estudos que se voltem tanto ao escritor quanto a sua obra. Entre tais fontes, citamos, como exemplo, o jornal *Diário do Rio de Janeiro* de 1869 a 1872, período em que Guimarães Júnior atuou como folhetinista desse periódico.

**Palavras-chave:** Romance do século XIX. Luís Guimarães Júnior. *A Família Agulha*.

## ABSTRACT

Luís Guimarães Júnior was born on February 17, 1845 in Rio de Janeiro and died on May 20, 1898 in Lisbon. The writer most often forgotten by literary stories and criticism in general was an important man of letters in the 19th century. He produced a considerable number of texts of the most diverse genres and among all this diversity of writings published mainly in the *Diário do Rio de Janeiro* there is the work *A família da Agulha* (1870). In view of the rescue of this important literary production of the 19th century, in this research we intend to carry out a critical analysis of this novel, highlighting the issues present in the work and the mechanisms of construction of the narrative itself. Moreover we intend to highlight aspects related to the author's life, his relations with the publishing market of the time, the engagement with the reading public as well as the critical receptions about his publications in general and more specifically the novel in question. Such appreciation was consolidated mainly from the analysis of some primary sources due to the scarcity of research and studies that target both the writer and his work. Among these sources, the newspaper *Diário do Rio de Janeiro* from 1869 to 1872 is cited as an example, a period in which Guimarães Júnior served as the writer of this periodical.

**Keywords:** 19th century Romance. Luís Guimarães Júnior. *A família Agulha*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 – Fotografia de Luís Guimarães Júnior .....	31
Figura 2 – Estatísticas da produção anual do autor .....	34
Figura 3 – Estatísticas dos gêneros literários do autor .....	35
Figura 4 – <i>Folhetim do Diário do Rio: Por Paus e Por Pedras</i> .....	36
Figura 5 – <i>Estudos Literários Phalenas por Machado de Assis</i> .....	41
Figura 6 – Contrato de <i>Curvas e Ziguezague</i> e Contrato de <i>Contos sem pretensão</i> .....	42
Figura 7 – Obras que se acham à venda na mesma livraria.....	44
Figura 8 – <i>Folhetim: Corimbos</i> . Rio, 26 de fevereiro de 1870 .....	51
Figura 9 – <i>Um juízo sobre Luís Guimarães Junior</i> – Ramalho Ortigão.....	57
Figura 10 – <i>Folhetim do Diário do Rio</i> .....	66
Figura 11 – Capa do semanário <i>Distrações: semanário humorístico e Satírico</i> .....	69
Figura 12 – <i>D. Cornélia Herculana (Um perfil político)</i> .....	70
Figura 13 – <i>Diário do Rio de Janeiro</i> .....	72
Figura 14 – <i>Carta do Autor a Joaquim Serra</i> .....	73
Figura 15 – <i>Folhetim: Por paus e por pedras</i> .....	76
Figura 16 – Anúncio de edição dos romances humorísticos em dois volumes pelo Garnier, seção <i>Noticiário</i> .....	79
Figura 17 – <i>Luís Guimarães romancista</i> .....	86
Figura 18 – <i>Inquérito</i> .....	91

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>O LUGAR DE LUÍS GUIMARÃES JÚNIOR NO CONTEXTO LITERÁRIO E SOCIAL CARIOCA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX</b>	<b>17</b>
2.1	A vida literária no Brasil oitocentista: contextualização histórica e o decênio de 1870	17
2.2	Luís Guimarães Júnior: um importante homem de letras no século XIX	31
2.2.1	As relações de Luís Guimarães Júnior com o mercado editorial carioca e o público leitor	41
2.3	Descompasso da crítica: os posicionamentos da crítica literária e das histórias literárias relacionadas a Guimarães Júnior	46
2.3.1	Guimarães Júnior, um autor esquecido pela historiografia literária	58
<b>3</b>	<b>HISTÓRIAS PARA GENTE ALEGRE: OBRA, FICÇÃO E CRÍTICA</b>	<b>66</b>
3.1	A família Agulha: produção humorística	67
3.2	Notas em matéria de romance: a crítica	81
3.2.1	Um certame ainda sobre o valor atribuído à obra e ao autor	94
<b>4</b>	<b>A FAMÍLIA AGULHA (1870): PROCEDIMENTOS DE CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA E DA COMICIDADE</b>	<b>99</b>
4.1	Uma prosa não linear: o ziguezague	99
4.2	Personagens singulares para uma prosa singular e cômica	109
4.3	A figuração de um narrador astuto e ousado	126
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>131</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>132</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Luís Caetano Pereira Guimarães Júnior é um importante homem de letras do século XIX, autor de obras como: *Os corimbos* (1869), *Contos sem Pretensão* (1872), *Filigranas* (1872), *Curvas e Ziguezague* (1872) e *Sonetos e Rimas* (1880). O escritor contribuiu de maneira exímia para a construção de uma tradição literária em nosso país, principalmente para a literatura cômica de maneira geral, nos meandros do século XIX. Muito embora tal descrição seja de fato a realidade envolta de nosso autor, a crítica literária, de maneira geral, não vem demonstrando certo interesse por suas obras, vinculando-as a um lugar nada proeminente. Por conseguinte, quando lembrado, Guimarães Júnior aparece entre os “ tons menores”, como podemos observar em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido (2017). Ele aparece especificamente entre os poetas parnasianos, mesmo o autor sendo responsável pela escrita de um número extenso de obras em prosa no final do Romantismo: romances, contos, crônicas, peças teatrais, biografias e obras críticas.

Entre o período de 1869 e 1872, foi folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro*, alimentando duas seções específicas no jornal: *Revista de domingo* e *Por paus e por pedras*. Foi neste mesmo período, pois, que escreveu e publicou uma grande obra em prosa, que chama atenção sobretudo pela forma de narrar os fatos e costumes da segunda metade do oitocentos. O então romance *A família Agulha*, publicado em 1870, em folhetim, e em livro no mesmo ano, é uma produção literária humorística que usa de tipos sociais caricatos e cômicos para denunciar certos posicionamentos sociais, políticos, econômicos e os próprios costumes vigentes na época do Brasil império.

Partindo desse princípio, nesta pesquisa, objetivamos realizar um estudo crítico acerca da referida prosa de ficção oitocentista, *A família Agulha*, de Luís Guimarães Júnior, destacando, pois, os aspectos relativos à sua singularidade literária, às questões das representações sociais oitocentistas presentes neste universo ficcional, bem como pontos ligados ao próprio mundo do autor: os biográficos, as recepções críticas, suas relações com o mercado editorial da época etc. Arelado a isso, pretendemos mostrar, também, como o autor se utiliza de recursos humorísticos para satirizar a realidade, uma vez que, como muito bem lembrou Flora Sussekind (2003), o romance pode ser incluído em uma lista de produções do Brasil oitocentista em que a sátira e o uso do cômico são procedimentos nucleares para a representação dos costumes da época.

Doravante aos fatos já mencionados, cabe destacar que tal interesse em estudar romances específicos do século XIX, sobretudo do Romantismo e Realismo, surgiu antes

mesmo do período da pós-graduação, quando, em 2014, recém-chegado no mundo acadêmico, na Universidade do Estado do Pará – UEPA, *Campus* da interiorização em Vigia de Nazaré – PA, comecei a interessar-me por estas discussões. Não é por acaso que, em meu trabalho de conclusão de curso, tracei reflexões sobre o romance *Helena*, de Machado de Assis, penúltima produção do período romântico do autor. Entretanto, foi somente em 2018, quando fui aceito como aluno especial no Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL da UFPA, para cursar a disciplina “Estudos do romance”, ministrada pela Profa. Dra. Juliana Maia de Queiroz, que conheci as discussões acerca do resgate de algumas obras do século XIX relativamente esquecidas.

Na disciplina, a professora propôs um estudo sobre a trajetória do gênero romance, iniciando as discussões com o romance picaresco até as produções da contemporaneidade. Em meio a todas as pautas, uma obra específica me chamou atenção, o então romance aqui estudado. E foi assim que comecei a debruçar-me sobre essa obra literária, no intuito de entender a crítica à representação da sociedade oitocentista no romance, bem como as questões que circundavam a própria vivência do autor Guimarães Jr. Nesse sentido, na busca por estudos que se voltavam a essa obra, descobri que há escassez de textos críticos em relação a esse romance, existindo apenas pequenas produções que discutem alguns aspectos específicos. Entre esses estudos, destacam-se, sobretudo, o ensaio de Flora Sussekind, denominado *A família Agulha: prosa em ziguezague*, bem como o artigo de Anna Viana Salviato, intitulado *A família Agulha: romance alinhavado por um narrador afiado*, ambos se atêm às reflexões acerca da caracterização do narrador excêntrico presente na obra, uma vez que este descreve comicamente as instituições sociais e os padrões literários. Dessa forma, entendemos que a relevância desta pesquisa se encontra justamente por ser uma análise direcionada a um objeto pouco estudado e conhecido no cenário literário do Brasil, contribuindo, assim, com os estudos literários que se voltam às produções desse período.

Para a realização desta pesquisa, é necessário elucidar que se trata, em primeiro lugar, de um estudo de caráter bibliográfico, bem como de uma abordagem qualitativa, com o intuito de trazer à tona informações aprofundadas sobre o assunto, embasando-se em livros, teses e dissertações de estudiosos acerca da temática. Nesse sentido, entende-se que a leitura da bibliografia pertinente ao tema é essencial para o fazer científico e precisa estar de mãos dadas a qualquer tipo de investigação científica. Para Lakatos e Marconi (1991), a pesquisa bibliográfica é, tão somente, o primeiro passo para a investigação de qualquer fenômeno que a ciência se atêm. Desse modo, realizamos o levantamento bibliográfico a fim de conhecer os registros anteriores acerca do autor e da obra, lançando mão de fontes primárias sempre que

possível. Os dados colhidos nos jornais digitalizados e disponíveis no site da *Hemeroteca digital brasileira* permitiram um acesso mais amplo às informações desconhecidas acerca da vida e da obra do autor Luís Guimarães Júnior, permitindo-nos tirar conclusões mais eficazes para as discussões aqui traçadas.

Seguindo esse viés interpretativo, localizamos e catalogamos todas as informações sobre o autor encontradas no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, no período de 1869 a 1872. Tal iniciativa justifica-se sobretudo por esse período ter sido aquele em que o autor contribuiu com esse jornal antes de se mudar para a Europa e viver sua vida na diplomacia. A pesquisa nesses periódicos também foi direcionada a partir de algumas indicações de Flora Sussekind (2003), José Ramos Tinhorão (2000) e Wilson Martins (1993), uma vez que ambos os estudiosos também se dedicaram ao romance *A família Agulha*.

Merece destaque a grande contribuição do excelente projeto da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, *Biblioteca digital de Literaturas de Países Lusófonos*, que disponibiliza um acervo com inúmeros documentos referentes aos autores do Brasil. Foi justamente neste projeto que encontramos também um número extenso de documentos históricos que comprovam a importância do escritor Luís Guimarães Júnior para o panorama literário nacional, assim como foi lá que tivemos acesso a dados e gráficos que nos ajudaram a visualizar melhor a produção de Guimarães Júnior no período que ainda residia no Brasil. Partindo desse ponto de vista, organizamos nossas discussões em três tópicos principais.

No primeiro, buscamos traçar algumas reflexões acerca do lugar que Luís Guimarães Júnior ocupou no panorama literário e social carioca da segunda metade do século XIX. Enfatizamos, sobretudo, o decênio de 1870, quando nosso autor publicou o romance *A família Agulha*. É nesse primeiro momento que fazemos uma contextualização histórica a fim de mostrar como o período em questão influenciou diretamente seu modelo de escrita.

Ainda no mesmo tópico, buscamos esclarecer que o autor foi um importante homem de letras nesse momento histórico, um exímio polígrafo, uma vez que desempenhou vários papéis sociais no Brasil oitocentista, ao lado de grandes nomes da literatura do período, tais como: Machado de Assis, José de Alencar, Ramalho Ortigão, Fialho D’Almeida, entre outros. Vale dizer ainda que tal realidade abriu espaço para as suas relações com o mercado editorial brasileiro da época, visto que Guimarães Júnior assinava com uma das maiores casas editoriais, a *Garnier*, bem como mantinha relações assíduas com o público leitor do período.

No entanto, algumas questões acabaram colocando Guimarães Júnior em um lugar nada proeminente, e é por esse motivo que traçamos também algumas discussões sobre o assunto. Apesar desta questão está localizada sobre terrenos difíceis, pois nos faz pensar naquilo que

legítima certos autores em detrimento de outros, acreditamos que parte dessa questão possa estar intimamente ligada ao ponto de vista estabelecido pela crítica literária especializada, pela instabilidade do autor em relação a dois grandes momentos da história literária, Romantismo e Parnasianismo, ou até mesmo pelo tipo de gênero que ele produziu, uma vez que o gênero cômico, em relação a outros gêneros de prestígios, era visto como menor, como nos diz Cohen (2016). Além disso, vale lembrar da crítica negativa realizada por Sílvio Romero no 4º volume de sua *História da literatura brasileira*, críticas ferrenhas muitas vezes sem fundamento algum à obra do autor. Em contrapartida, nomes como Ramalho Ortigão, Fialho D'almeida, Wilson Martins e José Veríssimo estabeleceram considerações que laçam por terra todas as concepções de Romero.

No segundo tópico, buscamos discutir um pouco da obra em específico, elencando alguns questionamentos que nos instigaram a pesquisar tal objeto. Realizamos, assim, uma comparação do folhetim com a edição em livro, o que nos permitiu visualizar as mudanças aparentes da publicação inicial do romance até a última edição da obra publicada pela editora Vieira & Lent em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa no ano de 2003. O mapeamento dessas edições permitiu, entre outras coisas, que nos atentássemos para alguns pequenos erros cometidos pelas editoras, por exemplo, o fato da última edição lançada ser uma 4ª edição e não uma terceira, como está sinalizado no livro.

Entre as discussões, elencamos também como o romance *A família Agulha* faz dupla com uma outra obra de Luís Guimarães Júnior, *D. Cornélia Herculana (perfil político)*, trata-se, pois, de uma novela também de cunho humorístico. Ambas as produções literárias fazem parte do grupo de obras que o autor denominou de *Histórias para gente alegre*, e publicou inicialmente em folhetim e, posteriormente, em formato livro, dois tomos, pela editora Garnier. Tal fato pôde ser inclusive constatado por meio do próprio anúncio da editora no *Diário do Rio de Janeiro*. Em seguida, debruçamo-nos sobre a recepção crítica da obra, isto é, verificamos como alguns intelectuais, a exemplo de Leitão Júnior, Pereira Leitão, Temístocles Linhares, Wilson Martins, entre outros, enxergam esse grande romance oitocentista. Para encerrarmos esse tópico, pretendemos, ainda, discutir como tal romance pode ser enquadrado em uma tradição de obras satíricas e humorísticas do século XIX.

Para finalizar nosso estudo, no terceiro e último tópico, analisaremos como as marcas da sociedade carioca da segunda metade do século XIX se fazem presentes em *A família Agulha* e como tal romance é carregado de singularidades no que refere a críticas ferrenhas às instâncias políticas, sociais e econômicas do período. O ponto chave para as discussões é fazer entender como esses procedimentos críticos pintados pelo autor são construídos pelo narrador,



componente singular da narrativa, e pelas personagens. Em outros termos, procuramos examinar como o humor torna-se um dos pontos-chave para a construção desta narrativa, e é por meio dele que toda a trama e todos os conflitos são estabelecidos.

## 2 O LUGAR DE LUÍS GUIMARÃES JÚNIOR NO CONTEXTO LITERÁRIO E SOCIAL CARIOCA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

### 2.1 A vida literária no Brasil oitocentista: contextualização histórica e o decênio de 1870

Luís Caetano Pereira Guimarães Júnior, importante escritor brasileiro, contribuiu diretamente para a formação de um panorama literário nacional no século XIX, teve suas obras literárias propagadas e divulgadas, principalmente, por meio dos periódicos no referido contexto. Sua produção poética e romanesca se consagrou sobretudo a partir da segunda metade do Oitocentos, sendo construída, particularmente, sob um olhar crítico acerca das organizações sociais e políticas da sociedade nesse momento histórico. Embora saibamos da importância de nosso autor para o quadro da literatura brasileira, ele acaba sendo deixado de lado pelas histórias literárias tal qual conhecemos hoje, colocado em segundo plano pela crítica especializada do contexto evidenciado, especialmente a partir da publicação e da consagração do livro *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, que exprime uma imagem detalhada da inteligência nacional, como notaremos posteriormente a partir dos estudos de Flora Sussekind (2003) e Candido (2017).

Na busca por obras que tratassem de sua trajetória e criação literária, notamos a ausência de estudos críticos acerca da vida e da obra do escritor, fato que nos instigou a tentar o acesso às fontes primárias digitalizadas e, por meio delas, constatamos que o auge de suas publicações ocorreu na segunda metade do século XIX, entre os anos de 1869 a 1872, por meio da publicação de *Os Corimbos*, *Histórias para gente alegre: A família Agulha*, *Contos sem pretensão*, *Curvas e Ziguezague*, e *Filigranas*. Diante do exposto, destacamos a importância que Guimarães Júnior possui para o quadro social e literário brasileiro no século XIX, uma vez que participou de maneira ativa, ao lado de muitos dos nossos autores consagrados, na construção política e literária de uma nação que buscava romper com a tradição clássica europeia.

Cenário de mudanças significativas, desde seus primeiros decênios, tanto no quadro geral da sociedade quanto no da literatura, o século XIX é marcado por questões sociais que influenciaram o modelo de escrita de muitos dos nossos autores. Desse modo, a Revolução Francesa, a ascensão da burguesia, o surgimento de novas tecnologias referentes à própria

produção artística literária, bem como o aparecimento do gênero romance<sup>1</sup>, permitiram que esse momento histórico assumisse um marco no quadro da historiografia literária brasileira.

Assim, no Brasil, desde os primeiros momentos do século XIX, já eram percebidas parcialmente algumas mudanças em relação ao pensamento colonial. Nesse sentido, as ideologias presentes na colônia começavam a abrir espaço para a busca de uma autonomia no que se refere a um novo modo de pensar da “inteligência brasileira”, como podemos notar em *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi:

Nos primeiros decênios do século XIX as fórmulas arcádicas servem de meio, cada vez menos adequado, para transmitir os desejos de autonomia que a inteligência brasileira já manifestava em diversos pontos da colônia [...]  
 Uma hipótese para explicar o fenômeno é ver no hibridismo cultural e ideológico desse período a carência de mordente capaz de organizar um estilo forte e duradouro. Todo o processo da independência (de 1808 a 1831) fez-se graças à intervenção das classes dominantes do país, que herdaram da vida colonial mais recente uma série de ambiguidades: Ilustração-reação; pombalismo-jesuitismo; deísmo-beatice; pensamento-retórica... (BOSI, 2017, p. 85).

As elites citadas por Bosi eram influenciadas pelos novos pensamentos europeus surgidos a partir das grandes revoluções: a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Por esse motivo, apesar dessas ideias não se mostrarem totalmente firmes, nesse primeiro momento, tendo em vista os “mitos autoritários que a Santa Aliança fizera circular pela Europa no congresso de Viena<sup>2</sup>”, isto é, as ideias que permitiram o amplo conhecimento dos conservadores e dos liberais, percebemos, a partir das colocações de Bosi, que estavam aí os primeiros passos para a mudança de atitude em relação às amarras neoclássicas; principalmente, no que diz respeito à produção artística, se levamos em consideração a presença de uma poesia retórica, que buscava persuadir e moralizar seus leitores, como observamos na produção poética de Américo Elísio e José Bonifácio de Andrade e Silva (1825) (BOSI, 2017).

Esse movimento de mudança, e de não aceitação dos padrões e pensamentos neoclássicos, caracterizava-se como um momento que antecederia o grande marco do século XIX: o Romantismo. Desse modo, enfatizamos que, apesar dessas mudanças, o grande legado

---

<sup>1</sup> O aparecimento do gênero romance no século XVIII, na Inglaterra, fez com que ocorressem mudanças significativas no quadro da literatura mundial. Para Ian Watt (2010), em sua obra crítica denominada *A ascensão do romance*, o acontecimento se deu sobretudo pelo crescimento e pela mudança do público leitor, afetando diretamente autores como Defoe, Richardson e Fielding, assim como pelo clima da experiência social que os leitores haviam construído nesse contexto. Dessa forma, assim como na Inglaterra setecentista, no século seguinte, o mesmo fenômeno ocorreu em solo brasileiro, ou seja, o gênero romance se tornou um dos grandes responsáveis pela propagação e consolidação da literatura no país.

<sup>2</sup> “A Áustria, a Rússia, Espanha e Portugal e a própria França restaurada de Luís XVIII e Carlos X” (BOSI, 2017, p. 86).

seria a oscilação entre os padrões literários antigos e os novos, surgindo, pois, o ensaio de jornal, o discurso político no jornal, o artigo entre outros gêneros.

Mesmo afirmando que o Romantismo é um marco no século XIX, é importante sabermos que os românticos, apesar de serem teoricamente conhecidos pelas novas ideias, na verdade, são advindos de uma consciência formada a partir de alguns elementos da estética neoclássica. Um processo, pois, de adaptação cultural, como nos diz Candido (2017). De modo geral, “o aspecto mais interessante da literatura da América é a adaptação dos padrões estéticos e intelectuais da Europa a condições físicas e sociais do Novo Mundo, por intermédio do processo colonizador” (CANDIDO, 2017, p. 198). Na visão do estudioso, portanto, o que houve foi a modificação de um universo já existente, importado ao “mundo novo”.

Resumindo, digamos que o século XVIII representa uma fase de amadurecimento no processo de adaptação da cultura e da literatura. Observam-se nele a ocorrência de temas novos e novas maneiras de tratar velhos temas, inclusive a preferência muito significativa por certas formas de composição em prosa e versos, que permitiam exprimir de maneira mais adequada uma realidade física e social diferente; esta, nascida da dinâmica interna da colonização. Por isso as obras que mais desejam acentuar e reforçar a ordem política e cultural dominante são, ao mesmo tempo, as que utilizam as sugestões locais com maior carinho e discernimento, acabando por parecer à posterioridade que afirmavam as nossas peculiaridades e sentimentos contra a superimposição externa. É que esta se tornara em grande parte adaptação, e a literatura, no conjunto da herança cultural portuguesa, ia passando para o controle dos novos grupos dominantes, sempre como fator de uma unidade, uma continuidade e uma consciência do real que se ajustavam aos seus interesses e aos seus desígnios. (CANDIDO, 2017, p. 203).

Em *Formação da literatura brasileira*, no capítulo denominado *Geração Vacilante*, o autor nos fala do grupo de escritores que introduziu essa nova forma de pensar e de como eles oscilavam entre o “velho” e o “novo”. Esse grupo reformador pensou uma poesia, uma crítica e o próprio romance, apontando para a introdução de uma literatura moderna, mas com os pés ainda nos pensamentos da colônia, de certo modo.

Ainda um pouco neoclássicos, são por vezes românticos com reservas mentais. Não raro, parecem oscilar entre duas estéticas, como na atitude política, misturam certo liberalismo de origem regencial e o respeitoso acatamento ao Monarca. Devemos, pois, abordá-los com largueza de espírito, prontos a interpretar a sua eventual dubiedade, própria menos dos indivíduos que da época em que viveram – situada entre duas literaturas, dois períodos, duas eras políticas. Época de liquidação do passado e de rumos novos para o futuro, na arte e na vida social. (CANDIDO, 2017, p. 367).

Tal aspecto é importante para pensarmos esse momento de transição, via de regra introdutório, em que os primeiros românticos ainda oscilavam entre os ideais que os precediam e os pensamentos que estavam sendo inseridos na realidade literária brasileira. Uma eventual

dubiedade, como bem enfatiza o crítico literário em questão. O importante é pensarmos uma matização entre essa mudança de cenário, uma vez que o referido grupo de escritores, composto por Magalhães, Gonçalves Dias, entre outros, conduziu inicialmente o movimento romântico no Brasil para uma aceitação pública, oficializando a reforma do pensamento. Como acontece praticamente com todo momento transitório, lembra Candido (2017), esse é um grupo cheio de contraste, que dissociava a prática literária e a própria teoria.

Politicamente falando, há também certa dualidade em relação aos escritores, uma vez que “formados nos últimos anos do Primeiro Reinado ou no período regencial, impregnaram-se quase todos da densa atmosfera, então vigente, da paixão partidária e ideológica” (CANDIDO, 2017, p. 370). Arelado a isso, literariamente, vimos, até então, que, desde o século XVIII, já tínhamos em vista a valorização de certas formas de composição que permitiam evidenciar a realidade física e social desse determinado momento histórico, questão essa intimamente política e ideológica, na medida em que se buscava reforçar a ordem política e cultural dominante por meio da própria literatura. Assim, começamos a observar que, apesar de esse processo de reforço político e cultural por meio da literatura ser muito mais visível no século XIX, com suas respectivas particularidades e contestações, ele já estava presente até mesmo quando os pensamentos neoclássicos permeavam a nação.

Nesse sentido, precisamos entender que grande parte da fisionomia da sociedade desse período começou a ser moldada no século XVIII, o que Candido (2017) chamará de “tendências genealógicas”:

A minha insistência no século XVIII não é fortuita, pois nele se definiram com certa clareza as linhas da nossa fisionomia espiritual, configurando-se valores que influíram em toda a evolução posterior da sociedade e da cultura. Na literatura, notamos sob este aspecto certas escolhas intelectuais e artísticas, entre as quais podemos destacar o que noutro estudo chamei “tendência genealógica”, tomando o qualitativo em sentido amplo, a fim de designar a interpretação ideologicamente dirigida do passado com o intuito de justificar a situação presente. Ela corresponde à formação da consciência das classes dominantes locais que, depois de estabilizadas, necessitavam elaborar uma ideologia que justificasse a sua preeminência na sociedade, à luz dos critérios que definiam a formação e privilégios dos três *estados* que a constituíam oficialmente (clero, nobreza e povo). Já vimos que no período colonial a inteligência escolheu aspectos adequados para criar um meio natural representado na literatura e dando forma ao sentimento. [...] (CANDIDO, 2017, p. 208).

Essas tendências genealógicas advindas desse momento de transição entre o “velho” e o “novo”, na verdade, fazem referência à formação da consciência da classe dominante e da criação de um método para que essas ideologias permanecessem na sociedade. É por esse motivo que Candido afirma que essas tendências escolhem, no passado, uma visão que, de certo

modo, valoriza os elementos locais, mas se aproxima das ideologias europeias. Assim, a literatura é o mecanismo ideal para a propagação desses pensamentos.

O que o estudioso destaca, e que, via de regra, pode fazer diferença para a nossa compreensão desse momento antecessor, é que não há lógica no pensamento de alguns teóricos românticos ao afirmarem que esse momento histórico teria sido mera expressão do colonizador, o que atrapalhou no desenvolvimento “original da literatura brasileira”, ou que o Romantismo teria sido aquele que representaria o espírito nacional, detentor das características da terra, da sociedade, dos ideais, como notamos a seguir:

Ora, nada mais duvidoso e prejudicial para uma boa compreensão da nossa história literária do que este parecer cheio de descompasso temporal, cujo pressuposto é que escritores do tempo da colônia devessem ter renegado a moda literária dominante em todo o mundo ocidental, para se tornarem magicamente nacionalistas românticos antes do tempo. A outra suposição errada é que as normas clássicas não se prestavam a exprimir a realidade natural e social do país. O que ficou dito até agora deve ter deixado claro que penso o contrário, devido a razões ao mesmo tempo de ordem histórica e estética. (CANDIDO, 2017, p. 213).

A questão que precisamos ter em mente é que, como Candido afirma, todas essas ideias de valorização dos elementos locais à moda europeia foram impostas desde a colonização e buscaram um meio de propagação até mesmo quando tudo pareceu “novo”, isto é, quando pensamos em uma ruptura estética entre o momento que antecedia o marco do século XIX e os próprios ideais românticos. Sendo assim, entendemos que há claramente um momento importante, ideologicamente falando, antes mesmo do Romantismo.

É importante destacarmos que, nesta pesquisa, entendemos a categorização dos movimentos literários como fruto de uma tomada de posicionamento didático em relação à literatura. Acreditamos, pois, que essas divisões não são exatas, e concordamos com Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, ao afirmar que nunca devemos esquecer o quanto de comum umas possuem em relação às outras.

É preciso proceder inicialmente à tarefa difícil de apontar os traços que permitem entrever sensibilidade nova. Relativamente nova, é claro, pois quando estabelecemos distinções marcadas entre as fases literárias, nunca devemos esquecer o quanto há de comum entre elas, e como as dominantes de um já preexistem nas anteriores [...] (CANDIDO, 2017, p. 289).

Apesar deste ponto de vista esclarecedor, as histórias literárias buscam enquadrar as produções artísticas em estéticas individualizadas, fazendo suas distinções de acordo com alguns traços em comum que determinadas obras e estilos de escrita possuem uns com os outros.

A respeito disso, o mesmo Antonio Candido destaca: “Em histórias literárias, basta estabelecer uma divisão para vê-la escorregar entre os dedos, arbitrária e insuficiente, embora necessária” (CANDIDO, 2017, p. 611). Nesse sentido, apesar dessa divisão necessária, como afirma o crítico, é importante sabermos que o século XIX tornou-se um momento histórico ao longo do qual diversas formas de escrita se encontraram marcadamente visíveis, sendo muitas delas produções que não se enquadram em nenhuma dessas estéticas literárias tradicionalmente descritas.

Acerca disso, lembremos, pois, do próprio romance *A família Agulha*, publicado nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* em 1870, que divergia da tradição romanesca comumente observada durante o Romantismo no Brasil, bem como alguns romances do próprio Joaquim Manuel de Macedo, autor reconhecidamente romântico, mas que publicou obras como *A luneta Mágica*, *A carteira do meu tio* e *Memórias do sobrinho do meu tio*, que se diferem da visão cristalizada que figura na maior parte dos livros de história literária, a exemplo dos compêndios de Candido e Bosi (QUEIROZ, 2011).

Partindo desse ponto de vista, destacamos um fato primordial para a compreensão da construção do pensamento que irá permear o Oitocentos no Brasil: a mudança do contexto político, econômico e social na passagem de colônia para império. Segundo Bosi (2017, p. 92), “a passagem do sistema colonial, fechado e monopolista para a integração do mercado franco e na cultura do ocidente” permitiu que as gerações futuras, no segundo reinado, consolidassem as ideologias liberais. Isso ocasionaria, pois, futuramente, o desejo de criação de uma literatura autônoma e independente, não só literariamente livre, mas também politicamente madura, que Luís Guimarães Júnior procurava estabelecer em algumas de suas produções romanescas, sobretudo aquelas que foram desenhadas durante a sua passagem pelos jornais no Brasil, como veremos posteriormente.

Além disso, a Independência do Brasil é um dos pontos essenciais para a mudança de perspectiva em relação ao posicionamento colonial e neoclássico. Para Candido (2017), o movimento de independência deu o pontapé inicial para o movimento romântico, no Brasil, por no mínimo três motivos: o sentimento patriótico, a necessidade de criação de um novo modelo literário nacionalista e autônomo e a necessidade de mostrar para o povo brasileiro que este possuía papel crucial no progresso nacional. Em vista disso, esse momento foi de profunda manifestação de uma singularidade literária, a de evidenciar sua importância para a mudança no quadro geral da sociedade desse período, pois os ideais estavam ligados ao intuito de tornar a nação independente, quer fosse na arte ou nas relações políticas.

Em *Formação da literatura brasileira*, Candido (2017) esclarece que os autores desse período entendiam que o Brasil era uma nação que possuía “uma tradição literária própria”, isto é, havia nela elementos que necessitavam ser desenvolvidos, e isso teria como consequência a “formação de uma literatura nova, baseada em formas e sentimentos renovados, adequados a um país jovem que se afirmou na libertação política” (CANDIDO, 2017, p. 312). Nesse sentido, o sentimento patriótico, defendido pelos autores que se propuseram a consolidar essa mudança social e literária, enfatizava não só a pátria como bem maior, mas também contribuiu diretamente para a evolução desta, visto que, por meio de suas obras, os autores almejavam, também, alcançar o progresso social, como bem enfatiza Candido.

Em consonância com esse ponto de vista, em *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*, de Ubiratan Machado, encontramos um quadro geral da sociedade no contexto em evidência: “os escritores, identificados com os destinos da nacionalidade, desempenham um papel relevante na conscientização e mobilização popular. Como um sismógrafo, captam todas as oscilações de entusiasmo, temor, revolta e indiferença da sociedade brasileira [...]” (MACHADO, 2001, p. 27). Nesse sentido, o papel da literatura na construção de uma sociedade “independente” pode ser considerado uma mola propulsora para a nação, que estava começando a dar os seus primeiros passos em busca de uma evolução não só social, mas também ideológica.

Ademais, sobre as primeiras décadas do Oitocentos, Candido (2017, p. 98) destaca:

Os primeiros estudiosos da nossa literatura, no tempo do Romantismo, se preocuparam em determinar como ela surgiu aqui, já que o relativismo então reinante ensinara que as instituições da cultura radicam nas condições do meio, variando segundo elas. E como a época era de exigente nacionalismo, consideravam que lutara dois séculos para se formar, a partir do nada, como expressão de uma realidade local própria, descobrindo aos poucos o verdadeiro caminho, isto é, a descrição dos elementos diferenciais, notadamente a natureza e o índio. Um expositor radical desta corrente, Joaquim Norberto, chegou a imaginar a existência de uma literatura indígena, autenticamente nossa, que, a não ter sido sufocada maliciosamente pelo colonizador, teria desempenhado o papel formador que coube à portuguesa.

Nesse sentido, o projeto político dos primeiros autores que se propuseram a desenhar um Brasil buscava, por meio da arte, exprimir princípios interligados à política, procurava a transformação da própria identidade do homem e da sua expressão. Surgem, pois, novas técnicas e gêneros, como o próprio romance, bem como a dramaturgia, que facilitaram a afirmação de um nacionalismo identitário. Em *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido, também encontramos, no capítulo denominado *Letras e ideias do período colonial*, algumas informações importantes, que dialogam com esse ponto de vista, traçadas por estudiosos desse período. Portanto, “a época era de exigente nacionalismo, consideravam que lutara quase dois



séculos para se formar, a partir do nada, como expressão de uma realidade local própria, descobrindo aos poucos o verdadeiro caminho, isto é, a descrição dos elementos diferenciais, notadamente a natureza e o índio (CANDIDO, 2019, p. 99). Aliado a isso, a literatura firmou-se sob um solo de extremo nacionalismo, buscando descrições não só da cor local, mas também de elementos marcadamente presentes no país, como a natureza e a figura do indígena.

Para Candido (2017, p. 431), o “nacionalismo, na literatura brasileira, consistiu basicamente, como vimos, em escrever sobre coisas locais, no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos e costumes”. De todo modo, é importante sabermos que essa firmação da literatura se deu em meio à construção de um contexto político-social dos primeiros momentos do império no Brasil, sendo o grande momento de os ideais monárquicos prevalecerem juntamente aos “dias agitados da regência, marcados por motins republicanos e ideais separatistas” (MACHADO, 2001, p. 16).

Antes mesmo do Brasil atingir a maturidade, em relação ao próprio regimento monárquico com a figura de Dom Pedro II, a economia era pautada em técnicas antigas, baseadas na exploração de mão de obra escrava, assim como na importação de produtos manufaturados de outros países, como no caso da França, dos Estados Unidos e da Inglaterra:

Em certo sentido, ainda vivíamos com a pachorra e as técnicas primitivas do século XVIII, baseados na exploração rotineira da mão-de-obra escrava. Produzíamos e exportávamos café, algodão e açúcar; importávamos produtos manufaturados da França, dos Estados Unidos e sobretudo da Inglaterra, que detinha o monopólio do comércio brasileiro, graças ao tratado de 1810. O fim do monopólio britânico favoreceu o surgimento da indústria nacional, escorada em uma política alfandegária protetora. (MACHADO, 2001, p. 16).

Apesar de o foco desta pesquisa estar interligado diretamente à segunda metade do século XIX, já conseguimos observar, na citação, um plano traçado acerca do panorama histórico do Brasil no contexto em que nosso autor, Luís Guimarães Júnior, viveu, uma vez que o próprio contexto o levou a inserir-se nas lutas políticas em defesa dos ideais nacionais. Em Ubiratan Machado, notamos, pois, o contexto social e literário brasileiro, que, após a primeira década do século XIX, já tomava um rumo diferente para a construção de uma sociedade mais moderna. Com a abolição do tráfico de escravos, a expansão da cultura cafeeira, a instalação do telégrafo elétrico – responsável pela diminuição da distância comunicativa entre as regiões e a comunicação efetivada com a Europa –, o Brasil começa, de fato, a tomar novos rumos, a fazer parte do mundo “moderno”. Nesse sentido, as estruturas das cidades mudam, isto é, mudam-se as formas de se pensar, sobretudo no Rio de Janeiro, onde se encontrava localizada

a sede do império, bem como começavam também a trilhar seus caminhos os nossos jovens escritores, como podemos notar a seguir:

A corte se embeleza, as ruas ganham calçamento e um sistema de iluminação a gás, em substituição aos sombrios e fumarentos lampiões de azeite de peixe. Há uma rápida expansão da cidade no sentido norte, com a ocupação dos atuais bairros do Catumbi, Estácio, Rio Comprido e parte de Santa Teresa, e também em direção à Zona Sul, sobretudo Botafogo.

Imensas mansões são construídas nesse bairro, bafejadas pela brisa marinha, cercadas de jardim em estilo inglês, com cachoeiras e quintal com capim para os animais. O Rio de Janeiro fascina a todos os brasileiros e afirma-se como o grande centro da irradiação cultural e difusão dos ideais românticos.

A vida mundana floresce, revelando a sociabilidade do povo. O convívio dos sexos torna-se mais frequente e desinibido, apesar dos preconceitos contra a mulher. Multiplicam-se os saraus nas mansões elegantes e nos sobrados modestos de uma classe média cada vez mais ativa e presente nos destinos do país.

O progresso material e o orgulho de ser brasileiro – este tão ostensivo nos românticos – amoldaram de certa forma a vida literária, ainda bastante incipiente nos anos 30 e 40. A literatura ganha prestígio rapidamente, mas de maneira ambígua. Torna-se poderoso fator de distinção social, mas ao mesmo tempo parece invalidar seu cultor para certas atividades. (MACHADO, 2001, p. 17).

A sociedade carioca, como vimos, entra em estado de êxtase ao se ver diante de tamanho crescimento da cidade, uma espécie de “*belle époque*”, como bem enfatiza o estudioso. Carruagens, lojas de luxo, sempre à parisiense, confeitarias, “abriam-se os grandes salões, servidos por escravos falando francês: *oui, monsieur, vite, je vous en prie, pardon, madame*” (MACHADO, 2001, p. 19). Não obstante, esse encantamento com os novos costumes e com a nova roupagem da cidade, com o progresso, começa a encobrir graves problemas presentes nesse contexto, como a própria escravidão e o vazio demográfico.

Na literatura, não foi diferente. Sobre o assunto, trazemos à tona as questões levantadas por Flora Sussekind (1990) em seu ensaio *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. A partir da visão da estudiosa, observamos que, na literatura, ocorreu um fenômeno parecido no que se refere à representação ficcional do Brasil nos primeiros decênios do século XIX. Os intelectuais, pois, que produziam ficção nesse momento, firmavam-se, de modo quase pragmático, “numa linha direta com a Natureza, um primado incontestado da observação das peculiaridades locais – com a finalidade de se produzir obras “brasileiras” e “originais” –, mas ao mesmo tempo era preciso não ver a paisagem. Porque sua razão e seu desenho já estavam pré-dados” (SUSSEKIND, 1990, p. 33).

Dessa forma, apesar de pintar a paisagem local de um Brasil original e homogêneo, fechavam-se os olhos para questões como: a presença de livros europeus nas estantes e bibliotecas públicas, para a influência que o país sofria da economia inglesa, para o comércio livre de escravos, para as rebeliões e separações etc. Nesse sentido, temos um ponto importante

para ser refletido, visto que a literatura no século XIX se construía por meio de um posicionamento ambíguo e contraditório se olharmos por esse ponto de vista.

Assim como Sussekind (1990), Angela Alonso (2002), em *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil império*, mostra que essa problemática de se tentar pintar a cor local, mas fechar os olhos para questões estrangeiras presentes no Brasil, também estava interligada à intelectualidade brasileira, pois essa buscava a valorização do nacional, porém, firmava-se a partir de forte influência das ideias advindas da Europa. A própria realidade intelectual desse momento histórico, segundo a autora, formou-se sob o molde europeu, à moda de Coimbra. Observemos as colocações a seguir:

Havia um cosmopolitismo introjetado no modo de pensar da elite imperial brasileira. Este grupo se alimentava do repertório europeu, consequência natural da formação clássica que recebiam muitos ainda em Coimbra, ou à moda de Coimbra nas escolas de direito nacionais. A posição eurocêntrica em termos de referências políticas e intelectuais é patente nos debates no parlamento e no Conselho de Estado [...]. Destas fontes europeias se adotava mesmo o rebuscamento do estilo. A fórmula do debate político obedecia aos cânones de uma espécie de romantismo que foi a sensação do reinado até quase seus estertores: o discurso à antiga, recheado de alegorias greco-romanas e de figuras de linguagem. A retórica era parte essencial da formação. A oratória foi o trunfo de políticos como Bonifácio, o moço, que ainda impressionava, no final dos anos de 1870, pela grandiloquência da expressão, o recurso ao exemplo de grandes estadistas europeus e de pensadores clássicos, como Aristóteles, Homero. (ALONSO, 2002, p. 51, 54).

Advém daí o estilo de muito de nossos escritores, da experiência e influência desse modelo europeu citado por Alonso (2002), inclusive de Luís Guimarães Júnior, conhecido por sua erudição na escrita de textos líricos, como veremos posteriormente. Segundo Alonso (2002, p. 56), “o Segundo Reinado teve esta dupla fonte: a experiência nacional e o repertório político-intelectual europeu. Dosava valores universais vindos do mundo europeu civilizado e a realidade nacional a civilizar”.

Embora saibamos da realidade desses problemas, a mudança social era visivelmente presente nesse contexto, e isso reverberava com força total na ficção brasileira Oitocentista. Assim, é importante destacarmos o rumo que a própria literatura tomava nesse momento, uma vez que se encontrava ganhando prestígio rapidamente. Sobre o assunto, na tese de doutorado de Rodrigo Soares Cerqueira (2013), denominada *Educação pela máscara: literatura e ideologia burguesa no Brasil (1844 – 1856)*, destaca-se que a ficção brasileira, no período do Romantismo, voltava-se sobretudo a dois pontos principais: o conhecimento da realidade, ponto que estamos discutindo, e a necessidade de evasão estética.

Volta e meia, quando abrimos estes estudos que se dedicam as primeiras tentativas de ficção romântica, alguns lugares-comuns nos saltam aos olhos. Vou me deter rapidamente, em dois dos mais frequentes: o do conhecimento da realidade e o da necessidade de evasão estética. No capítulo da *Formação* dedicado “ao aparecimento da ficção”, o primeiro tópico sobre o qual Candido se debruça é exatamente a capacidade que o romance tem de servir como instrumento importante para a “vocação histórica e sociológica do romantismo” [...]

Mas, ao fim e ao cabo, o “respeito à realidade”, a descrição e o estudo das relações humanas em sociedade”, principalmente em um país que acabara de se descobrir aut nomo politicamente e ansioso por assentar as bases de um nacionalismo literário, se destaca como uma característica mais importante. (CERQUEIRA, 2013, p. 22-23).

Para o estudioso, a representação da realidade, por vezes de maneira ambígua, era a característica mais importante a respeito dessa ficção romântica, mesmo com a existência do fator est tico. Essas relações humanas em sociedade, as bases de um nacionalismo literário, assim como a autonomia política, ganharam forç as principalmente a partir do “trunfo” do gênero romance no Brasil, como já vimos outrora. Tal importância dada ao modelo por excelência vinha dessas fortes relações humanas e sociais que ele abrangia, bem como por ser menos “nobre”. Assim, Cerqueira (2013) entende-o por “menos nobre”, porque sua “apreciação independia do conhecimento de um conjunto de normas retóricas que reagiam a construção e a fruição dos outros gêneros mais “culto” (CERQUEIRA, 2013, p. 23), e isso, de certa forma, facilitava até mesmo a aproximação do público leitor com as referidas obras.

Atrelado a isso, é necessário ressaltarmos que, para a trajetória da ficção brasileira oitocentista, a presenç a do folhetim nos jornais da época foi de suma importância, uma vez que, além desse mecanismo ter proporcionado rapidamente a popularização do gênero em questão, ele também mediu essa ampla aproximação do público com as obras. Assim, seguindo a tradição francesa, a imprensa no Brasil, ao adotar o folhetim, fez com que o romance assumisse a postura de gênero por excelência, capaz de expressar a realidade existencial do país, como bem observamos na obra *Traj t rias de consagração: discurso da crítica sobre o romance no Brasil*, de Valéria Augusti:

A imprensa periódica foi, ao longo do século XIX, não apenas o veículo privilegiado de publicações de romances estrangeiros e nacionais, como também espaç o liberto das obrigações normativas (...). Nessa forma editorial marcada pela efemeridade, o romance conheceu um prestígio que não teve similar nas formas editoriais escolares até o final do século XIX. De gênero menor, com finalidade moralizantes, assistiu na imprensa a sua elevação   categoria obra de arte, sendo considerado, em determinado momento, o gênero por excelência no que dizia respeito à capacidade de exprimir a nacionalidade da literatura brasileira. (AUGUSTI, 2010, p. 89).

Nesse sentido, observamos que o surgimento da imprensa brasileira, após a chegada da família real, corrobora diretamente a popularização do folhetim e, conseqüentemente, do gênero

romance, uma vez que os periódicos começaram a fazer parte da vivência das pessoas nesse contexto. Nesse mesmo viés, Germana Maria Araújo Sales elucida que a expansão da imprensa brasileira nesse período é um dos pontos fundamentais para a vida intelectual da época, assim como se tornara, também, um meio para o entretenimento.

A expansão da imprensa periódica durante o século XIX constituiu-se em um dos elementos fundamentais para a vida intelectual da época no que se refere a transmissão de informações, atualização de novos conceitos e, até mesmo, como fonte de instrução. O jornal passou a ser veiculado, também, como meio de entretenimento, e o elemento que estimulou esta prática foi a publicação diária de folhetins, introduzidos no Brasil, como o primeiro romance-folhetim traduzido – *O capitão Paulo*, publicado no *Jornal do Comércio*. A partir de então, essas leituras diárias caíram no gosto do público. Nesse sentido, os periódicos apareceram como um dos meios de formação do público leitor, através de textos informativos, noticiosos e literários. A estrutura do romance-folhetim estabelecia uma certa cumplicidade com o leitor, através do uso da fórmula do “continua amanhã...”. Em geral, os textos publicados nos rodapés dos jornais, no Brasil durante o século XIX, eram, geralmente, textos extraídos de outros periódicos ou produções anônimas. (SALES, 2007, p. 45).

Desse modo, após a adoção do folhetim pelos jornais da época, no país, muitos nomes se consagraram no cenário literário justamente pelas publicações realizadas nesse pequeno espaço dos periódicos, entre eles, destacamos o nome de Luís Guimarães Júnior, autor que se consagrou como poeta no cenário nacional, mas que também foi um escritor de uma rica prosa de ficção, incluindo folhetins.

Assim, esses novos hábitos no Brasil imperial, as mudanças panorâmicas sociais ocorridas no país, assim como o surgimento dessas novidades no mundo das letras, começaram a contribuir também para a formação do público que consumiria a literatura de nossos escritores. A literatura, pois, tem um público leitor que vai sendo consolidado mais livre e amplamente ao longo do século XIX. Entre esse público, destacava-se a figura feminina e os jovens estudantes, isto é, “mulheres jovens e sonhadoras, ainda tiranizadas pela mão de ferro do *pater familiais*, mas já vivendo as primeiras aventuras da libertação – como a grande aventura espiritual de ler” (MACHADO, 2001, p. 39).

Desse modo, essas relações de proximidade entre mulheres e literatura podem ser percebidas, inclusive, nas representações de muitos de nossos romances. Na tese de doutorado da professora e pesquisadora Germana Sales (2003), por exemplo, encontramos informações significativas acerca da realidade do público feminino em relação ao grupo maior e mais amplo

consumidor de obras literárias, e isso pode ser observado, inclusive, por meio dos próprios prefácios que os autores criavam e publicavam, direcionados especificamente às leitoras<sup>3</sup>.

Concomitante a isso, o número de jovens escritores também aumentava a cada dia. Estudantes de direito, engenharia, medicina, dedicavam sua vida à paixão pela literatura. Um dado importante é que, na segunda metade do Oitocentos, esses escritores encontravam-se extremamente valorizados, estimulados e consagrados por suas contribuições com a nacionalidade, principalmente pelo apoio do então imperador Dom Pedro II, grande incentivador da vida artística e literária no Brasil do século XIX.

Nunca o escritor brasileiro foi tão valorizado e amado; jamais sua contribuição foi tão decisiva para a nacionalidade.

Jovem, saudável e apaixonado pelas letras, o imperador incentivava, com indisfarçável orgulho, o surgimento de uma literatura de expressão genuinamente brasileira. Por gosto e lazer, participava intensamente da vida literária e, às vezes, consegue agitá-la como um furacão, sem medir consequências. (MACHADO, 2001, p. 17).

Tendo em vista essa participação ativa dos escritores na vida social brasileira, enquanto a população carioca encontrava-se muito interessada na realidade citada anteriormente, começava-se a forte inquietação de jovens intelectuais com a situação de alguns descasos dos dirigentes. Nesse sentido, encontramos fortes movimentos em apoio à agitação abolicionista. A sociedade brasileira, pois, “entrava em uma fase aguda de exigências de mudanças sociais e de inconformismo coma atuação dos partidos políticos” (MACHADO, 2001, p. 20).

No lirismo e na prosa, vemos surgir obras literárias mais participativas, nossos autores buscam traçar um plano geral dos costumes e das revoltas presentes na sociedade, a exemplo do próprio Luís Guimarães Júnior. Dessa forma, o elemento social e o tom oratório se fazem predominantemente visíveis em suas obras:

Em 1860, porém, já vimos que a poesia se beneficiava de uma tradição mais rica; vinte e poucos anos de fermentação e pesquisa haviam afinado o instrumento e alertado os espíritos.

[...] O seu tom oratório (incorporado definitivamente e guardado através de transformações quase até os nossos dias) vem não apenas da imposição dos temas, quanto, provavelmente do discurso político. (CANDIDO, 2017, p. 564).

Embora Candido trace considerações sobre os assuntos que perpassavam a escrita dos autores desse período, devemos saber que, em alguns casos, esses escritores rompem com os

---

<sup>3</sup> Em sua tese denominada *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas*, Germana Sales (2003) apresenta várias reflexões acerca dos prefácios de romances do século XIX, nos quais os autores se reportavam diretamente às leitoras no intuito de atraí-las ao consumo das obras por eles publicadas.

modelos apresentados pelo crítico, como no próprio caso de Guimarães Júnior, uma vez que o poeta e romancista possuía uma ampla e diversa produção literária, cujas temáticas eram bastante diversificadas, desde uma literatura lírica e amorosa até produções mais participativas, como no caso a seguir:

Quando as tropas pelas ruas direita (atual primeira de março), campo de aclamação (Praça da república), constituição e sete de setembro, foram ovacionados pelo povo e saudados por inúmeros poetas. Um deles Luís Guimarães Júnior, recita um poema com o seguinte introito:  
 Voltais tão cheio de glória,  
 Vejo-vos tanto crescer,  
 Que o livro da nossa história  
 Não pode mais vos conter! (MACHADO, 2001, p. 33).

Nesse viés interpretativo, pudemos comprovar, a partir da citação, um exemplo que notadamente demonstra a participação social ativa de nosso autor nesses tempos opulentos sobre a sociedade carioca do referido contexto. Assim, em 1870, temos a culminância do clima de tensão que pairava pelos ares da corte imperial e isso motivou Guimarães Júnior a contribuir diretamente com essas questões a partir da literatura que ele produziu.

Nesse caso, arriscamo-nos a dizer que grande parte dessa mentalidade crítica presente nas obras do escritor, a respeito do Brasil nesse momento histórico, surge a partir de questões ligadas à transformação estrutural da cidade, ao novo sistema político, ao mascaramento dos problemas aos quais a urbe estava exposta, à escravidão, à guerra do Paraguai, entre muitos outros motivos. Tal ponto de vista fundamenta-se, sobretudo, se pensarmos a relação entre contexto e texto literário. Assim, a escrita de nosso autor é marcada por referências ao contexto social e literário do momento, uma vez que o social se encontra presente como elemento interno das produções literárias, como bem destaca Candido (2019) em *Crítica e sociologia*:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda que o externo (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2019, p. 13-14).

Texto e contexto fundem-se, formando um todo significativo. Nesse caso, as relações existentes entre os elementos presentes na organização interna das obras e os elementos sociais, extratextuais, estão intimamente relacionados, desempenhando papéis na constituição estrutural da própria produção literária, como bem destacou o crítico. O social, pois, influencia

diretamente na estrutura das obras literárias, combinando-se para a compreensão do próprio fenômeno literário.

Portanto, partindo dessas colocações, traçamos um panorama geral sobre o Brasil durante o século XIX, sobretudo a partir da segunda metade, para agora nos direcionarmos à vida social e literária de Guimarães Júnior no Brasil. Seguindo essa linha interpretativa, o Rio de Janeiro é o grande palco das andanças de nosso escritor, das críticas que ele recebeu, assim como dos elogios. Dessa forma, entender, primeiramente, o contexto em que Luís Guimarães Júnior viveu ajuda-nos a compreender futuramente a sua escrita e seu lugar no panorama literário brasileiro.

## 2.2 Luís Guimarães Júnior: um importante homem de letras no século XIX

Muito embora pouco estudado hoje, Guimarães Júnior pode ser considerado um importante colaborador para a formação de uma tradição literária em nosso país, sobretudo se analisarmos o que a crítica literária do referido contexto coloca em evidência. Assim, elencaremos alguns tópicos fundamentais para a compreensão da vida e da obra de Guimarães Júnior: as críticas sobre sua carreira na literatura, sua passagem rápida pelos jornais brasileiros, a tentativa deste de fazer crítica literária, assim como suas publicações durante o final da década de 60 e 70, período que era responsável por duas seções de variedades no *Diário do Rio de Janeiro: Por paus e por pedras* e *Revista de domingo*.

Figura 1 – Fotografia de Luís Guimarães Júnior.



Fonte: Um juízo sobre Guimarães Júnior: Autores e Livros. *Suplemento literário de A manhã*, vol. V, n.º 3. Ano III, 18/7/1943.



Nascido em 17 de fevereiro de 1845<sup>4</sup>, na cidade do Rio de Janeiro, e falecido em 20 de maio de 1898, em Lisboa, foi um dos escritores eleitos para completar o quadro de fundadores da Academia Brasileira de Letras, criando a cadeira de número 31, segundo informações colhidas na biografia do autor no site da ABL. Romancista, poeta, jornalista, cronista, contista, teatrólogo, diplomata, o autor buscou construir uma vida dentro do mundo das letras tanto durante o período em que residiu no Brasil quanto nos últimos decênios do século XIX, quando já estava fora da pátria vivendo sua vida na diplomacia, sem abandonar a arte literária.

Seus estudos básicos ocorreram no Rio de Janeiro, assim como em São Paulo, quando buscou prosseguir com os preparativos para a carreira diplomática, passando a estudar no curso de direito durante o período de cinco anos (1864 – 1869) em Recife. Possuiu uma vida ativa no mundo das letras desde 1862 com a publicação de seu primeiro romance, *Lírio Branco*, tendo como auge de sua carreira no país os anos de 1869 a 1872, quando foi um dos responsáveis pelos entretenimentos no *Diário do Rio de Janeiro*. Por questões financeiras, segundo biografia da ABL, em 1873, aceitou a vida na diplomacia oferecida pelo poeta Pedro Luís, ministro dos negócios estrangeiros, e partiu em direção a muitos lugares fora da pátria, até a sua morte em Lisboa, no ano de 1898.

Luís Guimarães, assim como muitos outros autores do período, exerceu diversas funções na sociedade, não só relacionadas à carreira literária, mas também à vida política, econômica e social do país. Por esse motivo, podemos caracterizá-lo como um exímio *polígrafo das letras*, ou seja, exerceu as mais diversas funções juntamente com a carreira de escritor. Tal façanha era muito comum entre os grandes nomes da literatura brasileira oitocentista, a exemplo de Joaquim Manuel de Macedo:

Muito embora Macedo não tenha recebido tal caracterização, explicitamente, poderia muito bem fazer jus a ela, afinal, o exercício de variadas atividades ao lado do ofício da escrita literária é marca de nossa literatura desde que o Brasil passou a ter um sistema literário, tomando como base aqui a noção de Antonio Candido. Em outros termos, desde que temos em terras brasileiras a tríade autor/obra/público, há escritores que, além de produzir peças de teatro, poesias e romances, desempenharam os mais variados papéis sociais e institucionais na esfera pública. Sendo assim, não há como negar a interferência direta, ao observarmos a formação do nome de um determinado autor, de seu nome também como professor, médico, deputado, ministro, sobretudo no século XIX, momento em que a produção de romances se consolidava em terras brasileiras e que o projeto de construção de uma literatura nacional estava diretamente ligado à construção de uma nação, recém independente de Portugal. (QUEIROZ, 2011, p. 23-24).

---

<sup>4</sup> Ao pesquisarmos dados em relação à biografia do autor, percebemos que há divergências drásticas acerca da data de nascimento de Guimarães Júnior, sendo atribuído 1844 por Sílvio Romero em sua *História da literatura Brasileira*, 1845 por Iracema Guimarães Vilela, filha do escritor, em *Luís Guimarães Júnior: ensaios bibliográficos*, e 1847 em dados coletados pela Academia Brasileira de Letras – ABL.

Seguindo esse raciocínio, podemos dizer, portanto, que com Luís Guimarães também não foi diferente, pois o autor produziu textos em gêneros distintos, assim como atuou socialmente em diferentes áreas, seja referente à literatura, à política ou à sociedade. A afirmativa pode ser constatada se levarmos em consideração, por exemplo, os textos que vão desde as críticas de Romero no século XIX até a contemporaneidade com os estudos de Flora Sussekind, uma das principais estudiosas do autor no Brasil.

Na citação a seguir, temos a apresentação de nosso polígrafo realizada por Sílvio Romero em sua *História da Literatura Brasileira* (1980). Acerca dessas considerações, apesar da fama de estudante rico, como bem enfatiza o crítico, merece ênfase o fato de o autor ter aceitado a vida na diplomacia justamente pela falta de condições financeiras para a sobrevivência no país<sup>5</sup>, episódio que se choca diretamente com o pensamento evidenciado por Romero. Isso, pois, faz-nos lembrar o quanto a literatura no Oitocentos é construída, de certo modo, sob solo ambíguo:

Luís Guimarães era natural do Rio de Janeiro; filho de família abastada passou a infância e a primeira mocidade na pátria e em Petrópolis, como aluno do colégio Calógeras. Inclinado desde então aos prazeres e passatempos dos salões, ainda mais lhe apurou essa tendência em São Paulo e Recife, cujas academias cursou com a doce fama de estudante rico. Depois de formado em fins de 1869, passou rapidamente pelo jornalismo e pelos salões fluminenses, sendo atraído logo à carreira diplomática, o mais falso de todos os modos de vida que pode um homem ocupar sobre a terra. (ROMERO, 1980, p. 1327).

Nesse sentido, concordamos com a visão de Machado (2001) ao afirmar que, muito embora a intelectualidade brasileira seja considerada o que havia de mais valoroso na nação no segundo império, esse pensamento é construído à luz de uma grande ambiguidade, uma vez que os jovens autores, durante suas vidas nas academias, eram estimulados a participarem da vida pública literária, e, ao se depararem com a carreira profissional, a literatura ganhava *status* de mero capricho.

Verificamos até aqui, de forma breve, como Guimarães Júnior é apresentado a partir de alguns levantamentos biográficos, assim como traçamos algumas suposições acerca da sua situação econômica. Tratam-se, pois, de informações básicas, pinçadas cuidadosamente, mas que já começam a abrir um leque de possibilidades para compreendermos a vida e a obra de nosso escritor; e é por esse motivo que, além dos tópicos já levantados, selecionamos alguns

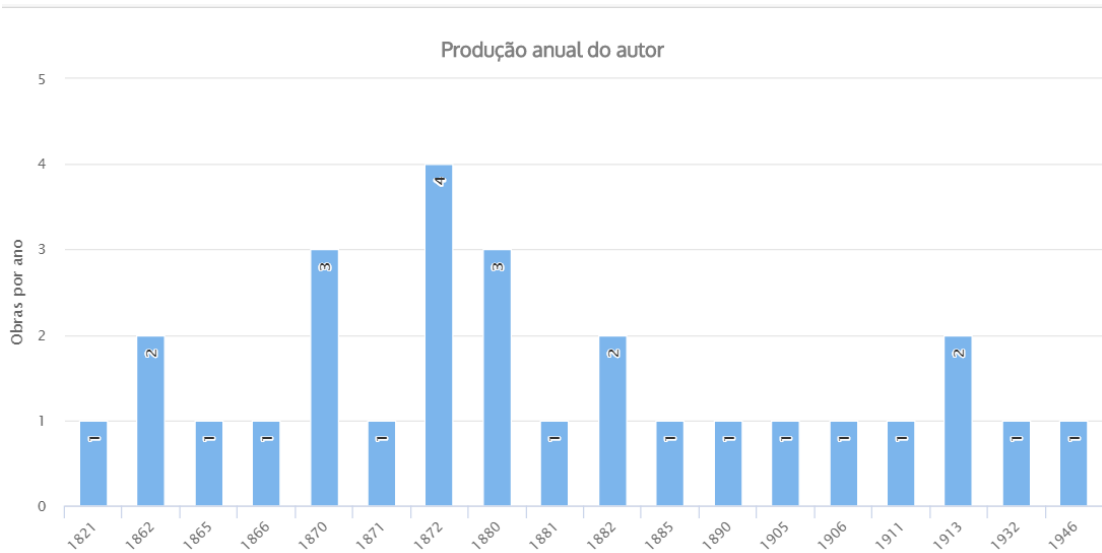
---

<sup>5</sup> Na biografia de L. G. J da Academia Brasileira de Letras, observamos que, apesar do escritor possuir uma carreira brilhante no jornalismo e nas letras, essa posição não lhe proporcionava meios para ter uma vida estável no Brasil e talvez esse também seja um dos motivos pelos quais o autor aceitou deixar o país.

outros pontos importantes sobre a vida do cronista, que merecem destaque justamente por serem pouco lembrados até hoje.

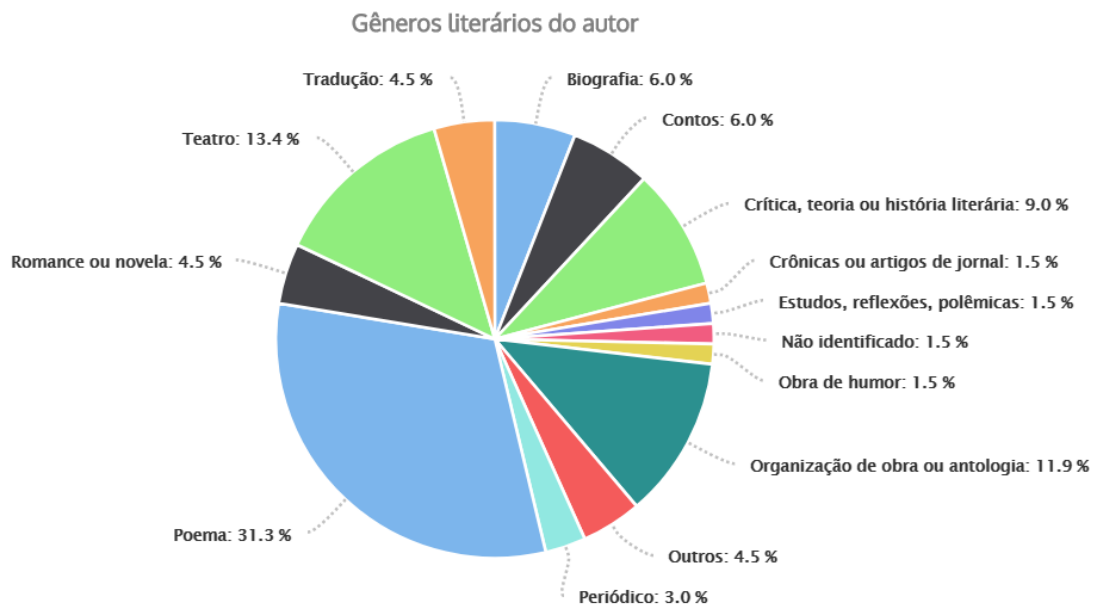
Abrimos um adendo a essa altura para chamarmos a atenção dos leitores acerca de um ponto muito importante e que merece um pouco mais de nossas atenções. Trata-se, pois, da diversidade e da versatilidade dos gêneros literários que o escritor Luís Guimarães Júnior produziu no decorrer de sua carreira literária. Cabe-nos elencar que, quando se trata de gêneros, há uma extensão notável: peças teatrais, poemas, romances, novelas, crônicas, contos, ensaios bibliográficos, crítica literária, entre muitos outros. A respeito disso, para melhor esclarecer, em nossas pesquisas, acabamos encontrando dois gráficos interessantes sobre a porcentagem das publicações do autor, que revelam os gêneros que ele produziu, assim como a quantidade de obras que ele publicou por ano.

O material foi formulado e publicado por um projeto da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, que reúne um extenso material sobre autores do século XIX, sobretudo autores que estão em processo de resgate pela academia, hoje. Trata-se, pois, do projeto Biblioteca Digital de Literaturas de Países Lusófonos. Observemos os dados:

Figura 2 – Estatísticas da produção anual do autor.<sup>6</sup>

Fonte: Biblioteca Digital de Literaturas de Países Lusófonos, UFSC. Acesso em: 23 abr. 2020.

Figura 3 – Estatísticas dos gêneros literários do autor.



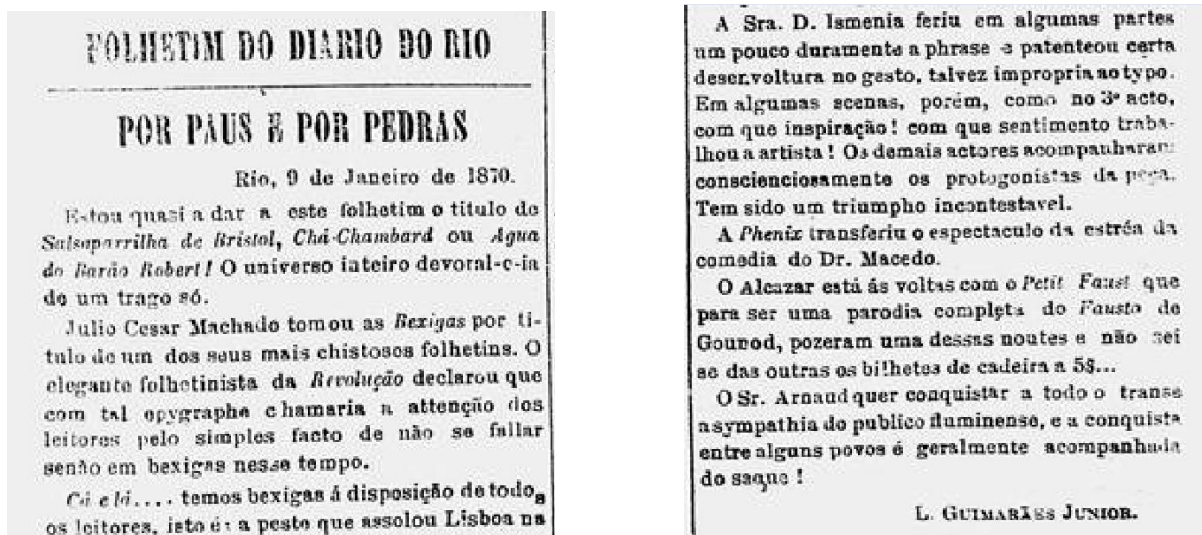
Fonte: Biblioteca Digital de Literaturas de Países Lusófonos, UFSC. Acesso em: 23 abr. 2020.

<sup>6</sup> Neste gráfico, precisamos esclarecer alguns pontos importantes. Entramos em contato com a coordenação do projeto ao verificamos que 1821 aparece na imagem como ano de publicação de uma obra de Luís Guimarães Júnior, sendo que o autor nasceu apenas em 1845. A referida entidade esclareceu que o momento em questão é na verdade o ano em que o *Diário do Rio de Janeiro* começou a ser publicado, e não a demarcação da publicação de uma obra específica do autor. Ratificamos, assim, a devida informação para que não haja dúvida no momento em que o leitor for verificar a veracidade dos dados disponíveis. O segundo ponto que merece destaque é que 1869 não aparece nas estatísticas presentes na imagem, sendo que, no referido ano, temos a publicação de uma segunda edição da obra *Corimbo*, publicada em Recife pela tipografia do correio pernambucano, tendo sua primeira edição lançada em 1866. O terceiro ponto é que o gráfico não esclarece se os anos demarcados após 1898, ano da morte do autor, fazem referência aos textos póstumos, críticas publicadas sobre ele, ou se igualmente ao primeiro ponto, trata-se do ano em que o jornal em questão parou de circular.

Os referidos dados mostram que o auge das publicações do autor ocorreu sobretudo a partir da década de 1869 a 1872, período em que residiu no país e que manteve duas seções no *Diário do Rio de Janeiro: Por paus e por pedras* e *Revista de domingo*. Além disso, os dados do gráfico 1 evidenciam que, só no ano de 1870, o autor publicou três obras específicas; e 1872 como ano da publicação de quatro de suas obras, revelando, assim, um índice de produtividade maior nesses dois períodos. Entre essas obras, podemos destacar o romance *A família Agulha* (1870) e o livro de contos *Filigranas*<sup>7</sup> (1872), editados e publicados pela editora *Garnier*.

Antes de analisarmos o segundo gráfico, destacamos que muitas dessas obras estão inicialmente vinculadas ao jornal *Diário do Rio de Janeiro*, nos folhetins diários e nas seções destacadas anteriormente, espaço de publicações regulares de crônicas de variedades, como bem enfatiza Flora Sussekind em nota prévia no romance *A família Agulha* (2003). O espaço do folhetim, no jornal, pois, cedia lugar para uma ficção de assuntos cotidianos, que, na maioria das vezes, era carregada de elementos humorísticos construídos pelo cronista, como podemos observar no exemplo de uma publicação de 9 de janeiro de 1870, domingo, no referido jornal.

Figura 4 – Folhetim do Diário do Rio: Por Paus e Por Pedras.



Fonte: *Folhetim do Diário do Rio*, 9 de Janeiro de 1870, p. 1.

No *Dário do Rio de Janeiro*, o autor parecia se divertir com as crônicas desenhadas sob um olhar galhofeiro. Para Flora Sussekind (2003, p. 17), “durante o período, de 1868 a 1872, em que foi folhetinista nesse jornal, por exemplo, divertia-se com minuciosas descrições de

<sup>7</sup> Acreditamos que o termo pode se tratar de uma variação da palavra atualmente conhecida como “Filigranas”.

trajes, penteados e bailes nas seções”, entendendo que a função do folhetinista era tranquilizar o leitor, que, sem perceber, deixava-se alfinetar, às vezes de maneira cruel (SUSSEKIND, 2003).

Por conseguinte, o segundo gráfico mostra-nos que a produção poética do escritor, em relação aos outros gêneros, é muito maior, ocupando cerca de 31,3% de toda sua obra. Talvez seja por esse motivo que os historiadores literários lembram de Luís Guimarães apenas como poeta, esquecendo que o autor também foi romancista, contista, cronista, possuindo uma extensa produção em prosa, como é o caso do romance aqui estudado. Além disso, o gênero romance e novela ocupam 4,5% do total de obras, o teatro 13,4% de suas produções artísticas e a crítica literária 9%, sobressaindo-se, como vimos anteriormente, o gênero lírico.

Entretanto, se somarmos o percentual de suas obras em prosa, seja romance, crônica, conto, teatro etc., o total será de 34,4%, provando, assim, que Luís Guimarães Júnior também produziu tanto em prosa quanto em verso. Sobre esse assunto, ao realizarmos uma pesquisa nas histórias literárias brasileiras, notamos que Luís Guimarães Júnior, na maioria das vezes, quando citado, é lembrado apenas como poeta e não como romancista. Como exemplo, podemos citar uma das histórias literárias mais estudadas hoje: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido (2017). No compêndio, Luís Guimarães aparece somente no capítulo *Novas direções na poesia*, quando o crítico relembra alguns poetas que não foram tão destacados no período do Romantismo, *os tons menores*, e destaca somente duas obras de poesia do autor, *Corimbo* e *Sonetos e Rimas*, excluindo totalmente a sua produção em prosa.

De fato, o escritor aqui estudado demonstra uma versatilidade muito grande acerca de suas obras, sejam elas líricas ou narrativas. O que importa para nós é saber de antemão que, apesar de ele não ser apresentado dessa forma, na maioria das vezes, tal proeza é real e merece ser lembrada constantemente. Luís Guimarães Júnior possui considerável lista de romances, crônicas e outras escrituras, para além unicamente da produção poética, como naturalmente ficou conhecido, obras essas inclusive lembradas por grandes nomes da literatura brasileira, como no caso de Machado de Assis.

Nesse sentido, o fato de o escritor ter percorrido um caminho amplo, passando pelos diversos meios de circulação, como no próprio caso do jornal, o levou a se envolver com esses grandes nomes das letras. Assim, autores como Machado de Assis, Ramalho Ortigão e Fialho d’Almeida estiveram ao lado de Guimarães Júnior, exaltando sua produção literária. Um fato interessante sobre a vida do autor foi a relação de proximidade com o escritor Machado de Assis, pois ambos sempre dialogaram a fim de colaborarem, em parceria, com as suas

respectivas carreiras literárias. A exemplo disso, em *Instituto de nacionalidade*, famoso ensaio escrito por Machado de Assis, notamos um trecho dedicado exclusivamente à produção literária de Guimarães Júnior:

No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, têm havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor. (ASSIS, 1959, p. 4).

Ao analisar a então atual realidade da literatura brasileira, Machado de Assis evidencia a elegância da escrita do autor, dando ênfase ao fato de que o público leitor, de certo modo, não direcionava a atenção que Guimarães Júnior merecia, por ser um “folhetinista elegante e jovial”. Muito embora o ensaio do escritor, publicado em 1873, seja um dos mais conhecidos até hoje, destacamos que esses diálogos começaram muito antes. Como prova disso, podemos verificar, na cronologia da prosa de ficção brasileira durante o século XIX, desenvolvida por Germana Sales<sup>8</sup>, que Luís Guimarães Júnior, aos 16 anos, publica seu primeiro romance – *Lírio Branco* (1862) – e o dedica exclusivamente a Machado de Assis.

O referido episódio é narrado inclusive por Mucio Leão (1943) em uma edição especial do Suplemento Literário de Amanhã. Observemos a colocação<sup>9</sup>:

Está ainda nos dezesseis anos. E escreve um livro *Lírio Branco*. Vai ao encontro de Machado de Assis [...]. Machado de Assis mais tarde narrara o episódio [...]. “Há cerca de seis anos encontrei na rua um moço [...] – gentil criança[...] – o qual me disse rapidamente com a viveza impetuosa da idade: “Está no prelo um livrinho [...] oferecido ao senhor. [...] Mesmo para S. Paulo dei ordem à tipografia para me mandarem um exemplar.

Obrigado. “Como se chama? – Luís Guimarães”.

Machado de Assis leu o livro; e escreveu ao poeta animando-o a prosseguir na carreira das letras. (LEÃO, 1943, p. 1).<sup>10</sup>

O fato de *Lírio Branco* ter sido escrito e publicado em homenagem a Machado de Assis, como notamos nas colocações de Mucio Leão, em um momento que antecedia o ensaio

<sup>8</sup> SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826 – 1881)*. Tese de Doutorado, Campinas: UNICAMP, 2003.

<sup>9</sup> É importante citarmos, neste ponto do trabalho, que a grafia dos termos, encontrados nas citações realizadas de obras ou documentos históricos do século XIX, foram adaptadas para a ortografia atualizada da língua portuguesa.

<sup>10</sup> Devido à dificuldade na leitura da fonte primária, suprimimos algumas partes da citação que estavam impossibilitadas de serem lidas. Porém, acreditamos que a ideia que queríamos mostrar, de modo geral, não foi alterada.

destacado anteriormente, prova-nos que as relações entre ambos preexistiam muito antes desse momento, pois, em 1862, aos dezesseis anos, Luís Guimarães Junior escreveu seu primeiro romance e dedicou ao então aclamado escritor, recebendo críticas do próprio Machado, que o animavam a continuar no mundo das letras. A respeito dessa questão, em Azevedo, Dusilek e Callipo (2017), encontramos a seguinte reflexão:

Se havia na corte aqueles que torciam o nariz às homenagens que Machado de Assis recebia de pessoas como José de Alencar, por outro lado, poucos podiam se vangloriar como ele de ter contribuído, graças ao seu exercício da crítica imparcial e independente, para o amadurecimento da obra de um escritor, como foi o caso de Luís Guimarães Júnior. Quando Machado colaborava em *o futuro*, noticiou na crônica de 1º de Janeiro de 1863 o primeiro romance de Luís Guimarães Júnior, *Lírio Branco*, “livrinho modesto, cândido pela forma e pelo fundo, páginas escritas, reunidas por um talento que alvorece, terno e ingênuo”. Na crítica de 2 de janeiro de 1870, longa e elogiosa ao volume de poemas – *Corimbo*, publicada na *Semana ilustrada*, Machado recordava o seu primeiro encontro com o então escritor. (AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2017, p. 31).

No estudo denominado *Machado de Assis crítica literária e textos diversos*, as autoras discorrem acerca da crítica tecida por Machado em relação a Guimarães Júnior, e como o renomado autor colaborou diretamente para o amadurecimento da carreira literária de nosso escritor. Nesse sentido, na citação, observamos que Machado de Assis enaltece o talento do referido escritor ao entrar em contato com o romance *Lírio Branco*, dando ênfase no fato deste ser encharcado de um talento que alvorece. Assim, essas relações entre ambos, de certo modo, contribuíram de maneira direta para a popularização de Guimarães Júnior, como as autoras destacam. Segundo Azevedo, Dusilek e Callipo (2017, p. 31), podemos dizer que, de certa forma, “depois de mais de dez anos de militância, o crítico podia creditar com orgulho o aperfeiçoamento de algumas carreiras, graças às suas certeiras intervenções”, como exemplo disso, temos o caso do próprio escritor Luís Guimarães Júnior.

Fatos interessantes a serem acrescentados a nossa análise são justamente as correspondências trocadas entre ambos os autores. Em virtude disso, 21 de março de 1865, quando o autor se transferiu para Recife a fim de continuar o curso de direito, escreveu a seguinte correspondência para o amigo:

Recife, 21 de março de 1865.<sup>1</sup>

Machado, meu amigo e meu irmão,

Aqui estou aqui estarei e sempre comigo as sombras de um desgosto, que me há de matar, eu o sei. Tenho sofrido o que é possível sofrer quando a desgraça e o pensamento sombrio chegam a enlutar uma cabeça cheia de quimeras como esta que trago por cima dos ombros. Sabes por que sou? Compreendes-me? Ah! meu amigo, como me passam pela imaginação aquelas noites em que conversávamos até o romper da aurora, e como eu sinto a ausência de uma alma como tua em que derrame as



minhas lágrimas! Não tenho gosto para mais nada; se escrevo é por vaidade, por capricho, por estupidez. Lembra-me, lembra-me, lembra-me sempre. Nem sei o que te escrevo. Adeus, vê se a nossa boa Gabriela<sup>2</sup> vem para cá. Adeus e escreve-me; lembra-te de um desgraçado que não sabe se terá a ventura de tornar a ver-te.

Teu e teu sempre

Luís

Ilustríssimo Senhor

Joaquim Maria Machado de Assis

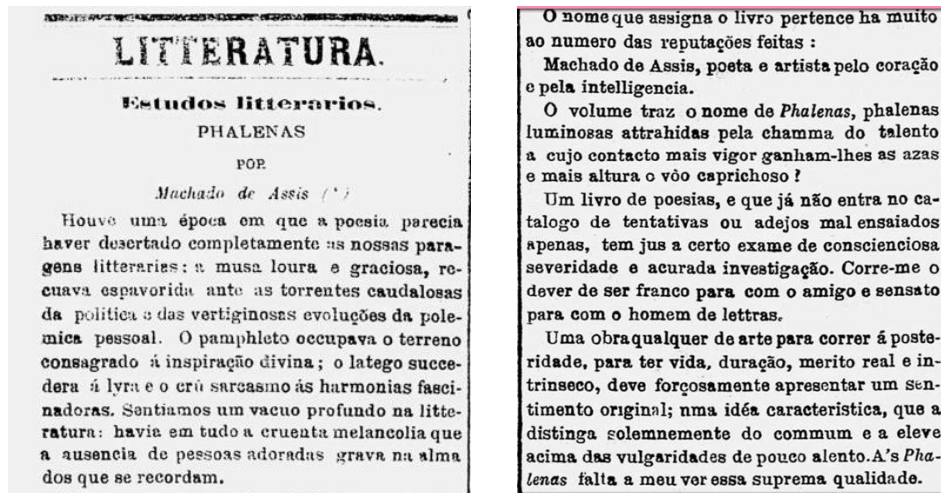
Diário do Rio

Rua do Rosário Corte. (ASSIS, 2008, p. 98).

Na correspondência, em tom quase confessional, Guimarães Júnior refere-se a Machado como um grande amigo e irmão, confessando a falta que sente do companheiro, das noites em que conversavam até o romper da aurora, sentindo sua ausência para derramar as suas lágrimas. Por diversos momentos na carta, o autor dirige-se ao crítico de maneira afetiva, “Teu e teu sempre, Luís”, e isso vai se perdurar por, no mínimo, treze cartas, encontradas no tomo I das correspondências de Machado de Assis entre 1860 a 1869, organizadas por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério, na coleção Afrânio Peixoto da ABL.

Dessa forma, o amigo íntimo de nosso autor sempre publicou críticas contundentes a respeito das produções literárias de Luís Guimarães, assim como também fazia o mesmo, usando, sobretudo, o jornal como suporte para expressar tal situação. Uma das mais conhecidas críticas, em um movimento contrário, de Guimarães Júnior em relação a Machado está presente em uma edição do *Diário do Rio de Janeiro*, publicada em 5 de fevereiro de 1870, denominada *Estudos literários. Phalenas por Machado de Assis*. Ao longo texto, o escritor realiza uma análise geral sobre a crítica literária do contexto, e dedica sua atenção à obra machadiana *Phalenas*, julgando a produção poética de Machado de Assis.

Figura 5 – *Estudos Literários Phalenas por Machado de Assis.*



Fonte: *Diário do Rio de Janeiro*, 5 de fevereiro de 1870, *Literatura*, p. 2-3.

No texto, Guimarães Júnior se propõe não fazer um mero ensaio declamatório, e sim “a cruel verdade que eles encerram”. Apesar da grande amizade com o crítico, Guimarães Júnior julga a obra machadiana uma tentativa de criação poética, mas à qual faltaria um elemento fundamental: a originalidade. Luís Guimarães, na posição de crítico literário, enxerga a obra *Phalenas* como algo fora do universo brilhante de Machado de Assis, isto é, mesmo possuindo um brilhantismo na métrica e na escrita, não tinha características essencialmente nacionais. De todo modo, o ensaio por completo é construído à luz de certa devoção ao amigo, tratando-o como merecedor de sua honestidade e amizade, o que mais uma vez reforça a relação próxima de ambos.

Logo, como destacamos anteriormente, talvez Machado tenha sido um dos ganchos para o sucesso e a popularidade do escritor no referido contexto, juntamente com o seu talento nato para a literatura. Cabe destacar que uma boa forma para a investigação dessa popularidade do autor, na segunda metade do Oitocentos, é consultarmos dados referentes ao mercado editorial da época, sobretudo a relação do autor com os livreiros, com os periódicos e com o público leitor.

### 2.2.1 As relações de Luís Guimarães Júnior com o mercado editorial carioca e o público leitor

As relações entre imprensa, tipógrafos, livreiros e casas editoriais no Brasil estão interligadas ao que chamamos de mercado editorial brasileiro. Nessa perspectiva, compreendemos que uma boa forma de entendermos a realidade da segunda metade do século

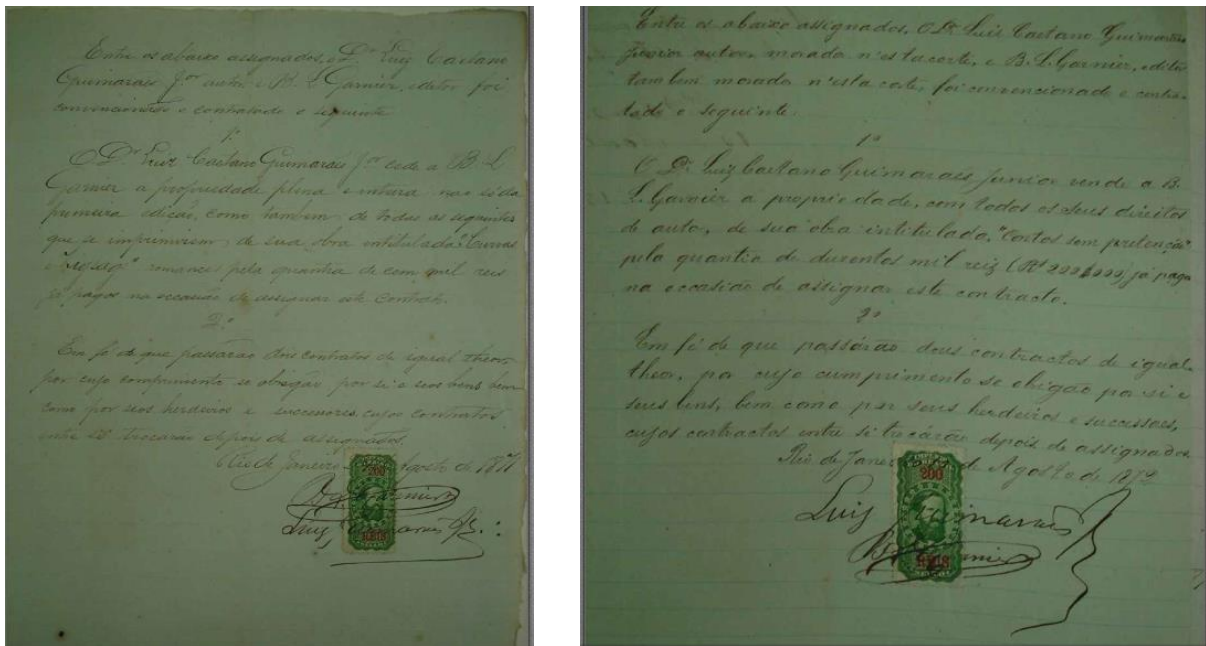
XIX, sobretudo o lugar que Luís Guimarães ocupava entre seus pares, seria verificando esse sistema multifacetado.

No projeto *Biblioteca digital de Literaturas de Países Lusófonos*, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, já citado anteriormente, encontramos um rico acervo de documentos históricos para a compressão da vida editorial no Brasil, e isso nos permitiu traçar algumas considerações sobre Luís Guimarães Júnior e suas publicações no século XIX. Nesse sentido, em nossas pesquisas no acervo digital, deparamo-nos com uma compilação de documentos da livraria Garnier, capas de livros, contratos de compra e venda, catálogos etc., e percebemos que tais fontes podem ser interpretadas como evidências importantíssimas para a compreensão do lugar que Guimarães Júnior ocupava no cenário literário nacional na segunda metade do século XIX. Assim, destacamos alguns contratos de venda das primeiras edições de obras como: *Contos sem pretensão* e *Curvas e ziguezague*<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> A primeira edição da obra *Contos sem pretensão* foi vendida ao livreiro pela quantia de duzentos mil réis, segundo contrato de compra e venda apresentado pela editora, assim como a primeira edição de sua obra *Curvas e ziguezague*, vendida ao livreiro pela quantia de cem mil réis, conforme contrato de compra e venda. Considerando a pouca visibilidade da digitalização, os documentos foram incorporados, em um tamanho ampliado, aos anexos desta pesquisa.

Figura 6 – Contrato de *Curvas e Ziguezague* e Contrato de *Contos sem pretensão*.



Fonte: Projeto Biblioteca Digital de Literaturas de Países Lusófonos. UFSC. Disponível em: [https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=6495&locale=pt\\_BR](https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=6495&locale=pt_BR). Acesso em: 12 maio 2020.

Por meio do acesso a tais contratos, conseguimos traçar algumas considerações sobre a vida pública do autor, sobretudo que ele, de fato, era um importante homem de letras no contexto em evidência, pois constatamos que Guimarães Júnior assinava com uma das maiores representantes do mercado editorial da época, a editora e livraria de *B. L. Garnier*. Sabemos que esta casa editorial publicava apenas obras de autores já conhecidos ou consagrados, o que nos faz entender que Luís Guimarães estava entre os grandes nomes da literatura do período, conforme atesta a pesquisa de Eliana de Freitas Dutra, em seu texto *Leitores de além-mar: a Editora Garnier e sua aventura editorial no Brasil*:

Rapidamente, a livraria tornou-se a principal casa editorial brasileira entre as aqui instaladas, editando e comprando os direitos de edição de obras dos mais importantes nomes da literatura brasileira da segunda metade do século XIX, no domínio da poesia, do romance, da crítica, do ensaio. (DUTRA, 2010, p. 71).

A pesquisadora, a partir do estudo de catálogos da editora, demarca o lugar que *B. L. Garnier* ocupou no Rio de Janeiro, evidenciando como a livraria se tornou rapidamente umas das principais casas editoriais no país. Nesse sentido, Dutra (2010) afirma que a trajetória de sucesso do livreiro pode ser verificada sobretudo se consultarmos os materiais destacados, uma vez que estes estabelecem uma ligação com o mundo para além do livro enquanto objeto, dados relevantes para pensarmos o tempo, a história e as preferências do público leitor carioca.

Seguindo esse raciocínio, com a instalação da imprensa no Brasil em 1808, como bem reflete Abreu (2010), e a evolução das tipografias, bibliotecas públicas, livrarias e editoras, em meados da segunda metade do Oitocentos, o gosto do público leitor começou a falar mais alto, por isso, os livreiros começaram a publicar principalmente as obras que caíram nas graças dos leitores, como é o caso das criações de Luís Guimarães. Editoras como a Garnier buscavam um maior destaque no mercado editorial carioca, assim como sua independência financeira, por essa razão, teciam os nortes de acordo com o gosto do público. Esse ponto de vista é muito bem destacado no estudo de Alessandra El Far, denominado *Ao gosto do povo: as edições baratíssimas de finais do século XIX*, em que ela evidencia:

O gosto do público passou a falar mais alto, e os editores, por sua vez, em busca não só de uma independência financeira, mas sobretudo de um lugar no mercado editorial que se formava no Rio de Janeiro, atentavam cada vez mais às predileções em voga. Nos reclames da grande imprensa, essa situação era bastante evidente. Repetidas vezes, os editores lançavam frases de efeito afirmando ser suas obras um relato “cheio de sangue”, “comovente”, “arreatador”, do “jeito que o povo gosta”, sempre por um preço acessível a todos os bolsos. (EL FAR, 2010, p. 94).

Naturalmente, o gosto do público leitor carioca era levado em consideração, como verificamos em El Far (2010), e, mesmo no início da história editorial no Brasil, onde as publicações estavam atreladas aos gostos do império português, isto é, às demandas burocráticas, essa dinâmica editorial começou a levar em consideração os desejos dos leitores, e foi por isso que editoras como a Garnier começaram a publicar e vender obras de autores apreciados no mundo das letras (EL FAR, 2010).

Vejamos agora algumas outras obras do autor, publicadas e anunciadas pela editora:

Figura 7 – Obras que se acham à venda na mesma livraria.<sup>12</sup>

Obras que se achão á venda na mesma Livraria:	
<b>J. M. de Macedo</b>	
OS QUATRO PONTOS CARDEAES. —	
A MYSTERIOSA. Romances. 1	
grosso vol. in-8º, enc. 3\$000,	
br. .... 2\$500	
UM NOIVO Á DUAS NOIVAS, romance.	
3 v. in-8º br. 6\$, enc. .... 8\$000	
A NAMORADEIRA, romance, 3 vol.	
br. 6\$000, enc. .... 8\$000	
NINA, romance, 2 vol. br. 4\$000,	
enc. .... 5\$000	
AS MULHERES DE MANTILHA, ro-	
mance historico, 2 v. br. 4\$000,	
enc. .... 5\$000	
A LUNETA MAGICA, romance. 2 v.	
in-8º br. 4\$000, enc. .... 5\$000	
AS VICTIMAS ALGOZES, quadros da	
escravidão. 2 vol. broch. 5\$000,	
enc. .... 7\$000	
A MORENINHA. 1 v. com estampas,	
enc. .... 3\$000	
A NEBULOSA. 1 v. enc. .... 3\$500	
CULTO DO DEVER. 1 v. enc. 3\$000	
MEMORIAS DE UM SOBRINHO DE MEU	
TIO. 2 v. enc. .... 5\$000	
MOÇO LOIRO. 2 v. enc. .... 5\$000	
OS DOIS AMORES. 2 v. enc. .... 5\$000	
ROMANCE DA SEMANA. 1 volume	
enc. .... 3\$000	
ROSA. 2 v. enc. .... 5\$000	
VICENTINA, 3ª edição. 3 vol. broch.	
5\$000, enc. .... 7\$000	
THEATRO COMPLETO. 3 v. br. 9\$000	
enc. .... 12\$000	
LUXO E VAIDADE, PRIMO DA CALI-	
FORNIA, AMOR E PATRIA, come-	
dias, 1 v. in-8º br. .... 2\$000	
LUSBELLA, comedia. 1 vol. in-8º	
broch. .... 1\$500	
FANTASMA BRANCO, comedia. 1 v.	
in-8º br. .... 1\$500	
NOVO OTHELLO, comedia. 1 vol.	
in-8º br. .... 500	
O PRIMO DA CALIFORNIA, comedia.	
1 v. in-8 br. .... 1\$000	
O FORASTEIRO, romance brasileiro,	
2ª edição. 4 v. in-8º, enc. 10\$000	
broch. 8\$000 (no preço).	
<b>Rozendo Moniz</b>	
FAYOS E TRAVOS, romance. 1 v. br.	
2\$, enc. .... 3\$000	
<b>J. de Alencar</b>	
TIL, romance brasileiro. 4 v. enc.	
6\$000, br. .... 4\$000	
IRACEMA, lenda do Ceará, 2ª edi-	
ção. 2 v. br. 2\$, enc. .... 3\$000	
VIUVINHA e os Cinco Minutos, 2ª	
edição. 1 v. br. 2\$, enc. 3\$000	
O GUARANY, 3 edição, 2 v. in-4º	
encadernados. .... 10\$000	
AS MINAS DE PRATA, rom. historico,	
complemento do precedente. 6 v.	
in-8 br. 12\$, enc. .... 16\$00	
O DEMONIO FAMILIAR, comedia em	
4 actos, 2ª edição. 1 v. .... 1\$500	
A MÃI, drama em 4 actos, 2ª edi-	
ção. 1 v. .... 2\$000	
VERSO E REVERSO, comedia em 2	
actos, 2ª edição. 1 v. .... 1\$000	
AS AZAS DE UM ANJO, comedia em	
1 prologo, 4 actos e 1 epilogo.	
2ª edição. 1 v. .... 2\$000	
<b>Senio</b>	
O GAUCHO, romance brasileiro. 2 v.	
in-8º br. 4\$000, enc. .... 6\$000	
PATA DA GAZELLA, romance brasi-	
leiro. 1 v. in-8 br. 2\$000, enca-	
dernado. .... 3\$000	
O TRONCO DO IPÊ, romance brasi-	
leiro. 2 v. in-8 br. 4\$000, enc. 6\$000	
SONHOS D'OURO, romance brasileiro,	
2 v. in-8º, enc. 6\$, br. .... 4\$000	
<b>G. M.</b>	
DIVA, perfil de mulher, 2ª edição.	
4 v. enc. .... 3\$000	
LUCIOLA, perfil de mulher, 3ª ed.	
1 v. enc. .... 3\$000	
<b>Guimarães Junior</b>	
HISTORIA PARA A GENTE ALEGRE. 2	
v. in-8 br. 4\$, enc. .... 5\$000	
CURVAS E ZIG-ZAGS, caprichos hu-	
morísticos, 1 vol. encad. 3\$000,	
broch. .... 2\$000	
CONTOS SEM PRETENÇÃO. 1 v. in-8º	
enc. 3\$000, br. .... 2\$000	
FILAGRANAS. 1 v. in-8º, enc. 3\$,	
br. .... 2\$000	
CARLOS GOMES, perfil biographico.	
1 v. in-4º br. .... 1\$000	

Fonte: GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Filigranas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872.

Na figura em destaque, observamos que, ao lado de Luís Guimarães Júnior, também se encontram autores renomados como José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo, todos comercializados e anunciados pela Garnier. Os anúncios obedecem a ordem de apresentação dos livros seguidos de seus valores. Em primeiro lugar, aparece *História para gente alegre*, romance estudado nesta dissertação, sendo comercializado no valor de 4\$000; seguido de *Curvas e Ziguezagues: caprichos humorísticos*, por 3\$000; após, *Contos sem pretensão*, no valor de 3\$000; seguido por *Filigranas*, comercializado pelo preço de 3\$000; e, por último, *Carlos Gomes: perfil biográfico*, no valor de 1\$000.

A partir desses dados, percebemos que o público leitor do Rio de Janeiro tinha à sua disposição inúmeras obras do autor tanto em edições mais caras quanto em edições mais baratas e de fácil acesso, sobretudo a partir da mudança do mercado editorial na segunda metade do século XIX, quando os preços se tornaram mais acessíveis. Consequentemente, há indícios

<sup>12</sup> Trata-se de um anúncio comercial das obras oferecidas pela editora, encontrado nos livros vendidos pela casa editorial Garnier. Nesse caso, o material foi retirado de uma obra do próprio Guimarães Júnior, *Filigranas*, publicada em 1872.

claros que Guimarães Júnior produzia obras que eram consumidas pelo público, caso contrário, o mercado editorial não comercializaria suas produções.

Portanto, o fato de o autor, apesar de sua popularidade, ter sido deixado de lado pela maioria das histórias literárias conhecidas hoje, ocorre não pelo desprestígio junto ao público leitor, mas sim, arriscamo-nos a dizer, pelos descompassos da crítica literária, principalmente aquela tecida por Silvio Romero, encontrada no volume IV de sua *História da literatura brasileira*, conforme veremos a seguir.

### **2.3 Descompassos da crítica: os posicionamentos da crítica literária e das histórias literárias relacionados a Luís Guimarães Júnior**

No que diz respeito à crítica e à história literária, veremos algumas considerações descompassadas acerca de Guimarães Júnior enquanto escritor, inúmeras vezes recaídas sobre o fato de que o autor residiu em diversos lugares tanto Brasil quanto em Portugal. Nesse sentido, antes mesmo de chegarmos ao cerne desta discussão, lembremos que o autor viveu duas fases significativas da literatura brasileira, sendo considerado um dos últimos românticos e um dos primeiros parnasianos no país. A respeito dessa mudança temporal, na pesquisa de Anna Viana Salviato, denominada *A família Agulha: romance alinhavado por um narrador afiado*, encontramos algumas suposições a respeito do caso e de como isso, de certa forma, tenha contribuído para o esquecimento do autor na atualidade. A pesquisadora destaca:

Guimarães Júnior foi colocado em segundo plano pela crítica posterior não apenas por ser contemporâneo a dois dos mais aclamados escritores brasileiros (José de Alencar e Machado de Assis). As razões do esquecimento do autor de *A Família Agulha* por alguns estudiosos são também discutidas dentro da perspectiva de transição romântico-parnasiana e até de elementos biográficos de Luís Guimarães. Enquanto poeta, sua migração do movimento literário romântico para o subseqüente Parnasianismo acarretou à sua obra uma impressão de instabilidade. (SALVIATO, 2014, p. 5).

Dois fatores relacionados ao rebaixamento do autor, por parte da história e da crítica literária brasileira, são destacados pela autora. O primeiro está ligado ao fato de Guimarães Júnior ter sido contemporâneo de dois grandes autores do século XIX, o que, para a estudiosa, seria um motivo cabível para o ofuscamento posterior de Guimarães Júnior. Porém, é válido pontuar que, no referido contexto, autores como Machado, Alencar e Guimarães Júnior dividiam o mesmo espaço no mercado editorial carioca, isto é, eram apreciados pelo público leitor, e isso pode ser verificado nos dados referentes ao mercado editorial da época.

Não é nosso intuito, contudo, realizar uma comparação entre os escritores destacados, medindo e comparando a qualidade de suas obras. Portanto, preferimos dar ênfase ao segundo argumento da pesquisadora para o apagamento de Guimarães Júnior, uma vez que a crítica posterior, sobretudo do final do século XIX e início do século XX, levantou discussões a respeito da instabilidade do autor entre dois grandes movimentos, assim como a sua “ausência da pátria”. Tal consideração dialoga diretamente com a crítica estabelecida por Sílvio Romero, julgamento esse que o descrevia como escritor de segunda categoria no plano da literatura nacional.

Tal apreciação crítica de Romero, conforme dito anteriormente, pode ser encontrada no IV volume de sua *História da literatura brasileira*, no capítulo dedicado exclusivamente ao escritor. Entre alguns elogios e julgamentos negativos, o crítico elenca pontos importantes para pensarmos a vida e obra de nosso autor, pois, para ele, era muito difícil colocar o escritor na primeira ordem dos autores brasileiros, cabendo apenas a segunda categoria como o seu lugar.

Cabe destacar, também, que esse julgamento ocorre sobretudo pelo fato de que o crítico enxergava em Guimarães Júnior uma espécie de estrangeiro, um ser ausente da pátria, por não estar adequado a suas exigências críticas ou não estar de acordo com o seu método, processo que exaltava, principalmente, as vias da nacionalidade e de uma colaboração ativa para o progresso do país. Por esse motivo, acusava Luís Guimarães de ser um estrangeiro para nós, justamente por não atender tais expectativas e por ter vivido muito tempo fora do país. Dessa forma, o crítico considerava que grande parte da culpa pelo autor ser detentor desses aspectos estrangeiros, verificados, sobretudo, no rebuscamento e na exaltação da forma em suas obras após a saída do país, esteja relacionada às suas atividades na diplomacia: “aí ainda mais se apurou o ceticismo elegante, o dandismo artístico de nosso compatriota. Ele é quase um estrangeiro para nós” (ROMERO, 1980, p. 1327). Para Sussekind (2003), “mesmo a poesia produzida ainda quando Luís Guimarães Júnior não deixara o Brasil merece algumas ressalvas de Romero” (SUSSEKIND, 2003, p. 14).

Ainda em consonância com a autora, destacamos um ponto curioso em relação a essas críticas, uma vez que o próprio Sílvio Romero elenca certa relevância aos folhetins publicados pelo autor, visto que este, de certo modo, pinta a cor local do Brasil nessas produções literárias publicadas nos periódicos. Segundo Sussekind (2003, p 14-15), “é pela via da nacionalidade que o crítico sergipano acaba atribuindo alguma relevância aos seus folhetins. Porque nele o autor é mais abundante em notas locais, algumas bem-apanhadas e descritas com habilidades e agudezas”. A exemplo disso, em *A família Agulha*, o autor realiza a construção de uma narrativa que pinta essa cor local do Brasil, deixando em evidência, principalmente, os costumes, os



hábitos e a realidade ficcional observada no romance. Observemos algumas considerações do crítico:

Nunca havia lido nada de Luís Guimarães. Em 1868 e 69 – conheci-o no Recife e não sei que espécie de preocupação afastou-me dele e privou-me em absoluto de lê-lo. Então já o moço fluminense tinha levado à cena o drama as *Quedas Fatais* e publicado na imprensa pernambucana bom número de poesias e de folhetins. Faço esta confissão que poderia calar e que a muitos parecera extravagante, porque a dela vou tirar uma conclusão favorável ao nosso poeta e folhetinista. Li agora por obrigação do ofício, seus livros, e declaro que me deixaram agradável impressão. Não desgostei deles: mas justamente na ordem inversa à estabelecida pelo geral dos leitores. Acho que em sua fase brasileira, entre 1862 e 72, o poeta foi mais espontâneo, mais sincero, sua arte mais sentida, mais humana; então o contista o contista e o folhetinista era mais despreocupado, mais vivaz, mais lúcido do que depois parecia ser. (ROMERO, 1980, p. 1828).

A apreciação de Romero recai justamente sobre a nacionalidade, por esse motivo, entendia que o escritor produziu com mais brilhantismo e êxito no período que ainda residia no Brasil, como é o caso de seus contos e folhetins. Ele considerava que as obras publicadas após a sua saída do país não possuíam tanto brilhantismo, principalmente as de cunho poético, uma vez que, apesar de seu amadurecimento relacionado à forma e à escrita, faltava-lhe um bem maior: a alma. Por conta disso, o crítico considerava os *Corimbos* (1869) superiores aos *Sonetos e Rimas* (1880), visão esta que seguia em direção contrária à de muitos outros estudiosos que valorizavam a produção poética do autor, principalmente a de sua fase parnasiana, quando já não estava mais no país.

Silvio Romero valorizou mais as obras do início da carreira de Guimarães Júnior, mesmo sendo tomadas como insignificantes pela maioria dos outros críticos literários, por isso, levanta o seguinte questionamento: como poderia um livro publicado no interior, em papel simples, ser considerado melhor que os livros rebuscados, chiques e elegantes advindos do estrangeiro? É nessa concepção que o estudioso confessa não seguir esse caminho, considera superior a obra do autor produzida sob solos nacionais em detrimento das obras publicadas no exterior, sobretudo por acreditar que a poesia e a arte como um todo devem partir de solos de sua pátria.

A razão parece militar do meu lado. A poesia é uma dessas instituições e efusões íntimas que só tem vida quando partem do coração, bem acalentado e aquecido pelo bafejo da pátria.

[...] A intitulada lei dos meios, com toda a sua influência, não será um caso de sugestão espontânea da natureza e da sociedade?

Ninguém se pode furtar à ação de seu tempo e de seu ambiente físico e social; todas as nossas ideias são oriundas das impressões que dali nos vêm; o meio é, pois, o grande

sugestor de nossos pensamentos. Tais verdades são ainda mais instantes e iniludíveis n'alma sensível e facilmente agitado dos poetas. (ROMERO, 1980, p. 128).

Ao esclarecer o seu método crítico, enfatizando que a poesia precisa ser aquecida pela própria pátria, Romero exhibe um julgamento um tanto quanto determinista, no sentido da consideração do meio físico enquanto formador do pensamento e da alma dos poetas. Assim, considerava que Guimarães Júnior não era detentor de tal configuração, acreditava que ninguém tem o poder de apagar a ação do tempo e do ambiente que está presente, caso contrário, nosso autor seria considerado por ele um exímio representante da literatura brasileira.

Apesar da apreciação crítica positiva sobre algumas obras produzidas no Brasil, o crítico elenca seu posicionamento não favorável ao estilo e à forma como Guimarães Júnior produzia literariamente. Ele enxergava no autor a figura de um artista que não conseguia realizar especulações que exigem profunda tensão de espírito, justamente por expressar posicionamentos pessoais e subjetivos em suas poesias e por exibir poucas notas locais, faltando-lhe o dom para a “ciência, a crítica, a filosofia” (ROMERO, 1980, p. 1329), assim como para a própria literatura:

Luís Guimarães Júnior, por mais que se o quera, é impossível colocá-lo na primeira ordem de escritores brasileiros. Vai para a segunda categoria.  
Ausente da pátria, durante metade da existência, nunca foi um combatente ativo em nossas lutas pela verdade e pelo progresso. Faltou-lhe sempre a paixão e com ela o ideal. (ROMERO, 1980, p. 1338).

Com essa afirmativa, Silvio Romero termina “atestando” o título de “dândi de segundo grau”, uma vez que o poeta não realiza voos muito altos, indo somente até certa altura, a pairar sobre as nuvens. Por esse motivo, tornar-se-ia impossível colocá-lo no grupo de escritores de primeiro grau, sobretudo por sua ausência da pátria e a não colaboração para o progresso da nação.

Em contrapartida, é bem verdade que Romero não cita em seu texto, nem leva em consideração, os momentos em que Guimarães Júnior participou ativamente dos movimentos políticos referentes à Guerra do Paraguai, havendo inclusive a sua tentativa de alistamento militar para a colaboração à pátria nesse momento de turbulência (MACHADO, 2001). O crítico também não destaca as poesias do escritor de cunho político, escritas justamente no referido período, de acordo com os estudos de Ubiratan Machado (2001), destacados anteriormente, uma vez que a inteligência brasileira era preservada do campo de batalha, mas travava uma guerra ideológica exibida em suas produções, em favor da nação e do progresso. Tudo isso, de certo modo, faz-nos refletir melhor acerca do posicionamento do crítico, não pelo

fato de Luís Guimarães ter sido rebaixado por Romero, mas pelo fato do crítico não considerar a sua contribuição para a formação de uma literatura nacional, excepcionalmente participativa.

Para avançarmos nessa questão, trazemos aqui a obra de Roberto Ventura e, a partir dela, verificamos que as interposições de Romero estavam ligadas diretamente a questões de cunho pessoal e político do crítico, ou seja, essas colocações nem sempre estavam ligadas a posicionamentos críticos propriamente literários. Para Ventura (1991), portanto, é bastante difícil desvincular as leituras críticas, sobre Guimarães Júnior e uma série de outros autores, realizadas por Romero dos seus próprios interesses pessoais. Isso gera uma linha tênue entre a literatura e as polêmicas que as circundam, como diz Roberto Ventura (1991) em *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. Nesse sentido, tomemos como exemplo o próprio caso de Silvio Romero, que manteve, em seus compêndios da *História da Literatura Brasileira*, bem como em seus textos publicados nos jornais, críticas e posicionamentos um tanto quanto questionáveis.

Silvio Romero manteve, entre crítica e polêmica, uma relação se não antagônica, pelo menos tensa a ponto de serem ambas comparadas às mulheres apaixonadas, com suas diferenças de predileções quanto à cor dos cabelos do amante. Essa tensão entre duas paixões aparentemente irreconciliáveis não exclui, porém, o nexos entre uma e outra. Suas polêmicas veicularam opiniões e julgamentos emitidos nos textos críticos, que se tornavam a ponta de lança de sua atuação como polemista. [...]

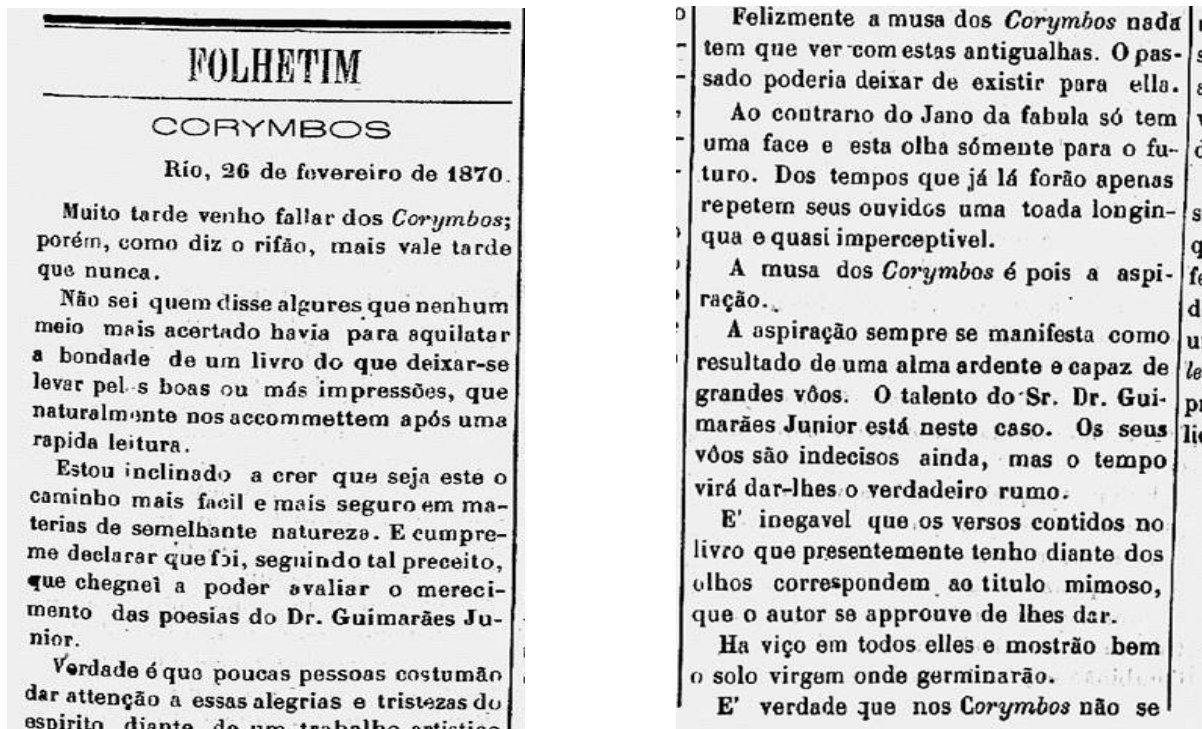
Concebe, portanto, a atividade crítica de *forma heroica e empenhada*, e atribui à literatura e à cultura uma *missão social*, em que caberia ao escritor intervir politicamente. Essa concepção engajada levou Romero a alguns equívocos críticos, como a violenta condenação da obra de Machado de Assis, devido ao suposto distanciamento deste em relação às questões políticas da época. (VENTURA, 1991, p. 71-72).

Na citação, Ventura (1991) esclarece alguns pontos acerca do método crítico de Romero e como ele apresenta uma relação tensa entre seus posicionamentos políticos. Assim, o crítico buscava valorizar o modelo de arte empenhada, ou seja, aquela que desempenhava uma missão na sociedade, seja por meio de uma intervenção política ou até mesmo da afirmação da própria cor local e da nacionalidade. Contudo, o que fica claro é que, de fato, nos posicionamentos de Romero, havia certos equívocos, como no caso de Machado de Assis, autor vítima de inúmeras considerações negativas realizadas por esse.

Não obstante, o que podemos tirar disso tudo é que não há um mercado cultural ideal, aquele que é totalmente isento de interesses. Vejamos bem, Guimarães Júnior mantinha relações pessoais com Machado de Assis, e este era o grande alvo de Romero, sobretudo por conta dos seus textos humorísticos julgados como não nacionais o suficiente. Ao lado disso, estava nosso escritor sofrendo com as mesmas críticas.

Em movimento um tanto quanto diferente de Romero está Araripe Júnior, crítico literário de renome no contexto em evidência, que caracteriza os voos do autor como indecisos, mas que o tempo irá dar-lhes o verdadeiro rumo. Em uma crítica publicada em 27 de fevereiro de 1870, no periódico *Dezesseis de julho*, o crítico cearense, ao discutir o livro de poemas *Corimbos*, destaca que a obra de Luís Guimarães nada tem a ver com o passado que seguia as tradições literárias da busca pelo belo, onde muitas vezes não se poderia encontrá-lo. Diferente disso, Guimarães Júnior produziu uma obra que nada tem a ver com essas “antigalhas”, o passado deixaria de existir mediante tal produção literária.

Figura 8 – Folhetim: *Corimbos*. Rio, 26 de fevereiro de 1870.



Fonte: ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Corimbos*. Rio de Janeiro: *Dezesseis de Julho*, Órgão conservador, 1870.

Apesar desta crítica se valer apenas da obra *Corimbos*, é interessante destacarmos esse escrito justamente para sabermos também que nosso autor esteve entre os grandes nomes da literatura desse contexto, recebendo considerações contundentes, inclusive de críticos como Araripe Júnior. Nesse sentido, para este, a obra em destaque é detentora de uma espontaneidade e de um vigor tropical que nos fazem recordar sobretudo das nossas florestas, vegetações e margens dos rios. Lembremos, pois, que tal crítica dialoga com a visão de Romero ao defender que uma das obras mais relevantes do escritor seria *Corimbos*.

Araripe Júnior considerava a obra do autor como uma alma ardente capaz de grandes voos, uma vez que entendia que, apesar da obra do escritor não estar entre uma das grandes produções brasileiras, em um momento futuro, com seu amadurecimento, a referida obra chegaria facilmente a esse posto. Romero, em contrapartida, defendia veementemente que a obra de Luís Guimarães só alcançava certa altura em seu voo, não ultrapassando os limites do básico e, por isso, seria impossível colocá-lo no mapa dos escritores de primeira linha no Brasil.

Assim como Araripe Júnior, encontramos também José Veríssimo (1976) em sua *História da Literatura Brasileira*. Ao discorrer sobre os últimos românticos, o crítico destaca que Luís Guimarães Júnior sobressaiu-se nos últimos momentos da poesia romântica no Brasil, sobretudo pelos seus folhetins, o conto alegre e sua poesia graciosa, diferenciando-se excepcionalmente dos dois momentos iniciais desse movimento, sem ser anacrônico. Entretanto, no entendimento de Veríssimo, apesar do poeta estar no cerne do final do Romantismo brasileiro com a publicação de sua obra *Corimbos* (1869), ele cabe excepcionalmente à poesia parnasiana, uma vez que foi somente nesse movimento que o poeta encontrou de fato seu lugar de pertencimento.

Machado de Assis e Luís Guimarães Júnior, cronologicamente desta geração, estrearam com ela. Machado de Assis, porém, mesmo como poeta, tem um lugar à parte e merece capítulo especial da história de nossa literatura. Luís Guimarães Júnior, a despeito da cronologia, pertence antes à geração parnasiana que a esta. Foi como parnasiano que ele teve na poesia brasileira um lugar, se não distinto, notável, que os seus *Corimbos* (Pernambuco, 1869), pelos quais pertence aos últimos românticos, não bastariam para dar-lhe. (VERÍSSIMO, 1976, p. 150).

Como bem observamos na citação do crítico, apesar dos folhetins de Guimarães Júnior possuírem certo encanto no final do movimento romântico no Brasil, é somente no parnasianismo que ele consegue lugar de destaque, justamente pelo brilhantismo de suas poesias. Seguindo essa linha de pensamento, Veríssimo exhibe um grande apreço por essas obras e destaca, inclusive, que foi Luís Guimarães Júnior enquanto poeta a quem os representantes da Academia Brasileira de Letras foram buscar para ocupar a cadeira original.

Em nossas pesquisas, encontramos o discurso de posse de João Ribeiro, escritor que ocupou a cadeira que pertenceu a Luís Guimarães na Academia Brasileira de Letras, juntamente com o discurso de recepção do autor escrito por José Veríssimo. Nesse sentido, tanto Ribeiro quanto Veríssimo exaltam a figura de Luís Guimarães apenas como poeta.

Em seu discurso de posse, o escritor destaca:

O poeta é pois o grande interprete, o grande explicador do mundo, da ilusão inevitável [...]

Em Luís Guimarães Júnior, desde cedo revelou-se esse grande segredo rítmico das emoções; assim foi através da vida, e mesmo a sua morte, episódio apenas de uma grande paixão, não lhe interrompeu a continuidade; e o seu livro a sua múmia ali ficou como a desses grandes seis egípcios atestando a morte compreensível e ao mesmo tempo conservando o mistério dos hieróglifos indecifráveis. (VERÍSSIMO, 1898, p. 273-275).

Mais à frente, no mesmo documento, em seu discurso de recepção, Veríssimo destaca:

A poesia que tão cedo abandonaste, não deixou jamais o escritor a quem sucedeis. Não sei se este não é o sinal dos verdadeiros poetas, a impossibilidade de repudiar um verdadeiro poeta.

Luís Guimarães Júnior foi neste sentido um verdadeiro poeta. Ele poderia, talvez, dividir a sua vida em anos de prosa e anos de poesia. Estes os últimos também de sua existência, foram porem mais numerosos, mais ilustres e, pela qualidade da produção ao menos, mais fecundos. A sua prosa, mesmo, inspirou-a a musa ligeira do folhetim alado, leve, literário, artístico, a poesia graciosa do conto alegre, brincalhão, ingênuo. [...] mas são os seus versos de uma tão fina e voluptuosa sensibilidade, que o fizeram admirado e querido. E foi certamente o poeta acabrunhado pelo máximo infortúnio que possa sobreviver a um escritor, que os formadores da academia quiseram glorificar nele quando foram, longe da pátria, chamar para seu seio. (VERÍSSIMO, 1898, p. 285).

Na fala de ambos, encontramos referências a respeito da importância do autor no cenário nacional, principalmente de sua contribuição enquanto poeta. Ribeiro destaca que Guimarães Júnior é um grande intérprete e explicador do mundo, bem como, desde muito cedo, já apresentava o brilhantismo que amadureceu muito mais com a publicação de suas obras poéticas, como é o caso de *Sonetos e Rimas* (1880). Por conseguinte, Veríssimo defende veementemente a face lírica de nosso autor, afirmando que ele sempre foi um verdadeiro poeta. Muito embora o autor tenha vivido duas fases de escrita, isto é, a prosa e a poesia, foi somente na poesia que seu brilhantismo se efetivou, sendo justamente essa face que os participantes da academia quiseram exaltar ao convidá-lo, de fora da pátria, a compor o grupo dos importantes escritores, como bem enfatizou Veríssimo.

Ademais, destacamos que, além de Romero e Veríssimo, no Brasil, os críticos mais atuais que citaram Guimarães Júnior em seus manuais didáticos e histórias literárias foram Wilson Martins e Antonio Candido. Assim, em Martins, encontramos a exaltação sobretudo da obra em prosa de nosso autor, enfatizando que o romance *A família Agulha*, obra estudada nesta dissertação, trata-se de uma das produções literárias mais injustamente esquecidas pela crítica, como veremos futuramente em nossas considerações no capítulo seguinte.

Assim como Martins, Candido faz uso do nome de Luís Guimarães e enquadra-o como um dos poetas menores existentes no final do século XIX, atribuindo a ele apenas a identidade

de poeta e esquecendo que nosso autor também produziu, entre muitas outras coisas, romances, contos, crônicas e textos da dramaturgia. Em *Tons menores*, Candido destaca que ao lado de Narcisa Amália, Machado de Assis e João Júlio dos Santos, estava, também, Luís Guimarães Júnior, e enfatiza sobretudo, assim como Veríssimo, que a poesia produzida quando o autor estava fora do país é melhor do que quando aqui ele se encontrava.

Luís Guimarães Júnior, ao publicar *Corimbos*, em 1869, mostrava-se epígono de Casimiro de Abreu; mais brando e plangente, porém, sem o seu ardor nervoso e encoberto [...].

Poesia agradável, mas insignificante, que não fazia prever o poeta mais vigoroso e artista dos *Sonetos e Rimas*, composto sobre a inspiração de outros cânones. Lendo-a, sentimos que o romantismo havia sentido aquele sistema de clichês, a partir do qual tornam-se cada vez mais possíveis os versejadores e cada vez mais raros os poetas. (CANDIDO, 2017, p. 568-569).

O crítico considera que *Sonetos e Rimas* é superior aos *Corimbos*, uma vez que se trata de um tipo de poesia agradável, mas insignificante. Candido não se preocupa com as vias da nacionalidade como Romero, parecendo compactuar com a opinião do crítico citado anteriormente, pois entendia que a poesia produzida no decênio da década de 80 do Oitocentos era madura e superior às obras do início e da metade da carreira do escritor. Dessa forma, podemos concluir que as análises realizadas por Candido e Veríssimo parecem valorizar mais a forma e a estrutura das obras do que o próprio conteúdo nelas expresso.

A essa altura, já conseguimos perceber que, nas poucas histórias literárias que citam Guimarães Júnior, há muito mais notícias dele como poeta do que como prosador, assim como percebemos também que se trata de um autor pouquíssimo estudado, se levarmos em consideração a quantidade mínima da fortuna crítica encontrada a seu respeito. Seguindo essa linha interpretativa, mesmo nestas poucas histórias literárias que levam em consideração o autor, a alusão a ele só aparece em pequenas partes, muitas vezes em uma linha apenas. Por esse motivo, partimos um pouco além dos críticos brasileiros em busca de mais informações acerca de nosso autor para melhor subsidiar nossas discussões. Assim, destacamos alguns pontos da recepção crítica realizada por alguns portugueses.

A fala de Fialho D'almeida, escritor português e amigo do autor, no prefácio da segunda edição de *Sonetos e Rimas* (1886), exemplifica muito bem a forma com que o escritor era visto em Portugal. Em grande parte do texto destacado, o referido autor descreve Guimarães Júnior como um defensor da cultura e da nacionalidade de seu país, bem como um grande talento da poesia, destacando-se sobretudo como um exímio parnasiano.

Nas manifestações do belo, toma por lei uma relação precisa e justa entre as concepções individuais e o elemento tradicional. Estabelece as correlações íntimas, as misteriosas afinidades da religião com o amor, e do amor com a família e com a pátria. Todas as crenças e todas as abnegações que a mocidade irradia sem lhes indagar da lógica dirigente, ou querer justificar as explosões cavalheirescas, constituem os seus dialetos subsídios e fontes de inspirações profunda. (D'ALMEIDA, 2010, p. 29).

D'almeida (2010) inicia seu texto enfatizando as formas com que Luís Guimarães relacionava a sua subjetividade, seu individualismo, com o elemento tradicional, a religião com o amor, o amor com a família e com a pátria, e destaca que todas as experiências vividas pelo autor na mocidade, de certa forma, são fontes de inspiração para ele, inclusive as experiências adquiridas na diplomacia, coisas que lhe impulsionaram ao desenvolvimento de seu talento nato para a literatura (D'ALMEIDA, 2010). O interessante das discussões do crítico é o entendimento de que a poesia do autor era uma espécie de produção instintiva que dá som à imaginação coletiva, às tendências sonoras da alma, bem como dá cor aos sentidos de uma geração, comparando-o inclusive com Herculano, quando chora a saudade da pátria, e Byron, esculpindo a revolta do gênio e a reprovação de suas excentricidades.

É sobretudo na poesia que se tem notícias do escritor na visão do autor português, por isso, D'almeida (2010, p. 33) destaca que “jamais o metro foi tão rico, a rima tão hilariante, a língua tão plástica, e tão embelezada a imagem, duma cinzelura vaporosa!”, o que fez a obra de Guimarães Júnior ser tomada por uma “originalidade arquidoida”. O crítico o legitima, pois, como um verdadeiro parnasiano:

A obra revelar-nos-á um ceticismo elegante, uma índole romanesca, incapaz de ser dominada pela paixão, um lírico da decadência, melhor: um parnaso. Luís Guimarães é um parnasiano.

[...] Se eu quisesse agora inferir do homem físico uma constituição psicológica que viesse explicar-me a obra do artista, tracejaria, de Guimarães a longa biografia de esforços, viagens e empreendimentos que o trouxeram coroado príncipe, volvidos anos ao doce país polar da mais aristocrática das artes, a poesia. (D'ALMEIDA, 2010, p. 37-38).

Ao legitimar Guimarães Júnior como um parnaso, o poeta detentor de uma índole romanesca e dominada pela paixão, o crítico traça algumas considerações sobre nosso autor e afirma categoricamente que a constituição de sua obra pode ser explicada, sobretudo, pela longa biografia em relação às viagens, esforços, o que, de certa forma, abrilhantaram ainda mais a arte que ele produzia. Tal consideração parece contrariar a visão destacada anteriormente por Silvio Romero, visto que, para D'almeida, o que era tido como “estrangeirismo” parece ser um acúmulo de experiências para abrilhantar cada vez mais as produções literárias de nosso escritor.



Outro ponto importante sobre a visão do referido estudioso português, que se contradiz à visão do crítico brasileiro, é a via da nacionalidade expressa pelo escritor. Para ele, é pela linguagem que se entende que Luís Guimarães, mesmo estando fora da pátria, continua um genuíno brasileiro: “[...] o afastamento da pátria, longos anos dão-lhe a conversa essa ternura melíflua e põem no ouvido essa bizarra sensualidade, que fizeram do brasileiro falado um dialeto do português” (D’ALMEIDA, 2010, p. 39). Nessa concepção, a própria forma de falar de Guimarães Júnior, descrita em seus textos, faz alusão aos costumes da pátria, às construções gramaticais, inversões do pronome antes do verbo, “me disse”, “me adora”, “a pronuncia de um grosseiro colono repatriado”.

Uma tal linguagem parece feita para ser falada em cortes d’amor: há nela preguiças, começos d’ais, *frou-frous* de roupas, titilações... Cada mestiçagem lhe insinua uma sutil volúpia, uma angústia nova e divina: e sentem-se balbuciar na sua trama as virgindades duma raça que desperta ainda sem passado, como as crianças, monossilabando reminiscências de sonho heroicos e translúcidos. Agora junte-se a esta feição da língua a excelsa glória da paisagem, que a luz alaga, e a caprichosa natureza sabe vestir em formas fantasiosas, árvores, montes, baías, catadupas [...]. Filho de colono, o brasileiro guarda na alma indefinida nostalgia que vira bruxulear nos olhos dos pais [...]. Assim, é lá um produto do clima e do solo, como os frutos, como as flores. Nem quase cultivá-lo é necessário. (D’ALMEIDA, 2010, p. 39-40).

A linguagem, como observamos na citação, é o grande cordão umbilical de Luís Guimarães com sua pátria, e é nesse sentido que o crítico português exalta justamente a forma de escrita encontrada em alguns dos muitos versos do autor. Cada escrito parece expressar a originalidade de sua terra natal descrita como “mestiçagem”, “virgindade duma raça”. Atrelado à linguagem, estão as imagens da terra, da natureza, das árvores, dos montes, das paisagens, da nacionalidade muito bem expressa nas obras publicadas em Portugal, de acordo com o escritor português. De todo modo, esse ponto de vista lança por terra a concepção de Romero de que as obras do autor eram dotadas de poucas notas locais e de exaltação da própria terra. D’Almeida (2010) enxerga esses pontos expressos na linguagem de Guimarães Júnior, como se o autor, ao citar tais imagens, fosse fruto do clima, do solo, do ar brasileiro, isto é, fruto de sua própria terra natal.

Concomitante a isso, para concluirmos nossas considerações, destacamos um documento importante para compreendermos melhor a relação de nosso autor com a crítica literária do contexto, o volume V, n.º 3 do *Suplemento Literário de A Manhã*<sup>13</sup>, que carrega uma gama de informações acerca da vida do autor, bem como algumas críticas por parte de

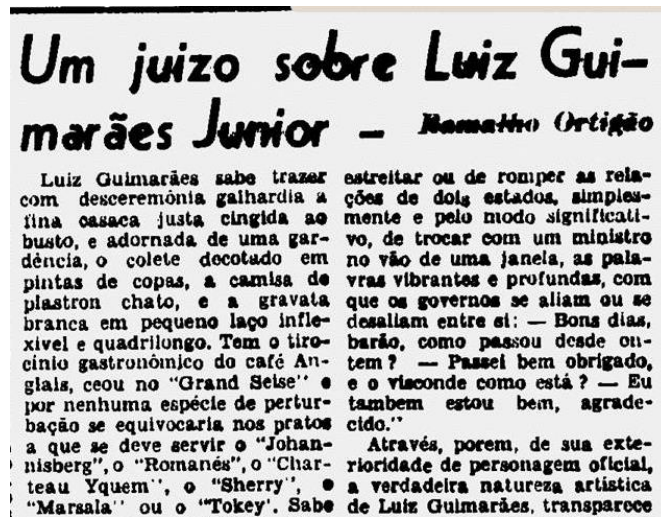
---

<sup>13</sup> O *Suplemento Literário de A Manhã* era publicado semanalmente, sob a direção de Mucio Leão (Academia Brasileira de Letras), e destacava as principais notícias sobre autores e livros do contexto.

grandes nomes da literatura do final do século XIX e início do século XX, apreciações como a de Silvio Romero, de Fialho D'almeida e de Ramalho Ortigão. Neste documento, Mucio Leão comenta a vida e obra de Luís Guimarães, assim como elenca os textos críticos mais famosos destinados ao autor.

Nesse sentido, destacamos a crítica de Ortigão encontrada neste suplemento literário, que tem como título *Um Juízo sobre Luís Guimarães Júnior*: Ramalho Ortigão.

Figura 9 – *Um juízo sobre Luís Guimarães Junior* – Ramalho Ortigão.



Fonte: ORTIGÃO, Ramalho. Um juízo sobre Luiz Guimarães Junior. Autores e livros. *Suplemento Literário de A Manhã*, Vol. V, nº 3, Ano III, 18/7/1943.

Para o crítico, o escritor possui amplo valor tanto como poeta quanto como pessoa, uma vez que desenvolveram uma grande amizade no período em que o autor foi secretário na embaixada de Lisboa. Ortigão, entre muitas outras colocações, destaca justamente a elegância do escritor em desenhar suas poesias, o estilo cuidadoso e o charme de *dândi*.

Luís Guimarães sabe trazer com descerimônias e galhardias a fina casaca justa cingida ao busto, e adornada de uma gardênia, o colete decorado em plotas de copas, a camisa de plastron chato, e a gravata branca em pequeno laço inflexível e quadrilongo. Tem o tirocínio gastronômico do café Anglais, ceou no *Grand Seize* e por nenhuma espécie de perturbação se equivocaria nos pratos a que se deve servir o *johannisberg*, o *Romanés*, o *Chateau Yquem*, *Sherry*, o *Marsala* ou o *Tokey* [...]. Ele finalmente adquiriu por sábio artifício, todos os conhecimentos profundos, e todos os elevados dotes de *Sportmen*, de *clubman*, de *boudine* e de *tompin*, que constituem o perfeito diplomata [...] Através, porém, de sua exterioridade de personagem oficial, a verdadeira natureza artística de Luís Guimarães transparece a cada momento, e dentre as reverências banais do adido da legação, e das notas campanudas do secretário de embaixada, veem-se levantar o voo e adejar no azul, as cantigas luminosas e aladas do poeta vagabundo e nostálgico. (ORTIGÃO, 1943, p. 2).

Embora o crítico estabeleça reflexões subjetivas a respeito do escritor, a partir de sua visão, conseguimos notar na citação uma das características mais comuns presentes em suas obras, sobretudo no período em que esteve no Brasil, a sua artimanha com galhardias e descerimônias, escritos que pareciam diverti-lo, como é o caso do próprio romance pesquisado nesta dissertação. Tal caracterização parece ter sido também um dos motivos pelos quais Silvio Romero escreve a crítica negativa sobre o autor, marginalizando-o. Em Ortigão, essas formas de escrita são valorizadas e tidas como características que condizem a autonomia e originalidade do escritor.

Além disso, o modo como Luís Guimarães comportava-se socialmente em sua fase fora do Brasil, bem como a elegância contida na forma e na estrutura de seus versos, dão a ele a fama de um escritor elegante e requintado. Isso era entendido pelo crítico como algo enriquecedor para a obra do autor, diferentemente de Romero, que via tal modo de expressar-se como uma coisa que não fazia relação à pátria. Ortigão destaca que, por meio dessa exterioridade à obra, o talento do autor, a natureza artística, destacava-se cada vez mais, e era assim que ele se tornara o grande protagonista de voos altos, luminosos e alados.

Com o levantamento dessas discussões, objetivamos mostrar que a carreira literária do autor foi atravessada por grande êxito no contexto literário e social da segunda metade do século XIX, sobretudo se pensarmos as críticas construtivas e positivas que o autor recebeu, no decorrer de sua carreira, de grandes nomes da literatura desse contexto. Dessa forma, pensar a crítica e a posição que o autor ocupa no cenário atual é perceber visivelmente uma relação de ambiguidade acerca dessa colocação, visto que, mesmo com a circulação intensa das obras de Guimarães Júnior no século XIX, com a recepção muito bem engendrada pela crítica e o consumo de suas obras por parte do público leitor, o referido escritor caiu nas graças do esquecimento. Dessa forma, é por meio dessas reflexões que conseguimos entender que o autor foi uma importante figura no mundo das letras no século XIX e exerceu função primordial para a nossa sociedade.

### 2.3.1 Guimarães Júnior, um autor esquecido pela historiografia literária

Há várias hipóteses que poderiam explicar o desaparecimento do escritor da historiografia literária. A primeira delas, pois, encontra-se no fato de ele estar presente entre dois momentos importantes para a literatura brasileira do final do século XIX: o movimento romântico e o movimento parnasiano, como já havíamos verificado em Sussekind (2003).

Dessa forma, além do escritor ser romântico, ele ficou conhecido, para muitos estudiosos, como um dos primeiros poetas parnasianos brasileiros, quiçá um dos precursores do parnasiano no país, como enfatizou Araújo (2010) ao prefaciá-la a edição de *Sonetos e Rimas*, obra poética tida como uma das mais importantes do autor, reeditada pela *Academia Brasileira de Letras*.

Assim, ousamos dizer, aqui, que tal fato pode ser entendido também como razão para o esquecimento do autor, já que, de modo geral, o Parnasianismo, ao lado de outras vertentes, foi um dos movimentos mais estigmatizados na historiografia literária brasileira, por conta da perspectiva modernista que deu forma à própria historiografia literária do país no século XX.

Sobre o assunto, no texto denominado *Antigos Modernistas*, de Francisco Foot Hardman (1992), o autor mostra como no Modernismo, entendido, nesta pesquisa, no sentido de movimento literário, foi sendo construído boa parte da crítica literária, da história cultural, a partir de um modelo de interpretação que periodizava o passado da cultura do país. Tudo isso se deu por conta da visão do movimento de 1922, sobretudo por meio da noção vanguardista, o que de certo modo ocultou ou marginalizou grande parte dos acontecimentos históricos e movimentos literários que fazem parte da história cultural brasileira.

Observemos a citação que segue:

Boa parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas, desde então, construíram modelos de interpretação, periodizaram, releeram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 1922. Atados em demasia à noção de “vanguarda” (vanguardas estéticas, vanguardas revolucionárias, vanguarda do pensamento nacional ou consciência do “nacional popular”), tais esquemas em flagrantes anacronismos, ocultam processos culturais relevantes que se gestavam na sociedade brasileira, a rigor, desde a primeira metade do século XIX. Três efeitos paralelos e nocivos têm, então, se verificado: a) exclusão de amplo e multifacetado universo sociocultural, político, regional que não se enquadrava nos cânones de 1922, em se tratando, embora, de processos intrínsecos aos avatares da modernidade; b) redução das relações internacionais na cultura brasileira a eventuais contatos entre artistas brasileiros e movimentos estéticos europeus, quando na verdade, o internacionalismo e o simultaneísmo espaciotemporal já se tinha configurado como experiências arraigadas na vida cotidiana do país; c) definição esteticista para o sentido próprio de modernismo, abandonando-se, com isso, outras dimensões políticas, sociais, filosóficas e culturais decisivas à percepção das temporalidades em choque que põem em movimento e fazem alterar os significados da oposição antigo/moderno muito antes de 1922. (HARDMAN, 1992, p. 290).

O interessante na visão de Hardman (1992) é que o estudioso mostra como funcionava a dinâmica de valorização de determinada produção cultural no referido contexto histórico, visto que aquilo que não se enquadrava no cânone de 1922 acabava sofrendo um processo de esquecimento, marginalização ou até mesmo de exclusão dos registros que foram sendo construídos nesse momento histórico. Assim, todos os processos culturais relevantes, incluindo

autores e obras literárias que estavam em desacordo com esses “avatares” que legitimavam o que era cultura brasileira e o que não era, foram sendo ocultados até então.

Nesse sentido, partindo da ideia de redescobrir o Brasil e revalorizar alguns ideais do passado, à filosofia dessas projeções futuristas, os modernistas – sendo representados, nesta pesquisa, pelos intelectuais e artistas que pensaram a *Semana de Arte Moderna* – consideravam, assim, o movimento parnasiano como “um desvio da evolução natural” do percurso da arte do país. Ou seja, para eles, os poetas, escritores em geral desse movimento literário, quase nada agregaram para a realidade artística brasileira, segundo seus próprios critérios daquilo que era nacional ou não.

Seguindo esse viés interpretativo, encontramos na tese de doutorado de Emmanuel Santiago (2016), denominada *A musa do espartilho: o erotismo na poesia parnasiana brasileira* e apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da USP, um posicionamento parecido ao de Hardman (1992). No estudo, o pesquisador nos mostra esse olhar ávido dos modernistas sobre o Parnasianismo brasileiro, destacando como o movimento foi visto como “um desvio do percurso da ‘evolução natural’ da arte brasileira, interrompendo os esforços iniciados no Romantismo de dotar o país de uma cultura autônoma – esforços dos quais os modernistas, na visão de Mario de Andrade, seriam os herdeiros” (SANTIAGO, 2016, p. 9).

Os mestres parnasianos estavam mortos, mas para o bem da “evolução da poesia”, era preciso exorcizar o espectro deles, que continuava assombrando as letras nacionais. Tal evolução significava uma nova literatura, ao mesmo tempo moderna e genuinamente nacional, cujo caminho estava obstruído pelo parnasianismo. Mário acusa o patriotismo oficialesco dos versos de nossos parnasianos de não dimanar de um verdadeiro sentimento nacionalista, mas de carência de uma erudição mais apurada que permitisse o tratamento dos temas históricos e exóticos que caracterizavam o parnasianismo francês. (SANTIAGO, 2016, p. 8).

Não obstante, a discussão volta-se àquilo que era nacional, como vimos na citação, a exemplo de Mario de Andrade, que entendia que os versos escritos pelos parnasianos não eram detentores de um nacionalismo “oficialesco”, isto é, não possuíam um verdadeiro espírito nacional, bem como a erudição mais apurada. Tal posicionamento nos faz lembrar muito bem daquilo que já havíamos discutido anteriormente, dos próprios ideais românticos e daquilo que Silvio Romero julgava em suas críticas por assim dizer, do critério da nacionalidade para a avaliação e valoração dos autores e obras oitocentistas.

Na concepção de Santiago (2016), assim como na de Hardman (1992), para os modernistas, a produção parnasiana seria uma espécie de “Arte desinteressada”, como nos diz

o autor embasado na visão de Antonio Candido, uma arte não genuinamente brasileira e “formal”. Tal visão foi instituída pelos modernistas, sobretudo a partir do exemplo de Mario de Andrade, o que fez com que os poetas que fizeram parte desse movimento também recebessem o mesmo julgamento sobre as suas produções. O pesquisador continua:

Nossos poetas parnasianos, malgrado o talento de alguns deles, em nada teriam contribuído para a literatura brasileira, a não ser com uma vaga “regularidade plástica” e com aquilo o que, em suas obras, era continuidade com o romantismo. Em tal avaliação, subjaz o conceito de sistema literário, que Candido define na *Formação da literatura brasileira*. Chovendo no molhado, em prol da argumentação: uma literatura brasileira não é apenas a soma das manifestações literárias escritas pelos indivíduos de um determinado país; para que tais manifestações literárias (autônomo em relação à literatura de outros países) é preciso que elas se configurem num sistema com dinâmica própria, isto é, um sistema de obras ligadas por denominadores comuns. (SANTIAGO, 2016, p. 10).

Pois bem, como vimos na citação, a respeito dos poetas parnasianos, igualmente se recaiu o olhar negativo por conta da crítica literária que foi sendo construída no início do século XX, como já vimos até então. Foram julgados pelos modernistas como artistas que nada teriam contribuído para a literatura do Brasil, detentores tão somente de certa plasticidade naquilo que produziam. Assim, se trouxermos essas reflexões para a realidade envolta do autor Luís Guimarães Júnior, talvez consigamos entender o porquê de o escritor não ter ascendido para o centro do cânone literário, uma vez que o próprio cânone e as histórias literárias em geral mais atuais começaram a ser construídos, sobretudo a partir do século XX, sob a perspectiva da crítica literária modernista, tal qual visualizamos anteriormente.

Sendo assim, verificamos que um autor como Guimarães Júnior, que gozava de um prestígio crítico mais positivo do que negativo, que estava no centro da popularidade relacionada ao próprio mercado editorial da época, caiu nas graças do esquecimento. Ou seja, toda a popularidade do autor e a recepção crítica positiva destinada a ele não foram suficientes para garantir o seu lugar de prestígio no centro das historiografias literárias, porque a ele foi destinado esse olhar estigmatizado justamente por ser um autor romântico por natureza e história, mas também poeta reconhecido parnasiano, com grandes produções publicadas nesse contexto marginalizado pelos modernistas.

Para confirmar nosso ponto de vista, averiguaremos agora um caso semelhante ao de Luís Guimarães, encontrado nos estudos de Fábio Martinelli Casemiro, dissertação de mestrado denominada *Carne, imagem e revolta na Lírica de Teófilo Dias* (2008), apresentada ao Instituto de Estudos de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Ao apresentar um estudo crítico acerca da poesia de Teófilo Dias, um dos primeiros parnasianos, o

pesquisador demonstra as principais divergências entre a crítica literária do final do século XIX e início do século XX a respeito do poeta, críticas essas que passam por Machado de Assis, Sílvio Romero, José Veríssimo, Antônio Candido, entre outros estudiosos mais atuais.

No referido estudo, Casemiro (2008) mostra como os parnasianos foram julgados erroneamente, por parte da crítica moderna, como passadistas, bem como uma série de outros adjetivos que atribuíram ao movimento, nesse caso, a partir da figura de Teófilo Dias, lugar nada proeminente na historiografia literária brasileira. Assim, quando se ruma para o século XX, temos ligado ao movimento e à lírica do poeta questões fortemente ideológicas, já mostradas anteriormente, o que faz com que Teófilo Dias acabe caindo no esquecimento. No entanto, a pesquisa apresentada por Casemiro (2008), bem como na teoria apresentada por Hardman (1992), mostra como a poesia parnasiana, portanto o próprio autor, possuía um forte impulso modernizador, diferente das concepções que lhes foram atribuídas negativamente.

Se seguirmos esse mesmo norte interpretativo para o caso de Guimarães Júnior, podemos tirar conclusões semelhantes, uma vez que o escritor é fortemente reconhecido como um poeta parnasiano, sofrendo atribuições semelhantes às de Teófilo Dias, o que ocasionou, de certo modo, o seu apagamento por conta desse olhar estigmatizado que recaiu sobre o movimento parnasiano, o que pode ser um dos motivos pelos quais o escritor Luís Guimarães Júnior também tenha caído no esquecimento.

Observemos a citação que segue:

A poesia de Teófilo Dias é, na atualidade, aceita como parnasiana. Sua obra *Fanfarras*, de 1882, é considerada marco inicial do movimento. Esse aparente consenso que encontramos tanto nos manuais escolares como nas antologias, acaba por esconder uma gama de diferentes posicionamentos ideológicos e literários que permeiam tanto os versos do poeta como os textos críticos a ele dedicados. Quando nos debruçamos sobre sua fortuna crítica, percebemos que termos como Parnasianismo ou Simbolismo não possuem limites claros e mesmo seus representantes mais legítimos não hasteavam tais bandeiras. O próprio Olavo Bilac, refutando o Parnasianismo no Brasil, diria: “o que há, entre nós, atualmente, é a febre da perfeição, a batalha sagrada da forma, a serviço da ideia e da concepção. (CASEMIRO, 2008, p. 24).

Para o pesquisador, a lírica de Teófilo Dias encontra-se em uma zona de conflitos ideológicos interligados sobretudo à sua recepção crítica no decorrer da história. Esse olhar negativo é conferido ao poeta, por parte dos estudiosos, principalmente por conta da falta de limites claros, inclusive para o próprio nome do movimento no qual o escritor estava inserido. Ademais, a questão ocorria não só por parte da crítica especializada, mas também por conta dos próprios escritores que o representavam, como no caso de Olavo Bilac.

A pesquisa de Casemiro (2008) segue rumos um tanto quanto parecidos com os nossos, pois o estudioso monta uma trajetória acerca da recepção crítica de Teófilo Dias e mostra, a partir disso, como o autor também foi deixado de lado pela historiografia literária, o que de certo modo é o que estamos tentando fazer com o escritor Luís Guimarães Júnior. Partindo desse princípio e realizando um cotejo das informações críticas levantadas na pesquisa do estudioso, podemos fazer um breve passeio pelas visões dos autores que legitimaram a realidade negativa atribuída ao movimento parnasiano, portanto, ao próprio poeta em questão.

É interessante abirmos um parêntese para mostrar que a visão negativa em relação ao movimento parnasiano e aos seus participantes como um todo começou a ser instaurada muito antes do Modernismo, já no período Oitocentista no Brasil, como veremos nas críticas que seguem. A exemplo disso, percebemos que, desde Machado de Assis, tudo isso já era muito bem enfatizado, sobressaindo-se a questão da falta de credibilidade ao novo fazer poético produzido pelo grupo de escritores desse movimento. Em 1879, por exemplo, o escritor publicou o texto denominado *A nova geração na Revista Brasileira*, mostrando os aspectos marcadamente visíveis nessas produções líricas, o autor entendia que essas obras literárias não poderiam ser tomadas como uma “doutrina literária”, mas sim como uma mera aspiração.

Sobre a recepção crítica realizada por Machado de Assis, Casemiro (2008) afirma:

A grande característica do texto de Machado de Assis reside na desconfiança frente a esse novo fazer lírico, que sob o título de “realismo poético” pregava determinadas posturas políticas e estilísticas que, genericamente, eram denominadas de “Novas ideias”.

Ao longo de todo o texto, ele irá rebater os valores de poetas como Sílvio Romero, Carvalho Júnior, Fontoura Xavier, Teófilo Dias, Lúcio de Mendonça, Valentim Magalhães e outros, analisando-os em seus por menores estéticos, mas sempre atentando-se para o fato de que a frágil unidade dessa “escola” repousaria sobre leituras (superficiais, segundo o escritor) de ícones do pensamento cientificista [...]

Quanto ao estilo dos poetas realistas, Machado reconhece que somavam a essa concepção científica os versos sociais de Victor Hugo. Tal apropriação, Machado a considerava ultrapassada já que tal inspiração havia sido extremamente clamada no país pela “escola hugoísta, como dizem alguns, ou escola *Condoreira*”. (CASEMIRO, 2008, p. 27).

Na explanação do pesquisador, verificamos que em Machado há certa tendência da crítica que acaba colocando em xeque os próprios valores de autores como Carvalho Júnior e Teófilo Dias. Apesar de reconhecer a semelhança dessas produções literárias com as de grandes escritores como Victor Hugo, a apropriação acaba por ser meramente superficial, tendenciosa para pensamentos científicos. Machado realiza a análise estética de maneira minuciosa e mostra como esses escritos se assemelham aos versos sociais de Victor Hugo, porém, para o cronista, tudo isso estava ultrapassado, justamente pelo estilo ter sido aclamado outrora no país pela



“escola hugoísta”. Casemiro (2008) mostra-nos ainda que Machado de Assis entendia especificamente os versos de Teófilo Dias como detentores de uma ternura melancólica semelhante aos de Gonçalves Dias.

Outro crítico presente nos estudos do pesquisador é o próprio Silvio Romero, que entendia os novos rumos que a literatura tomava como “reações antirromânticas”. A grande questão é que o próprio crítico se encontrava inserido nesse meio, representando-o, vendo-o como “verdadeira energia propulsora dessa nascente literatura moderna, e que pode, genericamente, ser denominada de nosso sistema” (CASEMIRO, 2008, p. 30).

Segundo Casemiro (2008, p. 30), “o texto de Romero é claramente um inventário sobre a importância de si mesmo, sobre a importância de sua ideologia para a formação da poesia parnasiana que, segundo ele, foi o clímax da lira moderna”. Sendo assim, para o crítico, até mesmo os termos realismo, naturalismo e parnasianismo precisavam ser aceitos com as devidas reflexões, sendo os dois primeiros mecanismos que faziam arte com observação e o último um avanço da lira que indicaria um apuramento da forma.

Com isso, já notamos, até este ponto do trabalho, a existência de uma grande divergência em relação aos posicionamentos dos críticos referentes à própria estética parnasiana, nesse caso, representada também por um conflito ligado a Teófilo Dias. Além de Machado e Romero, estava José Veríssimo, que, inclusive, se contrapunha à visão desse. Segundo Casemiro (2008, p. 35), “sua concepção sobre renovação literária era oposta à de Silvio Romero cuja nova literatura seria fruto do gênio dele próprio, de Tobias Barreto e de outros”. Não obstante, na visão do estudioso, Veríssimo acreditava que a nova forma de fazer poético surge no Brasil em conjunto a um processo de transformações sociais, por isso, compreende a poesia de Teófilo Dias nesse ínterim.

O fato é que, para o crítico, não existia esse novo fazer poético, nem no Brasil nem em parte alguma. Observemos um trecho do cotejo realizado pelo pesquisador:

Eis aqui outro ponto de oposição a de Silvio Romero: para este o parnasianismo era evolução lírica da sensibilidade cientificista na literatura, para Veríssimo o estilo respondia sim à objetividade e aos anseios filosóficos do período, mas não se vinculava à poesia científica, que não passaria de mero equívoco literário. Segundo Veríssimo, o parnasianismo fora “transplantado” da França para o Brasil e aqui modelou-se às nossas “idiossincrasias sentimentais, da nossa fácil emotividade e das tradições de nossa poesia”. (CASEMIRO, 2008, p. 36).

A opinião de Veríssimo sobre o Parnasianismo fica bem clara na citação, visto que o movimento não passava de um “agrupamento” de ideias já existentes na escola de Victor Hugo, por exemplo. Além disso, a poesia parnasiana, nessa concepção, não estava ligada a uma lírica

científica, tratando-se apenas de um equívoco literário. Dessa forma, tanto em Machado como em Veríssimo, já observamos certo olhar negativo em relação à poesia que surgia no Brasil nesse momento histórico.

Saindo do século XIX para o século XX, Casemiro (2008) nos mostra como a escola, que assumia até então uma postura antirromântica, continuava a chamar atenção dos críticos literários, despertando ainda opiniões conflituosas, como no caso de Mario de Andrade. A respeito disso, o pesquisador elenca pontos de vista de críticos como Ronald Carvalho, Agripino Grieco, Wilson Martins, Antonio Candido, Pericles Eugenio da Silva, Glória Carneiro do Amaral, entre outros, e nos mostra como a crítica do século XX tende a diferenciar-se um tanto quanto possível da do final do Oitocentos, mas com posicionamentos ainda diferenciados uns dos outros. Partindo desses estudos, o que observamos de certo modo é que, no final do século XIX, temos uma crítica que discute e converge entre si as questões ligadas à poesia científicista na poesia parnasiana, representada pela lírica de Teófilo Dias; e, no século XX, temos uma crítica literária que questiona a nacionalidade presente nessas obras e as assemelha à obra *As flores do mal*, de Baudelaire.

De todo modo, resumidamente, o que Casemiro (2008) buscou mostrar ao comparar a crítica do século XIX e século XX a respeito do movimento parnasiano e de Teófilo Dias foi tão somente como o autor foi esquecido devido à recepção negativa por parte de alguns críticos especializados, como no caso de Romero. Tal realidade se deu sobretudo por eles considerarem o Parnasianismo no Brasil um momento no qual a poesia se tornou algo conflituoso, que destoava principalmente dos estípes românticos, sendo superficial e inexistente para alguns deles, visão essa criadora de um estigma que recai sobre a estética em si.

Assim, acreditamos que a mesma realidade que se instaura sobre o autor Teófilo Dias é o que ocorre em relação a Guimarães Júnior, já que ambos não são tão lembrados pelos estudos literários mais atuais justamente por se fazerem presentes na escola parnasiana no Brasil, sendo essa estigmatizada pela crítica literária do século XX, o que fez com que essa carga caísse também na conta de nossos autores. Ainda veremos posteriormente uma outra possibilidade para o caso, mas, por hora, tomaremos esse fato como uma das explicações mais plausíveis.

### 3. HISTÓRIAS PARA GENTE ALEGRE: OBRA, FICÇÃO E CRÍTICA

#### 3.1 A família Agulha: produção humorística

O folhetim é o dândi da literatura, é um sujeito que não tem o que fazer, um rapaz que anda de velocípede, que vai ao lírico e que gosta de Petrópolis [...] canta, folga, desvaira, mata-se, ressuscita-se, é vaidoso, petulante, inútil como as melhores coisas do mundo!

Luís Guimarães Júnior

Em 21 de janeiro de 1870, sexta-feira, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, iniciavam-se as publicações graciosas e cômicas, quase que diárias, dos folhetins de Guimarães Júnior, que deram origem ao romance humorístico *A família Agulha*. Ordinariamente, a partir de nossas pesquisas na Hemeroteca Digital Brasileira, conseguimos encontrar e reunir a obra original, de maneira quase completa; e, por meio da comparação dos folhetins com a edição do romance em livro, bem como de um estudo sobre questões ligadas à recepção da obra, percebemos alguns tópicos importantes sobre essa produção do autor. Detalhes esses que subsidiarão nossos estudos em busca da compreensão de um romance quase desconhecido atualmente, mas não menos importante para o âmbito dos estudos literários.

Figura 10 – Folhetim do *Diário do Rio*.



Fonte: GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Histórias para gente alegre: A família Agulha*. *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de Janeiro de 1870, ed. 21. p. 1. (Hemeroteca Digital Brasileira).

Assim, podemos destacar três fatos curiosos sobre o folhetim e a edição em livro do romance, fatos estes de extrema relevância para a compreensão futura da obra. Em primeiro lugar, ao observarmos os folhetins de Guimarães Júnior, notamos que, logo no início, o autor institui como título central: *Histórias para gente alegre*. Em seguida, adiciona uma dedicatória exclusiva à Ex. Sra. D. M. A. G, para depois acrescentar o título *A família Agulha*, como conseguimos observar na figura anterior.

A grande dúvida, ao analisarmos os referidos títulos, era se originalmente a obra se chamava *Histórias para gente alegre* ou se realmente sempre se chamou *A família Agulha*, como bem aponta o primeiro folhetim da produção, na figura de número 10. Seguindo esse norte interpretativo, conseguimos encontrar a resposta para essa questão em José Ramos Tinhorão, no volume I da coletânea de livros intitulados *A música popular no romance brasileiro*, bem como no volume III da *História da inteligência Brasileira*, de Wilson Martins.

Cabe destacar que os trabalhos de ambos os autores estão entre os poucos que se voltam ao romance *A família Agulha*, por isso, merecem destaque nesta pesquisa. Tinhorão (2000), por exemplo, realiza uma análise minuciosa acerca da tradição musical popular presente nas produções do século XIX e XX, abordando mudanças ocorridas nessa tradição musical e na prosa de ficção desde *O filho do pescador* (1843) até romances da modernidade. Este material teórico é fruto de mais de quinze anos de pesquisa, a partir da leitura de romances brasileiros. Assim, entre as obras destacadas na pesquisa do estudioso, demarca-se lugar especial à obra escrita por Luís Guimarães Júnior, tratando-a como uma produção literária negligenciada pelos historiadores e críticos literários, bem como elenca pequenas informações que são essenciais para a compreensão de detalhes sobre as edições e sobre a forma de apresentação do romance.

Retornando ao ponto levantado anteriormente acerca do título da obra, observemos as considerações realizadas por Tinhorão (2000) e Wilson Martins (1993). “A cena é de um romance humorístico do poeta Luís Guimarães Júnior, e que, publicado em folhetim no rodapé do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, de janeiro a abril de 1870, sob o título *A família Agulha*, e com a indicação geral de *Histórias para gente alegre* [...] (TINHORÃO, 2000, p. 154). Na visão do estudioso, *Histórias para gente alegre* seria, então, uma indicação geral da obra, um apontamento do que se trataria o conteúdo desta.

Atrelado a isso, Wilson Martins (1993) destaca:

Referência especial [no ano de 1870] merece o “romance humorístico” *A família agulha*, uma das “histórias para gente alegre”, publicadas nesse ano por Luís Guimarães Júnior, na Casa Garnier (a outra é o perfil político *D. Cornélia Herculana*, constante do segundo tomo. É um dos nossos livros mais injustamente esquecidos. (MARTINS, 1993, p. 339-340).

Assim, compreendemos de modo mais claro, a partir da colocação do crítico, que o “suposto” título nada mais é do que, de fato, uma indicação geral. Curiosamente, nesse caso, essa demarcação está relacionada à indicação de uma dupla de obras produzidas pelo escritor e publicadas no mesmo ano. Então, as *Histórias para gente alegre* seriam compostas pelo romance *A família Agulha* e pela novela *D. Cornélia Herculana. (Perfil político)*. Ambas as produções estavam presentes, assim, nos dois tomos publicados em 1870 pela casa editorial *Garnier*, segundo informações expressas por Wilson Martins.

A respeito dessa segunda obra, que, juntamente com o romance *A família Agulha*, completava os tomos lançados pela *Garnier*, *D. Cornélia Herculana (Perfil político)*, podemos afirmar que se trata de uma produção literária muito mais apagada dos nossos manuais críticos da literatura do que o próprio romance que está em foco nesta pesquisa. Nesse sentido, foi por meio da procura na Hemeroteca Digital Brasileira que conseguimos visualizar a novela e compreendermos qual o conteúdo ali presente. De certa forma, o que facilitou também nossa compreensão desse objeto foram justamente as considerações contundentes a respeito dessa produção humorística tecidas por José Pereira Leitão Júnior, encontradas na *Revista da sociedade de ensaios literário*, publicada no ano de 1872.

No documento em questão, publicado no dia 30 de novembro de 1872 e intitulado *Estudos literários: Histórias para gente alegre por L. Guimarães Júnior. – A família Agulha. D. Cornélia Herculana. – 1870*, podemos encontrar considerações de cunho crítico realizadas pelo escritor. Assim, Leitão Júnior (1872) destaca:

*Cornélia Herculana* é apenas um ensaio fotográfico; como tipo engraçado, mas disforme. Entre nós, apesar de ser a política a ocupação de todo mundo, ainda felizmente não chegou até às mulheres; mas venturosos do que outros povos, cujos negócios andam frequentemente à mercê dos caprichos femininos, por hora não nos chegou ao desembaraço que caracteriza outras sociedade; pareceu-nos portanto que n’aquele tipo antes se poderia ver uma valente *Yankee* cansada de *Flirtation*, ocupando-se da transformação dos hábitos e trajes de seu sexo, do que uma brasileira, embora sabedora dos negócios públicos, contudo sempre solicita pelo bem estar de sua casa e de sua família. (LEITÃO JÚNIOR, 1872, p. 741).

O crítico parece desmerecer o perfil político feminino criado pelo autor, elencando o caráter engraçado do texto, mas disforme, e dando graças por este ainda não ter chegado ao acesso das mulheres nesse período. O interessante da colocação é que, de fato, na novela, encontramos esse perfil disforme criado pelo autor, uma vez que, de forma satírica, Luís Guimarães, apesar de tratar de temas revolucionários, ainda assim fazia isso montando um perfil quase masculino para a mulher protagonista da narrativa.

A história em questão mostra as peripécias, de forma satírica, do perfil político de Cornélia Herculana. A personagem é pintada pelo narrador, desde a sua infância, como alguém que brincava com coisas naturalmente para meninos e pensava em ter um paletó e um chapéu alto. Passando à fase da adolescência, ela tornou-se uma mulher que acompanhava a política do país, bem como defendia que a realidade feminina estava “inaudita” e, por isso, lutava pelo direito ao voto, pela aniquilação da cadeia que prende a mulher aos afazeres domésticos do lar etc. Tudo isso foi construído sobre uma lisonjeira galhofa, com traços humorísticos, compondo, assim, o outro lado das *Histórias para gente alegre*. Devemos reiterar que a narrativa, apesar de abordar temáticas e pensamentos comumente negligenciados por uma parcela de pensadores críticos em uma sociedade patriarcal, ainda assim satiriza a imagem da mulher presente no contexto da obra literária.

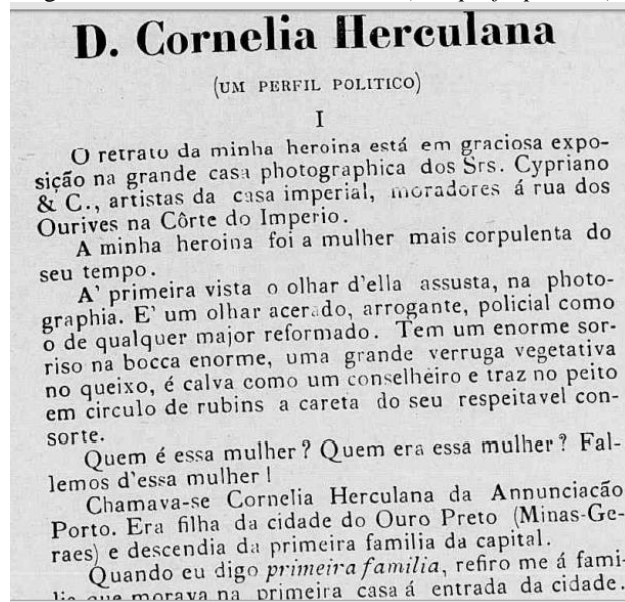
Observemos um trecho da narrativa que encontramos em um semanário humorístico de 1886:

Figura 11 – Capa do Semanário *Distrações: semanário humorístico e Satírico*.



Fonte: *Distrações: semanário humorístico e Satírico*. Ano II, n. 67, Rio de Janeiro, 16 de Janeiro de 1886. (Hemeroteca Digital Brasileira).

Figura 12 – D. Cornélia Herculana (Um perfil político).



Fonte: GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. D. Cornélia Herculana (Um perfil político). In: *Distrações: semanário humorístico e Satírico*. Ano II, n. 67, Rio de Janeiro, 16 de Janeiro de 1886. (Hemeroteca Digital Brasileira).

Se em *A família Agulha* encontramos certa força que conduz o romance ao esquecimento por parte da historiografia literária, imagine esta mesma força sendo exercida em detrimento do perfil político de Cornélia Herculana. Deixaremos, entretanto, essas discussões para uma outra ocasião, em vista de que o objetivo desta pesquisa, neste momento, volta-se tão somente ao romance *A família Agulha*.

Não é de maneira casual que o escritor construiu esse grupo de obras – bem como narrativas, sejam elas crônicas, contos e peças de teatro – que conduziam os seus leitores a mergulharem em um mundo de comicidade e humor, como era o caso de *A família Agulha*. O autor Luís Guimarães Júnior, de fato, demonstrava certa habilidade e predileção relacionada à escrita de textos narrativos humorístico e, ao mesmo tempo, encharcado de notas e indicações dos costumes da época; ele trazia à luz críticas ferrenhas à sociedade desse período por meio da sátira. Um exemplo bem famoso que demonstra certa habilidade do autor com esses escritos pode ser percebido no próprio processo de composição da obra estudada, como podemos notar a seguir:

[...] Nada atrapalhava o escritor, que atribuía tanta importância ao seu trabalho que nem o assassinava e, muitas vezes, repetia ou errava a numeração dos capítulos. De maneira bastante semelhante foram compostos os capítulos de *A família agulha*, romance humorístico de Luís Guimarães Júnior, que obteve grande êxito na época. O jovem jornalista redigia sobre o balcão do *Diário do Rio de Janeiro*, conversando com os colegas, rindo, contando piadas, ouvindo pilhérias. (MACHADO, 2001, p. 46).

Ubiratan Machado, ao comentar o processo de criação de algumas obras, como *Memórias de um sargento de milícias*, escrito por Manuel Antonio de Almeida, destaca que o romance produzido por Guimarães Júnior possui um ar de comicidade existente desde o processo de criação da obra. Contar piadas, rindo, ouvindo pilhérias parecia estimular o escritor para a criação de um romance que conduz o leitor a esta impressão. A descrição de tal cena parece mostrar-nos como nosso autor certamente possuía predileção para a criação do gênero humorístico, isso durante o período que trabalhou no *Diário do Rio de Janeiro* e residiu no Brasil. Como já verificamos anteriormente, a carreira de nosso escritor se subdivide entre dois momentos específicos: o período que escreveu quando ainda estava no Brasil, e quando se mudou para a Europa, tornando-se o poeta aclamado por muitos.

Porquanto, muito provavelmente Ubiratan Machado traçou a referida consideração porque verificou o lembrete deixado pelo redator do *Catálogo Garnier* de 1903, que dizia o seguinte: “ainda há quem se lembre do modo como Luís Guimarães Júnior traçava esses capítulos cheios de *verve* e de bom humor: Sobre o balcão, conversando, rindo, cantando<sup>14</sup> e ouvindo pilhérias dos companheiros do *Diário*” (apud TINHORÃO, 2000, p. 157). Isso de fato mostra-nos, mais uma vez, como esse ar humorístico estava envolto à obra. Portanto, é nesse mesmo clima de comicidade que o escritor dá a vida a uma obra tomada por um humor latente, notadamente percebido a partir das cenas cômicas e dos personagens tipos presentes nas *Histórias para gente alegre*.

Partindo dessa discussão, destacamos o segundo aspecto, percebido a partir da comparação entre o folhetim e a edição em livro do romance, uma pequena contradição relacionada à data do início da publicação da obra constando na dedicatória escrita pelo autor no folhetim, tal qual curiosamente também foi passada às edições em livro. Tal observação foi lembrada também por Flora Sussekind, em nota, na “suposta” terceira edição da obra – traçaremos considerações sobre o assunto futuramente –, publicada pela editora Vieira & Lent em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa. É nesse sentido que o autor assinou, na nota introdutória, no folhetim, a data de 1 de janeiro de 1870, podendo até mesmo ser interpretado como uma suposta data de início da publicação, porém, a obra só começou a ser publicada, de fato, apenas no dia 21 de janeiro desse mesmo ano, na edição de número 21 do *Diário do Rio de Janeiro*.

---

<sup>14</sup> Segundo Ubiratan Machado, Luís Guimarães Júnior praticava, entre outras coisas, o canto lírico e possuía uma linda voz de Tenor, tendo relações diretas com a música do referido contexto (MACHADO, 2001).



Figura 13 – *Diário do Rio de Janeiro*.

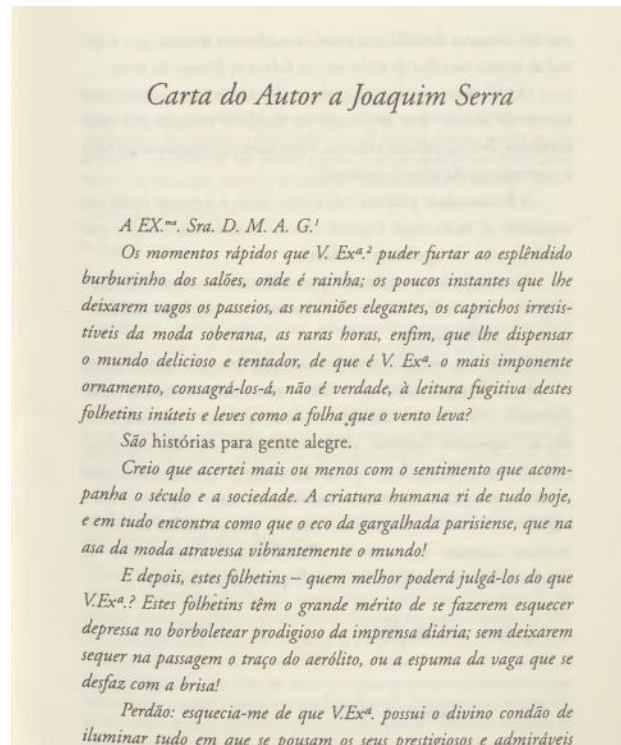
Fonte: *Diário do Rio de Janeiro*. Ed. nº 21, Sexta-feira, 21 de janeiro de 1870. (Hemeroteca Digital Brasileira).

Foi na edição destacada na imagem de número 13 que realmente o folhetim começou a ser publicado, e isso facilmente pode ser comprovado se fizermos uma busca rápida na Hemeroteca Digital Brasileira. Por esse motivo, Flora Sussekind, em nota, chamou atenção para este pequeno detalhe. Segundo a autora, “no folhetim, que não começou a ser publicado em 1º de janeiro, como sugere esta nota introdutória, mas sim no dia 21 de janeiro de 1870, lia-se esta dedicatória” (SUSSEKIND, 2003, p. 35). Dessa forma, observando a consideração da crítica e a partir da pesquisa em fontes primárias, realizada na Hemeroteca, conseguimos constatar que, de fato, apesar de o autor ter assinado a dedicatória com a data de 1 de janeiro de 1870, como consta na figura de número 10, o romance folhetim só começaria a ser publicado no dia 21 de janeiro desse mesmo ano, na edição de número 21, como consta na imagem anterior.

Tal afirmativa leva-nos ao terceiro ponto que merece nossas atenções neste momento introdutório de um estudo técnico deste romance, o fato de Guimarães Júnior ter escrito uma nota introdutória dedicada à Ex. ma. Sra., D. M. A. G<sup>15</sup>. Nessa perspectiva, a partir da mesma nota de Flora Sussekind e da comparação do folhetim com a edição em livro do romance, conseguimos observar uma pequena diferença entre ambos. No folhetim, por exemplo, consta apenas o destinatário já explicitado anteriormente, como facilmente podemos observar na figura de número 10, já na edição em livro, o autor acrescentou, acima das iniciais, um outro destinatário, parecendo ser uma espécie de destinatário principal, sendo descrito como: *Carta do autor a Joaquim Serra*.

<sup>15</sup> Em nossas pesquisas sobre o autor, até o referido momento da escrita deste texto, não conseguimos encontrar nenhuma referência da pessoa a quem Luís Guimarães escrevera, inicialmente, esta dedicatória.

Figura 14 – Carta do Autor a Joaquim Serra.



Fonte: GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *A família agulha* (romance humorístico). 3. ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

Segundo Flora Sussekind (2003, p. 35), “na edição em livro da história da *família agulha*, porém, pouco acima da dedicatória, na mesma página, o autor acrescentou outro destinatário ao texto, que passou a se intitular ‘Carta do autor a Joaquim Serra’, diferenciando-se, assim, do folhetim que constava apenas um único destinatário”. De acordo com os dados da Academia Brasileira de Letras, Joaquim Serra foi um jornalista, professor, político, teatrólogo, patrono da cadeira de número 21 da ABL e criador de obras como: *Julieta e Cecília* (1863) e *Um coração de mulher* (1867). O escritor sempre manteve relações próximas com Machado de Assis e Luís Guimarães Júnior.

Em decorrência disso, o fato é que esta nota introdutória possui valor significativo àqueles que desejam estudar a referida obra, pois encontramos presentes lá algumas indicações importantes que nos ajudam a entender as intencionalidades do autor, bem como as suas próprias perspectivas sobre a literatura. Observemos como Luís Guimarães Júnior apresenta o romance em questão:

Os momentos rápidos que V. Ex.<sup>a</sup> . puder furtar ao esplêndido burburinho dos salões, onde é a rainha; os poucos instantes que lhe deixarem vagos os passeios, as reuniões elegantes, os caprichos irresistíveis da moda soberana, as raras horas, enfim, que lhe dispensar o mundo delicioso e tentador, de que é V. Ex.<sup>a</sup>. o mais imponente ornamento,

consagrá-lo-á, não é verdade, à leitura fugitiva destes folhetins inúteis e leves como a folha que o vento leva?  
São histórias para gente alegre.  
Creio que acertei mais ou menos com o sentimento que acompanha o século e a sociedade. A criatura humana ri de tudo hoje, e em tudo encontra como que o eco da gargalhada parisiense, que na asa da moda atravessa vibrantemente o mundo!  
(GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 33).

No início da dedicatória, Guimarães Júnior chama a atenção do seu destinatário/leitor, evocando a obra como uma leitura fugitiva e chamando seus folhetins de inúteis e leves. Apesar de tal consideração, o efeito parece ser o inverso, trata-se ao nosso olhar de uma estratégia inicial para prender o leitor a partir desse paratexto, uma vez que o escritor é um grande defensor do gênero, como veremos adiante. São histórias para gente alegre, afirmou categoricamente o escritor, e logo mais legitimou o efeito que almejava causar em seus leitores e na sociedade em geral: o riso. Nesse sentido, a gargalhada, a pilhéria, a galhofa seria o meio que nosso autor buscou para contar a história da família agulha, como um reflexo à parisiense e da própria sociedade carioca a sua volta. O autor continua:

[...] Estes folhetins têm o grande mérito de se fazerem esquecer depressa no borboletear prodigioso da imprensa diária; sem deixarem sequer na passagem o traço do aerolítico, ou a espuma da vaga que se desfaz com a brisa!  
[...] Os tipos de que lancei mão para esses ligeiríssimos contos são grotescos e ridículos; meio único de divertir o leitor que não gosta de obituários e prefere o riso franco, rápido, efêmero, como o folhetim que lhe arrancar dos lábios, à cruel e sensaborona tristeza, que é afinal de contas partilha de todos nós, os lidos e os leitores da terra!  
O folhetim entra hoje de cabeça alta por toda a parte; é uma espécie de viveur que tem medo de duelos e provoca-os a todo momento, brinca, passeia, conversa e tira um ou outro solução vulgar, que ainda persiste em aguilhoar a criatura!  
Riamos, pois, e acreditamos que todos riem como nós! O século é ligeiro, é vaporoso, é alegre, é sedutor como um diplomata, e amável como um... diplomata! Ré os.  
(GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 33-34).

Na continuação desta nota introdutória, Luís Guimarães Júnior revela-nos uma de suas faces mais interessantes: o modo como defendia assiduamente o folhetim, gênero que popularizou a leitura literária nesse contexto, como já vimos outrora, bem como proporcionou o título de *dândi* ao nosso autor. Além disso, ao leitor, é naturalmente explicitado o que se ia encontrar futuramente na narrativa da divertida família carioca. Guimarães Júnior enfatiza os personagens tipos presentes na obra, ridículos e grotescos, a fim de divertir o leitor que não gosta de uma literatura de cunho “obituário”, triste e séria. Por esse motivo, o folhetim é julgado como o grande responsável por retirar a terrível sensação de tristeza de seus leitores, parecendo ser, na opinião do escritor, sentimento partilhado e presente entre os leitores da terra.

Para Guimarães Júnior, sobretudo após sua condição de folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro* de 1869 a 1872, o folhetim possuía a grande função de trazer aos leitores conteúdos leves e vaporosos, por isso, ele se divertia ao abordar os personagens tipos e situações cômicas – e ao mesmo tempo críticas –, como era o caso de *A família Agulha*. Tal afirmativa comunga com o pensamento de Sussekind (2003), uma vez que a autora entende que os folhetins do escritor pareciam tranquilizar os seus leitores, que, assim, deixavam-se “alfinetar sem perceber pela musa lisonjeira, mas às vezes cruel, do folhetim” (SUSSEKIND, 2003, p. 17). Nosso autor, pois, ficou conhecido como *dândi* justamente pelo modo como se portava frente ao gênero, no *Diário do Rio de Janeiro*, e isso de certo modo contribuiu tanto para as avaliações negativas de Silvio Romero quanto para os elogios de Fialho D’almeida e Ramalho Ortigão, como bem enfatizou Flora Sussekind (2003).

Atrelado a isso, muito embora o autor não seja reconhecido pelas críticas que tecia a respeito da literatura desse período, sobretudo acerca dos folhetins, ele era um grande defensor do gênero. Sua opinião pode ser verificada, por exemplo, em um de seus textos publicados em 1 de janeiro de 1870, na coluna *Por paus e por pedras*, que era responsável no *Diário do Rio de Janeiro*. O folhetim é considerado, na visão do romancista, como o *dândi* da literatura, justificando seu posicionamento por meio de uma série de comparações que confirmavam a função leve, galhofeira, crítica, ambiciosa e política dos textos publicados nesse espaço geográfico do jornal. Foi por isso que Sussekind (2003) enfatizou que tal crítica escrita pelo autor não buscou definir precisamente o gênero, e sim realizar uma série de descrições e analogias que o caracterizavam em sua visão.

Observemos, pois, um trecho das considerações de Luís Guimarães Júnior:

Figura 15 – Folhetim: *Por paus e por pedras*.

Fonte: GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Folhetim: por paus e por pedras*. *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de janeiro de 1870, ed. 1. p. 1. (Hemeroteca Digital Brasileira).<sup>16</sup>

O escritor considera a época vivenciada um momento de calamidade e cataclismos inevitáveis – muito provavelmente pelo contexto de guerra recém vivenciado –, por conta disso, o riso, a fantasia e a imaginação tornam-se fatores essenciais para a vivência em sociedade. Luís Guimarães Júnior, assim, justifica que o folhetim possui o poder de amenizar tal situação justamente por seu caráter de *dândi*, e busca traçar um perfil/definição para o gênero. Não é por acaso que *dândi* estaria diretamente relacionado à elegância, à esperteza e, principalmente, à forma como criticava os seus leitores sem ao menos estes perceberem tal ato.

<sup>16</sup> Por conta da difícil visualização da imagem, transcrevemos o seguinte texto com as respectivas mudanças ortográficas: “... Porque se nós não procurássemos rir de vez enquanto, fantasiar um pouco, deixar a imaginação correr sôfrega e desembaraçada como um corcel que pinoteia e foge, onde estaria o prazer, o bem-estar, a felicidade, nesta época de calamidades e cataclismos inevitáveis?

O folhetim é o *dândi* da literatura, é um sujeito que não tem que fazer, um rapaz que anda de velocípede, que vai ao lírico, que gosta de Petrópolis, que conhece Raunier, Azevedo e Cramer, que joga o *lansquenet* nas Laranjeiras, usa bigode, *pince-nez* e chibata, conversa no *club*, gosta do Carcelier, e do misterio, é a favor das docas, abomina rifas, aplaude o cavallinho travesso da amazona Chiarini, examina a coroa do outro do Sr. Furtado Coelho, vai á Tijuca, a S. Clemente, ao Botafogo, tem voz de tenor, apara unhas, usa *frac* inglês, botim estreito, não ambiciona nada em politica (o que é já possuir muito!), canta, folga, desvaira, mata-se, ressuscita-se, é vaidoso, petulante, inútil como as melhores coisas do mundo!

Tem a força na sua própria fraqueza! E a lança de Aquiles que fere e cura, é o *próprio* alívio que mata logo! É o carnaval e a Páscoa! O riso e a lágrima, raio de sol e raio de lua, faz mais citações que um meirinho, e mais momices que uma mulher; é o acaso, o imprevisito, o X, a loucura, o espião invisível que penetra em toda parte, é o alfinete quase imperceptível que prende a manteleta negra e o grampo dourado que mergulha nas sinuosidades de um coque! [...]”.

Além do mais, o autor continua: “O folhetim – entendeis? Abismos semanal donde muitos pais e maridos fogem, como se recuassem de algum ataque epidêmico! É ele! A serpente! O pecado! O perigo! O louco de todas as épocas e de todos os países!” (GUIMARÃES JÚNIOR, 1870, p. 1). O interessante do perfil desenhado pelo autor é que o folhetim, por essa tentativa de definição, é considerado de fato um *dândi*, não apenas por seu caráter elegante e esperto, mas também por toda a sua destreza e capacidade de conquistar os seus leitores. Nesse sentido, ao lermos tal definição escrita por Guimarães Júnior, lembremos das reflexões traçadas por Marlyse Meyer (1998) ao pensar uma história do folhetim, em uma época em que o gênero, de fato, era considerado um perigo, um pecado, a serpente e o “louco das épocas e dos países”, de onde veio inclusive a censura do gênero.

Flora Sussekind (2003) considera que tal definição realizada pelo autor, isto é, do folhetim como *dândi*, é somente o primeiro termo de comparação, pois essas associações continuam e dão ênfase, principalmente, ao seu caráter marcado pela mistura entre literatura e jornalismo. Observemos as considerações da crítica:

O *dândi* é, no entanto, apenas o primeiro termo de comparação. Porque as associações se sucedem e se mesclam, ao mesmo tempo definido e deixando em esboço uma forma de escrita já tão marcada pelas misturas – entre literatura e jornalismo, romance e crônica, recursos teatrais e narrador literário [...]

As possíveis definições do folhetim, mal se esboçam, são substituídas por outras. Como se Luís Guimarães Júnior o definisse indiretamente, mimetizando seus volteios e arabescos característicos. Como se traçasse seus contornos não por meio das diversas imagens e comparações de que utiliza no texto, mas sim pela própria forma ziguezagueante de escrevê-lo. (SUSSEKIND, 2003, p. 18).

Estamos de comum acordo com a estudiosa, uma vez que, além de expressar tal caracterização no texto publicado, o autor, na prática, desenha seus folhetins da mesma forma como tentou definir o gênero. As mesclas entre literatura, jornalismo, recursos do teatro, da crônica e do conto são notadamente visíveis em *A família Agulha*, como veremos futuramente. Ademais, os volteios, os arabescos, as imagens, as comparações e, principalmente, o ziguezague<sup>17</sup> da narrativa são recursos únicos e particulares de nosso escritor, e isso está presente em sua prosa, sobretudo nos folhetins da história da divertida família carioca.

Voltando ao cerne das questões, as publicações dos folhetins de *A família Agulha* eram quase que constantes durante os dias da semana<sup>18</sup>, incluindo os sábados, tendo pausas apenas

<sup>17</sup> Flora Sussekind, no ensaio denominado *A família Agulha: prosa em ziguezague*, define a prosa de Luís Guimarães Júnior como um verdadeiro *Ziguezague* e demonstra como o autor possuía predileção por criar narrativas que fugiam do padrão linear na literatura, isto é, de uma prosa que seguia em linha reta em sua leitura.

<sup>18</sup> Um fato interessante sobre essa ordem cronológica das publicações, observado em nossas pesquisas, é que no processo de composição e publicação dos folhetins também houve algumas interrupções, como é o caso da pausa

nos domingos, quando o autor publicava outras seções exclusivas no espaço destinado aos folhetins no *Diário do Rio de Janeiro*, como era o caso de *Por paus e por pedra* e *Revista de domingo*<sup>19</sup>. Apesar de não termos reunido a obra original de maneira completa, pois não localizamos, nos folhetins, os capítulos XII, XIII, XXX, XXXIII e XXXIV, observamos mesmo assim que, no processo de editoração, não houve mudanças do folhetim para a edição em livro. Dessa maneira, na edição em livro, a organização está posta da mesma forma que os folhetins foram sendo publicados no jornal, sem alterações nos títulos dos respectivos capítulos, sem exclusão destes, sendo preservado o mesmo formato do romance originalmente publicado, com exceção apenas da inclusão do novo destinatário, como já foi exposto anteriormente.

A obra, pois, é composta, tanto nos folhetins como no livro, por 36 capítulos mais a *Carta do autor a Joaquim Serra*, sendo o capítulo XXVI a conclusão da narrativa de *A Família Agulha*. De modo curioso, as edições que vieram após os folhetins preservaram ao máximo o formato da obra original escrita por Guimarães Júnior, realizando apenas a inclusão de notas explicativas e a atualização ortográfica, de acordo com os novos padrões instaurados.

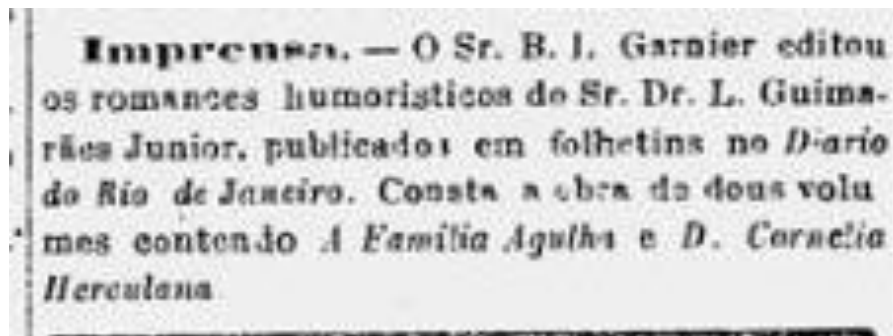
Seguindo essa veia interpretativa, um ponto de extrema relevância para nossas reflexões é o mapeamento dessas edições lançadas até hoje, que se deu na referida ordem que segue. Após a publicação do romance em formato de folhetim, como já mencionamos, a editora *Garnier* lançou mão das duas produções do autor que compunham *As histórias para gente alegre*, publicando-as, no mesmo ano, em formato de livro, em dois tomos, como podemos verificar no anúncio do *Diário do Rio de Janeiro*, no dia 10 de junho de 1870, sexta-feira, na página de número 1 do jornal, especificamente na seção denominada *Noticiário*:

---

do dia 14/02/1870, segunda-feira, com o capítulo *A caxuxa*, retornando apenas na segunda-feira seguinte, 21/02/1870. Dessa forma, podemos concluir que, apesar dos folhetins serem publicados diariamente, houve algumas pequenas interrupções nessa ordem cronológica.

<sup>19</sup> Um ponto interessante sobre Luís Guimarães Júnior é como o autor mantinha uma produtividade enorme durante esse período, uma vez que além das incansáveis publicações diárias do romance, ainda conduzia outras seções no jornal, escrevendo muitas crônicas sobre diversos assuntos relacionados à sociedade carioca do século XIX.

Figura 16 – Anúncio de edição dos romances humorísticos em dois volumes pelo *Garnier*, seção *Noticiário*.



Fonte: *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de Junho de 1870, ed. 158, p. 1. (Hemeroteca Digital Brasileira).

No anúncio, já temos a primeira chamada para a publicação das obras em livro, editadas e publicadas pela *Garnier* ainda em 1870. O primeiro tomo da obra ia da *Carta do autor a Joaquim Serra* até o capítulo XVII: *Bernardo José entra em cena*; e o segundo iniciava-se no capítulo XVIII: *Como acabou a festa*. Tal formato se perdeu nas duas primeiras edições da obra, segundo nota explicativa de Flora Sussekind na suposta terceira edição do livro. Após essa primeira edição, houve uma reimpressão em 1900 ainda pela *Garnier*, e foi somente em 1987 que a obra foi reeditada, com trabalho especial de Flora Sussekind, por iniciativa da Fundação Casa de Rui Barbosa, passando dos dois tomos a um único livro.

Muito embora fosse a terceira vez que o romance seria lançado, a versão de 1987 fora intitulada como a 2ª edição da obra, o que de certo modo chamou nossa atenção no processo de construção desta pesquisa. Sobre o fato, encontramos algumas explicações no prefácio do livro crítico de Tinhorão (2000), escrito por Alexandre Barbosa de Souza, já citado anteriormente. O estudioso destaca:

De fato, o conhecimento extensivo da produção do gênero romance permitiu – embora o autor não se preocupasse, em sua leitura específica, com o possível valor estético das obras recenseadas – a descoberta de alguns livros praticamente esquecidos, e cuja ausência nos manuais de história da literatura brasileira não recomenda muito a operosidade ou o senso crítico dos especialistas da área. Do século XIX, pode ser citado o humoradíssimo *A família Agulha*, de Luís Guimarães Júnior, publicado em folhetins no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, em 1870, e em livro, no mesmo ano e em 1900, para só ser reeditado apenas em 1987, por iniciativa da Fundação Casa de Rui Barbosa (com o erro de dá-lo na 2ª edição); romance que só encontra paralelo em sua reconstrução de costumes cariocas nas *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida. (SOUZA, 2000, p. 8).

Ao traçar comentários sobre a produção humorística estudada nesta dissertação, o prefaciador chama atenção para o erro relacionado à edição de 1987, uma vez que, apesar de ter sido denominada de segunda edição, tratava-se de uma terceira, levando em consideração a



reimpressão de 1900. De todo modo, esse exemplar pode ser considerado, de fato, a primeira reedição da obra, realizada pela referida crítica com o apoio da Fundação Casa de Rui Barbosa, pois foi somente nesse momento que houve uma atualização do formato dos dois tomos para apenas um livro, bem como relacionado à atualização ortográfica.

Não obstante, após isso, temos uma outra reedição do ano de 2003, por sinal, a última até hoje, também realizada por Flora Sussekind em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa, e publicada pela editora Vieira & Lent. Assim, o romance foi revisto pela estudiosa, que acrescentou inúmeras notas explicativas a partir de uma pesquisa minuciosa sobre a vida local no Rio de Janeiro oitocentista. Foi, portanto, por sugestão de Rachel de Valença que a crítica refez a trajetória entre a edição de 1870 publicada pela *Garnier*, os folhetins no *Diário do Rio de Janeiro* e o seu trabalho anterior de 1987, como podemos observar nas postulações da estudiosa:

Por sugestão de Rachel Valença, diretora do Centro de Pesquisas da Casa de Rui Barbosa, e de Cilene Vieira, responsável pela Editora Vieira & Lent, revi a edição de 1987 e refiz o cotejo entre a edição de 1870, em dois tomos, da H. Garnier (reimpressa em 1900) e os folhetins do *Diário do Rio de Janeiro*, o que me permitiu corrigir algumas incorreções presentes no meu trabalho anterior. E, tendo em vista o interesse da Editora Vieira & Lent em alcançar um público não exclusivamente universitário, ampliei, também, algumas das notas já existentes e acrescentei diversas outras, capazes, ao meu ver, de facilitar a compreensão de algumas expressões hoje menos usuais e a contextualização das referências históricas e literárias contidas no livro. Infelizmente, restaram algumas referências que, mesmo passados quinze anos desde a terceira edição, ainda não puderam ser de todo esclarecidas. Procurei indicar em nota essas dúvidas. (SUSSEKIND, 2003, p. 9).

Conseguimos observar na citação algumas indicações de como foi o processo de composição desta quarta edição da obra, e não supostamente a terceira como está posto, mais uma vez de maneira incorreta. Curiosamente, Flora Sussekind afirma exatamente que, “mesmo passando quinze anos desde a terceira edição, ainda não puderam ser de todo esclarecidas”, ou seja, ela própria considera o seu trabalho de 1987 como uma terceira edição e não uma segunda como está posto no livro. Dessa forma, consideramos, nesta pesquisa, que a última edição do romance se trata de uma quarta edição, não de uma terceira.

Cabe destacar que esta última revisão realizada pela estudiosa possui mérito inquestionável. Além de ser, portanto, um trabalho rico em notas explicativas que nos ajudam a entender, de fato, várias questões existentes na obra e na própria realidade oitocentista, também possibilita a ampliação do acesso de um público não universitário, permitindo com que os leitores supostamente leigos também desfrutem dessa grande produção literária humorística do século XIX.

Assim, a grande questão de nossos estudos também comunga com esse ponto de vista de Flora Sussenkid, o de fazer com que o público em geral aprecie este romance significativo para a instituição de nossa própria tradição literária no Brasil, mesmo ele ocupando lugar nada proeminente no panorama estabelecido pela crítica literária.

### 3.2 Notas em matéria de romance: a crítica

No decorrer desta pesquisa, muito já falamos de como Luís Guimarães Júnior possui uma recepção crítica um tanto quanto apagada, de certa forma, isso também recai sobre a obra em tela. Falamos também que tal recepção talvez seja fruto do não enquadramento do romance em padrões estipulados à época, resultado de um universo ficcional à parte, mas coerente, desenhado por Guimarães Júnior. Muito embora essa realidade esteja de fato presente nos meandros desta produção literária, injustamente esquecida, neste tópico, elencaremos algumas considerações de estudiosos que se voltaram exclusivamente a essa obra. Assim, os textos que vamos abordar estão presentes em algumas histórias literárias brasileiras, bem como – a partir de indicações de Tinhorão, Sussekind e do próprio projeto da UFSC citado anteriormente – pertencentes a jornais do século XIX e XX, documentos históricos já digitalizados pela Biblioteca Nacional Brasileira.

De modo geral, iniciaremos pelas considerações de Leitão Júnior, publicadas em uma revista mensal da sociedade literária em 30 de novembro de 1872, já citada anteriormente quando falamos sobre *D. Cornélia Herculana (Perfil político)*. Tal documento se subdivide em duas partes específicas: a primeira foi publicada na referida data já mencionada, e a segunda, publicada posteriormente em 30 de abril de 1873.

A visão crítica de Leitão Júnior sobre o romance de Luís Guimarães perpassa por várias questões pertinentes em relação à obra. Antes mesmo de chegar ao cerne da questão, o crítico busca justificar a importância do riso de modo geral, sobretudo nesses tempos vivenciados no século XIX. Tal posicionamento parece ser um caminho arquitetado pelo estudioso, no intuito de preparar seus leitores para a chegada do ponto principal de sua análise.

Vamos nos rir!... tudo passa, anos, fortuna, e amores; só ele não passa – o riso, porque somente chora quem o não acha e é só desgraçado quem o não tem!  
[...] sempre foi o riso a mais potente e poderosa arma para requesto;  
Estás triste imbecil, não sabes que a alegria é a água portátil e a tristeza a tinta de escrever? Se te falta aquela, vai procura-la longe, muito longe, muito longe, mas não bebas tinta desgraçado, porque absorves caparosa, e morres; e eu não sei se depois a gente ri-se.

[...] Oh! Meninas de pés pequenos e unhas grandes, que se lerdas mesmo em chim as *Histórias para gente alegre*, haveis de rir muito e esquecer-vos da *phalena* ingrata que abandonou o chá, a torre de porcelana e o drama *Kha-yo-tsang* do teatro imperial de *Fo-hi*, para vim a essas plagas beber café, ir à torre de S. Ana e deitar-se com a virgem do mosteiro do S. Luiz. (LEITÃO JÚNIOR, 1872, p. 704).

O riso assume a face subversiva da realidade cotidiana, ele é o responsável por apaziguar as tristezas da vida e manter-nos devidamente lúcidos, pois a alegria é o elixir, “a água portátil”. E se caso a água faltar, buscaremos ela por onde quer que seja, diferentemente da tristeza e da melancolia, como bem afirmou o autor. Nesse sentido, o crítico refere-se à obra de Luís Guimarães Júnior como esse elixir que dá sentido à vida, as *Histórias para gente alegre* são sinônimos de alegria e vida. O ponto mais interessante da citação é justamente a referência à *Phalena*, o intelectual faz um intertexto com a obra machadiana, já elucidada nesta pesquisa em outro momento, cuja crítica negativa de Luís Guimarães Júnior mostrara uma outra face de nosso autor. “Haveis de rir, eu vo-lo juro, de mim que conto a história, do autor que a escreveu, da *Phalena* que fugiu; e até que o diria?” (LEITÃO JÚNIOR, 1872, p. 705), tal afirmativa parece mostrar que as *Histórias para gente alegre* fazem o leitor esquecer o crítico que teceu aquelas considerações negativas sobre essa obra de Machado de Assis.

Além disso, Leitão Júnior enquadra o romance *A Família Agulha* à escola foliona a qual pertencia autores como François Rabelais, Saint Evremond, Hamilton e Alfred de Musset o qual encaram a vida pela face risonha e, muitas vezes, realizam sátiras, escárnios, expondo o grotesco da sociedade. Por esse motivo, a obra de Luís Guimarães deve se filiar a essa escola de pensamento. O interessante desse momento inicial, das considerações de Leitão Júnior, é que ele busca mostrar a utilidade desses escritos que estão em evidência, bem como mostra também como a obra é pertinente à sociedade, e tudo isso se justifica pelas representações citadas pelo autor, por exemplo. Trata-se, pois, de uma interpretação cheia de simbologias que trabalham em um único sentido, o de mostrar como o romance é rico e pertinente para a realidade desse século. “É um brinco, uma graça, uma meninice; [...] búzio que se pendura ao pescoço da criança; mas porque são pequenos e leves, não pensem os levianos que são inúteis esses objetos” (LEITÃO JÚNIOR, 1872, p. 705).

São quadros de costume, o que constitui todo o interesse das *Histórias para gente alegre*; se a pintura foi bem-feita, natural e verdadeira. Concebida com vigor e desenhada com justeza, cortemos todas as dúvidas, é chegado o momento de dar-lhe valor. Seja ela uma vasta tela, ou não exceda as proporções de uma miniatura. (LEITÃO JÚNIOR, 1872, p. 706).

Naturalmente, em *A Família Agulha*, vamos perceber, de fato, esse quadro de costumes marcadamente visíveis e lembrados pelo intelectual. Assim, antes mesmo de começarmos nossas análises do romance, lembremos que o autor busca chamar atenção de todos os leitores para a valorização desta obra que é negligenciada até a atualidade. Por conseguinte, o estudioso realiza uma longa descrição da narrativa do romance, mostrando como a obra pode ser subdividida em duas partes específicas: a primeira parte com a trama de Anastácio Agulha, Eufrásia Sistema, Bernardino Agulha, todos envolvidos em uma teia cômica sobre as manias do protagonista, as crises de loucura e os meios arrançados para a sua sobrevivência; e a segunda, após a morte de Eufrásia e a então viuvez de Anastácio.

Assim, encerra-se a primeira parte do ensaio crítico de Leitão Júnior, retornando com a sua publicação apenas em abril do ano seguinte (1873). Na segunda parte do ensaio crítico, o autor continua contando um pouco mais da trama de *A Família Agulha*, enfatizando que a segunda parte do romance nada mais é do que uma narrativa cujo estilo parece ser menos abandonado. Nesse sentido, apesar das ações serem mais bem conduzidas, o romance termina friamente com a morte de Anastácio em uma corrida, concluindo que, desde o começo, a obra é marcada pelo riso e na finalização, também, não seria diferente, com uma sonora gargalhada. A grande questão, pois, levantada pelo crítico é se esse final do romance ocorre dessa forma por conta da “sofreguidão do autor para chegar ao fim” ou tinha se esgotado todo o sarcasmo e a ironia derramada no decorrer da obra em tela?

Talvez o ponto mais importante de tal apreciação crítica se dê neste momento do ensaio, porque, a partir desse questionamento, o autor buscou elencar algumas questões técnicas negativas, mas pertinentes para nossos estudos. Observemos:

Não lhe falta perspicácia e observação, usos e costumes descreve-os ele com tanta fidelidade e singeleza, tão natural é o abandono das conversações familiares que narra, que negar-lhe aptidão para tais gêneros de composição seria juízo digno de um beócio, para não dizer parvoíce ridícula, e nem tão fácil e vulgar é a concepção de tais obras para que desde logo se exija execução perfeita e correta. Com efeito, o pecado capital do romance traduz-se na palavra impaciência; defeito não peculiar a essa produção, mas diferença característica do perfil literário de Guimarães Júnior, como bem observou o ilustre escritor que acima citamos<sup>20</sup>; sejam, porém, licito notar que outra qualidade não poderia nele predominar desde que a impaciência e a sofreguidão constituem o distintivo da índole do protagonista. (LEITÃO JÚNIOR, 1873, p. 736).

---

<sup>20</sup> Antes deste ponto, o autor citou um trecho de uma fala de Alencar Araripe Júnior: “Tempo virá, é de crer, que o poeta ponha termo a essa impaciência; e satisfeito aos impulsos que a isto o levam, deixe de correr e descanse sobre si mesmo”. “Disse-o jovem e talentoso escritor, e a esta asserção, quanto a nós, é um prognóstico que há de realizar o futuro romancista” (LEITÃO JÚNIOR, 1873, p. 735).

A apreciação crítica realizada por Leitão Júnior, neste ponto, compactua com a opinião de Alencar Araripe Júnior, pois ambos consideram a impaciência o pecado capital presente na obra de Guimarães Júnior, sobretudo quando falamos da forma como a narração é estabelecida. Apesar de tal consideração, o crítico acredita que é mister que em toda e qualquer narração há um centro em torno do qual as ações ocorrem, e é importante direcionarmos nossos olhares para esse ponto específico. Dessa forma, o que importa de fato não é a maneira como a narrativa é levada adiante, mas sim a “verdade dos tipos e a firmeza com que são sustentados que se deve dirigir a atenção”, uma vez que é esse o ponto que merece mérito na obra. Observemos:

É, pois, sobre a verdade dos tipos e firmeza com que são sustentados que se devem dirigir a atenção, mas não sendo este estudo feito com tal intolerância que pretenda estabelecer certa e determinada craveira, esquecendo o *pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*, do voluptuoso cantor de Cloé<sup>21</sup>. É bem possível ainda que alguns, acostumados a presenciar no curso da vida quanta louca excentricidade se possa imaginar, vendo cenas a que nunca darão importância reunidas em um livro que vai correr o mundo, sintam repugnância de tomar parte na ridícula comédia e tenham o romance por coleção de disparates. Longe de nós dissuadi-los da justeza de tão felicíssima qualificação, mas, perguntaremos, o que é disparate? (LEITÃO JÚNIOR, 1873, p. 736).

Por assim dizer, disparate seria o ponto crucial que os “outros”, segundo o autor, poderiam atribuir ao romance em questão. Muito embora tal caracterização pudesse ser real, o disparate estaria diretamente ligado à extravagância, mas aos que pretendessem encontrar a verdade tal qual ela é em obras de imaginação, “cedo se desenganará com a leitura de quanta produção têm-se originado do moderno realismo” (LEITÃO JÚNIOR, 1873, p. 737). Nesse sentido, para o crítico, a ousadia da criação de tal obra é um direito nato do escritor, e naturalmente na própria obra de arte jamais veremos nossas doutrinas realizadas por completo, por esse motivo, o livro teria virtudes para alcançar o mundo todo. Além disso, o autor continua sua crítica traçando algumas considerações pertinentes à trama, por exemplo, como seria mais coerente se a profissão de Anastácio Agulha fosse ator financeiro, oficial da pataca, literata etc., ao invés de empregado público.

Para Leitão Júnior (1873), portanto, a crítica recai justamente sobre o entendimento de que o romance traz descrições ou representações fiéis da sociedade carioca no Oitocentos, visto que a arte não consegue transcrever tais doutrinas por completo. De todo modo, o que importa de fato é percebermos que tal apreciação crítica caracteriza-se como um dos principais estudos que se voltaram a esta obra literária, quiçá o mais importante do século XIX.

---

<sup>21</sup> Citação de Horácio, pode ser traduzida como: “Os pintores e os poetas sempre tiveram da mesma forma o poder de ousar o que quisessem”.

Nessa mesma levada, outro intelectual que publicou, na mesma época, um pequeno estudo também sobre o autor, muito menor e desprezioso do que o ensaio citado anteriormente, mas não menos importante, foi o jornalista Antonio Pereira Leitão, revisor do *Diário do Rio de Janeiro*. Ele publicou, em 30 de setembro de 1872, um texto crítico denominado *Crônica*, também na *Revista mensal da sociedade de ensaios literários*, texto este que discorre sobre alguns autores de renome do contexto.

Mesmo *Crônica* não sendo um estudo específico da obra, neste tópico, estamos elencando as poucas considerações acerca do romance que conseguimos localizar em nossas pesquisas. Assim, ao lembrar do poeta Luís Guimarães Júnior, o intelectual traça algumas reflexões sobre *Contos sem pretensão* e *A Família Agulha*, ambas as obras sendo relacionadas aos trabalhos mais bem-acabados do distinto folhetinista, mesmo com seus defeitos de forma, segundo Pereira Leitão (1872), sendo aclamado por sua brasilidade tal qual é, e por ser dono de uma inteligência exuberante.

Nos *Contos sem pretensão* mostrou-nos, porém mostrou-nos o escritor brasileiro tal qual é, em toda a força de sua fecunda inteligência e em toda a beleza de seu estilo. É o mesmo autor da *Família agulha* e das *Curvas e Ziguezagues*, sem os defeitos de forma do primeiro romance e com maior merecimento sobre os segundos. [...] A ficção é muito visível ao leitor, e o tipo por demais romântico; um pouco a Rafael. Entretanto, as letras pátrias que muito tem recebido, ainda muito esperam do Dr. Guimarães Júnior. Sua rápida e brilhante carreira augura-lhe um marco esplêndido onde folgaremos de aplaudi-lo. (PEREIRA LEITÃO, 1872, p. 669).

Como já havíamos verificado, a grande dádiva considerada de modo geral pelos críticos consultados até aqui é, de fato, a elegância e a inteligência relacionadas à forma como Luís Guimarães Júnior se reportava literariamente. Nesse sentido, a crítica de Pereira Leitão confirma mais uma vez o referido posicionamento, uma vez que, para o Jornalista, *Contos sem pretensão* é a grande obra-prima do escritor, não tão aclamado como ele de fato deveria ser, assim como *A Família Agulha* é citada, também, como uma obra que carrega consigo todos esses traços de brasilidade, mas com um pequeno nível de defeitos na forma<sup>22</sup>.

De modo geral, ambas as visões dos intelectuais fazem parte da recepção crítica específica da obra no contexto do século XIX e merecem ser lembradas por todos aqueles que buscam compreender esse grande romance oitocentista. Arelado a isso, a partir da indicação de Tinhorão (2000), voltemo-nos agora para o século XX, especificamente oitenta e oito anos

---

<sup>22</sup> Acreditamos que uma das possibilidades sobre esse defeito na forma que o intelectual destaca é justamente um dos pontos que Leitão Júnior elencou anteriormente: “o disparate”, isto é, disparate no sentido de exuberância e exagero, ambos também relacionados aos personagens tipos desenhados pelo autor.

depois da publicação desses textos críticos. Em 1960, pois, o crítico Temístocles Linhares publicou um estudo sobre *A família Agulha* no *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, especificamente em 5 de março de 1960, estudo crítico que buscou chamar atenção para a prosa de ficção de Luís Guimarães Júnior<sup>23</sup>.

Figura 17 – Luís Guimarães romancista.



Fonte: *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 5 de março de 1960, ed. 00172. p. 4. (Hemeroteca Digital Brasileira).

O texto crítico de Linhares recai, inicialmente, sobre o apagamento de Luís Guimarães Júnior enquanto romancista. “Homem de salão, conversador amável, sensível aos problemas sociais, sonetista emérito, poeta, enfim, quem é que se lembra de Luís Guimarães Júnior romancista?” (LINHARES, 1960, p. 4). E é justamente esse questionamento que nos leva a refletir acerca desse trabalho tão cheio de méritos de Temístocles Linhares, visto que, como vimos outrora, ao referido escritor é atribuído tão somente o título de poeta elegante e jovial, sem ao menos ser citado como o autor de textos em prosa.

<sup>23</sup> O estudioso José Ramos Tinhorão escreveu a seguinte nota de rodapé acerca do crítico literário Temístocles Linhares: “Temístocles Linhares foi realmente o único crítico a tentar a reavaliação do romance de Luís Guimarães Júnior. Assim, ao limitar-se a chamar a atenção para *A família agulha*, esqueceu o contista e cronista de grande espírito e leveza de estilo que foi Luís Guimarães Júnior” (TINHORÃO, 2000, p. 156).

Curiosamente, nosso escritor iniciou a carreira escrevendo um romance, *Lírio Branco*, em 1862, e teve seu ápice de sucesso no Brasil com a publicação de *Corimbo* e *Contos sem pretensão*, obras em prosa. Porém, segundo o intelectual, não é com esses livros que o escritor merece lugar no cenário da literatura nacional, e sim com o romance *A família Agulha*. Observemos as colocações:

É certo que Luís Guimarães começara no romance, tendo publicado em 1862 *Lírio Branco*, e postumamente, ainda saiu sua autoria, em 1913, *A alma do outro mundo*, mais uma novela, mais uma novela de capa e espada como se diz, história de um pai que tinha ciúme da filha, matando-lhe o noivo. Coisa realmente sem graça. Mas não é com esses dois livros que ele merece lugar na história do romance brasileiro e sim com outro. A família Agulha, em dois volumes, escrito em tom humorístico. Romance bem curioso esse que, ao lado da descarga do riso, contém muitos flagrantes da vida brasileira dos meados do século passado. Na verdade, o imprevisível dos acontecimentos e das palavras, o contraste, a descontinuidade lógica, que acompanha a sátira dos costumes, estão aliados no livro a muitas observações calcada na realidade. (LINHARES, 1960, p. 4).

Merece destaque, na citação, um pequeno erro cometido por Temístocles Linhares, apontado inclusive por Tinhorão (2000) em uma nota de rodapé no livro do autor trabalhado nesta pesquisa. Tal desacerto recai sobre o fato de o crítico citar *A alma do outro mundo* como uma novela escrita pelo autor e publicada postumamente, quando, na verdade, *A alma de outro mundo* se trata de um conto presente no livro *Contos sem Pretensão*<sup>24</sup>. Muito embora tenha ocorrido, de fato, algumas imprecisões nas considerações do estudioso, as colocações em destaque possuem grande êxito por apresentarem o romance *A Família Agulha* sob um ponto de vista social.

É nesse desenho do social que está envolta a análise de Linhares (1960), visto que considera a obra um retrato da vida brasileira dos meados do século XIX, os costumes, as colocações calcadas na realidade, essa sendo retratada tal qual de fato era no cotidiano carioca nesse contexto. A consideração do intelectual recai sobre o romance apontar para um momento de transição do Romantismo para o que viria posteriormente, isto é, a libertação dos preceitos genuinamente românticos, por isso, fazia-se presente fortemente a denúncia de algumas situações sociais, “principalmente no que diz respeito ao amor todo-poderoso, que aqui já sofria tratamento desapiedado de seu lado burlesco” (LINHARES, 1960, p. 4).

O estudo de Linhares destaca sobretudo como o romance possui uma maneira particular de narrar os fatos, diferenciando-se da maioria dos romances dessa época. Simples e natural,

---

<sup>24</sup> Tinhorão (2000) demarca uma possível explicação para esse pequeno erro, uma vez que naturalmente o crítico talvez tenha sido enganado pela “existência de uma edição clandestina desse conto, com a indicação de ‘romance brasileiro’” (TINHORÃO, 2000, p. 156).



revela o escritor “espirituoso” de *A Família Agulha*, e é por esse motivo que Linhares (1960) entende que ele se filiava a Manuel Antonio de Almeida e a Joaquim Manuel de Macedo, quiçá aos franceses especialistas na arte dos folhetins.

Se não possuía o gênio da intriga no mesmo grau que Dumas ou um Eugene Sue, sabia, porém, criar os seus tipos, muitos deles fora dos traços convencionais ou estilizados de nossos romancistas de então.

[...] Descrevendo eleições, destas de batizado, de aniversário, reuniões de família, o folhetinista amava os seus bonecos e infundia-lhes o sopro da vida.

É claro que numa sociedade destituída de complexidade, como era a da época, o escritor tinha que fatalmente recorrer a esses dados mais exteriores da reação dos personagens diante dos acontecimentos, pois, quanto as reações interiores, secretas, contraditórias muitas vezes e capazes de revelações ilimitadas, não havia muito campo. O nosso tipo de civilização nesse ponto já se separava da Europa, dominada pela ideia da personalidade, pela noção religiosa da alma individual, que considerava o homem na sua unidade, na sua substância. (LINHARES, 1960, p. 1).

As considerações em destaque revelam-nos o ápice das reflexões do intelectual, pois é a partir delas que conseguimos compreender o motivo pelo qual o escritor cria um romance que se volta à realidade cotidiana do século XIX tal qual ela é. Assim, o romancista se afasta das reflexões mais subjetivas do ser humano, isto é, dos elementos da alma e da individualidade do homem, segundo Linhares (1960), já que estes não o atormentavam muito. Desse modo, o autor tinha um olhar para a vida de fato como ela realmente era, e criava seus personagens, às vezes de maneira deformada como no romance em tela, para mostrar o seu centro de resistência calcado pela unidade da vida exterior, como destacou o estudioso.

Restringindo o campo da ação a limites mais modestos, ele tinha de olhar para a vida tal como ela era ao redor de si mesmo e não como o seu olhar naturalmente mais perscrutador poderia concebê-la. Por isso ele chegava às vezes a deformar a realidade pretendendo ser mais fiel a impressão provocada por essa mesma realidade, como fazia Luís Guimarães Júnior.

Assim, o personagem brasileiro era no geral dotado de um único centro de resistência constituído pela unidade de sua vida exterior. Havia com isso uma inversão total do sentido de hierarquia, que denunciava a sua pobreza ou a sua simplicidade real, muito pouco dada a requintes de sentimento e toda votada ao culto do instante. (LINHARES, 1960, p. 1).

Então, as referidas questões da realidade de pobreza, da vida simples, da concepção de sociedade presente nesse momento histórico são reveladas justamente porque o autor achava que as sensações da exterioridade seriam capazes de revelar “nós mesmos”, isto é, a própria essência do homem e da sociedade desse período (LINHARES, 1960). É a partir desse recorte da vida presente na narrativa que nós conseguimos realizar tal apreciação dessa própria sociedade.

Não há dúvidas de que as considerações estabelecidas por Linhares (1960) são um grande trunfo para nossa pesquisa, sobretudo para percebermos a projeção do romance no Brasil já no século XX. Assim, estamos de acordo com Leitão Júnior (1873), como vimos anteriormente, ao defender a ideia de que, apesar de *A Família Agulha* lembrar algumas questões presentes nesse contexto histórico, a obra de arte nunca será a descrição fiel de nossas doutrinas por completo.

Ainda nessa compreensão, encontramos na contramão das reflexões pensadas por Temístocles Linhares (1960) ao defender a ideia de que o romance em questão seria uma espécie de espelho da sociedade, de representação da vida tal qual ela é. Assim, estamos seguindo a linha de pensamento do estudioso Antonio Candido enfatizada tanto em *Literatura e Sociedade* (2019) quanto em *O Discurso e a Cidade* (1993), respectivamente nos textos *Crítica e Sociologia* e *Dialética da Malandragem*.

Entendemos, então, o romance não como documento histórico ou um procedimento que reproduz fielmente as ações do século XIX, mas sim como aquilo que captura os elementos externos à obra literária e faz com que esses elementos tenham certo papel na própria construção de sua estrutura. Portanto, o externo é visto na obra não mais como a causa ou a motivação dessa criação, mas como um dos elementos que a constituem (CANDIDO, 2019). Uma explicação que nos esclarece muito bem como tudo isso funciona pode ser encontrada em *Dialética da Malandragem*, uma vez que Candido (1993) diferencia o romance documental do romance representativo, mostrando como a obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, do escritor Manuel Antônio de Almeida, também não pode ser vista como documental, representação fiel da sociedade.

O romance de tipo realista, arcaico ou moderno, comunica sempre uma certa visão da sociedade, cujo aspecto e significado procura traduzir em termos de arte. É mais duvidoso que dê uma visão informativa, pois geralmente só podemos avaliar a fidelidade da representação através de comparações com os dados que a tomamos a documentos de outro tipo. Isto posto, resta o fato de que o livro de Manuel Antônio sugere a presença viva de uma sociedade que nos parece bastante coerente e existente, e que ligamos à do Rio de Janeiro do começo do século XIX, tendo Astrojildo Pereira chegado a compará-lo às gravuras de Debret, como força representativa. (CANDIDO, 1993, p. 31).

Nesse caso, Candido (1993) mostra como de fato é duvidoso pensar um romance com uma visão informativa, visto que só se pode comprovar tal fidelidade entre a ficção e a obra em si se compararmos essas representações por meio de dados/documentos que comprovem, sobretudo, as questões espaciais e de convivência no contexto em questão. O que ocorre em *Memórias de um Sargento de Milícias*, bem como em *A Família Agulha*, é a presença viva e

coerente de uma sociedade que lembra e se liga à realidade do Rio de Janeiro. Candido (1993) irá chamar de romance documental o entendimento da obra literária como “duplicação”, “atitude frequente na crítica naturalista que tem inspirado a maior parte dos comentários sobre as *Memórias*” (CANDIDO, 1993, p. 32).

Para nós, *A Família Agulha* não se trata de documento histórico, mas sim de uma representação ficcional da sociedade carioca oitocentista. Tal experimento Candido (1993) irá chamar de “Romance representativo”, a partir da leitura da obra de Manuel Antônio de Almeida. O mesmo procedimento pode ser aplicado ao objeto artístico pesquisado neste trabalho. Verifiquemos as colocações do autor:

Romance profundamente social, pois, não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um de seus setores. E sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária.

Com efeito, não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consciência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo físico. (CANDIDO, 1993, p. 45).

Nesse feito, Candido (1993) mostra, a partir do exemplo da obra de Manuel Antônio de Almeida, como as produções literárias podem ser entendidas como representativas, uma vez que há nelas certo mecanismo que faz com que absorvam certas particularidades da sociedade que estão inseridas, legitimando a sensação de uma realidade presente no próprio contexto da obra literária. Assim, se optarmos por tal chave de leitura para o romance de Luís Guimarães Júnior, a aplicação pode ser a mesma, pois o autor, por meio de seu narrador excêntrico, constrói com tanta naturalidade as situações presentes no romance que isso faz com que lembremos, por exemplo, da formação das famílias no século XIX, do sistema político, da realidade estrutural do Brasil nesse contexto, entre outros aspectos.

Portanto, abrimos esse pequeno adendo para mostrar que nossas análises seguirão um norte um tanto quanto diferente das que foram apresentadas por Linhares (1960), principalmente por enxergarmos no texto uma representação ficcional da sociedade na qual a obra estava inserida, e não uma cópia real do que se encontrava no Rio de Janeiro em 1870. Continuemos agora verificando mais um apanhado crítico relacionado à obra *A Família Agulha*.

Seguindo esse norte interpretativo, outro ponto interessante para lembrarmos acerca da recepção crítica da obra, mas não menos importante, é justamente a visão de Wilson Martins (1993) sobre o romance em questão. Já dizíamos em outro momento que Martins cedeu lugar especial em sua *História da inteligência brasileira* para o romance *A Família Agulha*, por ser

uma de nossas obras mais injustamente esquecidas. Em consonância a isso, o crítico continuou suas reflexões afirmando que muito dos louvores atribuídos a *Memórias de Um Sargento de Milícias* caberia à história da divertida família carioca.

O que de fato chama atenção para essas colocações é que Martins afirmou categoricamente que, em *A Família Agulha*, a estrutura geral da narrativa, as cenas precisas e o estilo literário são superiores ao romance de Manuel Antônio de Almeida.

Trata-se da história de Bernardino Agulha, precioso rebento do casal Anastácio Temporal Agulha e Eufrásia Sistema; o livro tem, sobre o de Manuel Antônio de Almeida, a vantagem nada desprezível de um estilo literário superior, da contemporaneidade da sátira e do humor mais espontâneo e efetivo. Bem entendido, é uma “farsa enorme”, em que o exagero das situações e dos caracteres faz parte da própria definição, e é também uma sátira dos nossos costumes sociais e políticos a essa altura do século XIX. (MARTINS, 1993, p. 340).

Tal afirmativa dá-se sobretudo pelo crítico considerar a sátira realizada por Guimarães Júnior mais espontânea e efetiva, como pudemos observar na citação, concordando inclusive com Temístocles Linhares (1960) em relação aos exageros das situações. Tratando-se, pois, de uma sátira muito bem pensada dos costumes políticos e sociais do século XIX.

Atrelado a isso, Martins destaca que nem mesmo “as vacas sagradas da literatura”<sup>25</sup> escapam da sátira do autor, por exemplo, a obra *A Pata da Gazela*, de José de Alencar. O crítico destaca que, em um episódio de *A Família Agulha*, há uma paródia do romance alencariano, realizada por Guimarães Júnior, visto que o autor inverte a situação dos pés da protagonista. Enquanto em uma obra temos a situação dos pés pequenos e delicados; na outra, temos a exuberância, o exagero dos pés tamanho 47. Tal situação desencadeou a seguinte dúvida por parte do crítico:

Nem mesmo as vacas sagradas da literatura escaparam, porque, publicado, embora, no mesmo que *A Pata da Gazela*, é impossível não perceber que em um episódio de *A família agulha* parodia o romance alencariano. Teria Luís Guimarães (como então assinava) tido notícias, antes da publicação, do tema que Alencar havia tratado? Teria escrito seu livro logo depois, aproveitando para incluir uma ilusão de última hora? São problemas que exigiriam uma investigação mais específicas [...]. Para eliminar qualquer possibilidade de simples coincidência, Luís Guimarães parodia também a noite nupcial, mostrando Anastácio ajoelhado aos pés de Eufrásia (é o caso de dizê-lo!) para adorar aquela obra-prima anatômica. O autor vai ainda mais longe: à espera do nascimento do filho, Anastácio sonhava-o com pés enormes; vendo-o pela primeira vez, seu desespero foi inacreditável ao verificar que nascera “sem pés”, isto é, com os pés normais de um nascituro. (MARTINS, 1993, p. 340).

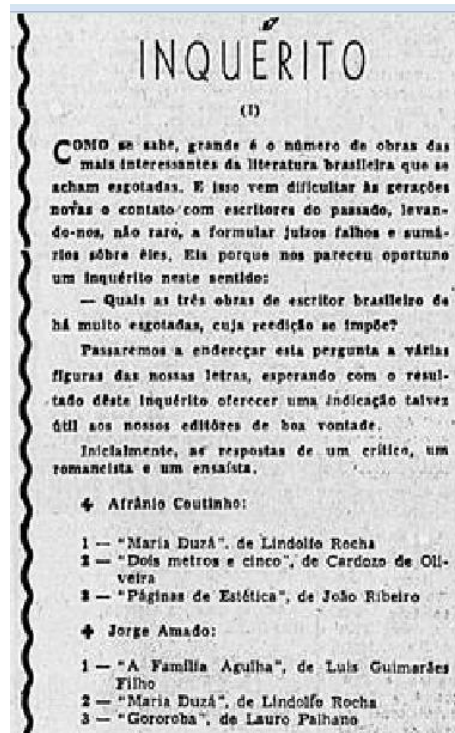
---

<sup>25</sup> Expressão utilizada por Wilson Martins para descrever uma literatura já consagrada no período, como era o caso de *A pata da gazela*, de José de Alencar.

Se Guimarães Júnior teve ou não acesso à obra de Alencar antes da publicação para realizar a paródia como Martins destacou, pouco importa para nós, uma vez que a grande questão envolta dessa situação é que, acima de qualquer coisa, *A Família Agulha* é de fato um marco na literatura satírica do século XIX. Obviamente há semelhanças explícitas entre os romances *Memórias de um Sargento de Milícias* e *A Família Agulha*, assim como também entre este e *A Pata da Gazela*, principalmente se comprarmos a construção das personagens na narrativa.

Anastácio e Bernardino muito têm a ver com os Leonardos. O herói malandro presente no romance de Manuel Antônio de Almeida, como destaca Antonio Candido em *Dialética da Malandragem* (1993), é a personificação de grande parte das atitudes de Bernardino Agulha. Coincidência, inclusive, no fato de a trama ocorrer entre pais e filhos em ambas as produções. Retornaremos a essas reflexões posteriormente. Decerto, concordamos com grande parte das colocações de Martins a respeito do esquecimento injusto da obra, mas afirmamos que não nos agradamos com a ideia de uma superioridade do romance *A Família Agulha* em relação à obra de Manuel Antônio de Almeida, uma vez que ambas as produções possuem importância significativa para o quadro geral da literatura brasileira, cada uma em seu determinado contexto de produção.

Nesse sentido, para concluirmos, não foi por acaso que o romance em tela foi lembrado inclusive por Jorge Amado, em um inquérito realizado pelo *Correio da Manhã* em 1957. Quando questionado a respeito das obras que mereciam ser reeditadas, o escritor respondeu da seguinte forma:

Figura 18 – *Inquérito*.<sup>26</sup>

Fonte: CONDÉ, José. *Inquérito. Escritores e livros*, Correio da Manhã, 1957. (Hemeroteca Nacional Brasileira).

O inquérito, como vimos, tinha como intensão maior resgatar nomes de obras e de autores brasileiros que se achavam esgotados nesse contexto. A questão era considerada importante até mesmo para evitar que as gerações futuras traçassem juízos falhos a respeito de grandes escritores do passado que ficaram erroneamente esquecidos. A fim de despertar o interesse dos editores da época, o referido inquérito questiona três grandes nomes do cenário literário brasileiro, e o segundo deles foi justamente Jorge Amado. Assim, o romancista cita

<sup>26</sup> A transcrição do inquérito segue da seguinte forma:

“Como se sabe, grande é o número de obras das mais interessantes da literatura brasileira que se acham esgotadas. E isso vem dificultar às gerações novas o contato com escritores do passado, levando-nos, não raro, a formular juízos falhos e [...] sobre eles. Eis porque nos pareceu oportuno um inquérito nesse sentido:

- “Quais as três obras de escritores brasileiros que há muito esgotadas, cuja reedição se impõe?”

Passamos a endereçar essa pergunta a várias figuras das nossas letras, esperando com o resultado desse inquérito oferecer uma indicação talvez útil dos nossos editores de boa vontade.

Inicialmente as respostas de um crítico, de um romancista e de um ensaísta.

- Afrânio Coutinho:

[...]

- Jorge Amado:

- “*A família agulha*, de Luís Guimarães Filho”

- “*Maria Duzá*, de Lindolfo Rocha.

- “*Gororoba*, de Lauro Palhano”

- Brito Broca:

[...]

como a primeira obra que necessitava de reedição o romance *A Família Agulha*, do autor Luís Guimarães Júnior, mesmo ocorrendo um pequeno equívoco com o sobrenome de nosso escritor.

Nesse caso, percebemos que Jorge Amado também compreendia a importância de o romance em questão ser reeditado e reconhecido no cenário nacional, romance esse que já no século XX era esquecido por conta de uma série de fatores que já discutimos anteriormente. Assim, legitimamos mais uma vez a importância de reconhecermos na obra, bem como o fez Jorge Amado, a grande oportunidade até mesmo de evitarmos certos equívocos que algumas historiografias literárias cometem ao deixar de lado nomes como o do autor Guimarães Júnior, por exemplo.

Dessa forma, nosso trabalho caminha nessa direção, na tentativa de mostrar como o objeto literário deste estudo merece um pouco mais de atenção, pois se trata de um marco da literatura oitocentista, sobretudo da literatura cômica do século XIX. Ainda assim, há um pequeno certame a respeito do arquivo e valor que merece destaque, antes mesmo de nossas análises, principalmente para entendermos essa relação entre o valor da obra literária e o próprio gênero humorístico.

### 3.2.1 Um certame ainda sobre o valor atribuído à obra e ao autor

Uma questão que ainda ficou em aberto e que gostaríamos de afunilar mais um pouco foi justamente o valor conferido à obra *A Família Agulha* (1870) e ao autor Luís Guimarães Júnior. Nesse sentido, parece uma boa oportunidade para refletirmos até mesmo sobre as relações de poder existentes naquilo que consideramos cânone literário de modo geral. Para essa breve reflexão, traremos à tona um estudo muito interessante de Margareth Cohen (2016), professora de literatura comparada e de língua e literatura francesa na Universidade de Stanford, denominado *Narratologia no arquivo da literatura*. Seu estudo apresenta uma análise das formas literárias esquecidas no decorrer da história e como, de certo modo, a volta aos arquivos tem ajudado a pensar as especificidades dessas obras para além das leituras cerradas, isto é, de leituras meramente analíticas do estilo, do cenário, das imagens, diálogos etc.

Desse modo, segundo os estudos de Cohen (2016), uma boa forma de pensarmos essas obras literárias esquecidas no decorrer da história seria voltarmos aos arquivos, como no próprio caso dos jornais. Tal movimento de revisitação a essas fontes proporcionaria uma ampliação daquilo que a própria historiografia literária e a crítica como um todo estabeleceram como cânone literário. Partindo disso, tais reflexões fazem pensar, até mesmo, naquilo que

legítima certas obras literárias ou apaga essas mesmas obras. No caso de Cohen (2016), a pesquisadora enfatiza que o referido processo pode estar intimamente ligado à questão do gênero literário, como se o gênero carregasse consigo um valor intrínseco nele próprio.

Apesar de a ideia desse valor intrínseco ter sido revista nos últimos anos, segundo a estudiosa, essa percepção ainda continua vigorando na área das letras. Por exemplo, “a seleção de textos oferecidas aos estudantes permanecem extraordinariamente restrita se comparada com toda a literatura que já foi escrita” (COHEN, 2016, p. 21). De todo modo, temos em vista que a crítica literária, na maioria das vezes, busca exercer uma força externa sobre a propagação e o conhecimento de certos títulos, como no caso de *A Família Agulha*, que, apesar de seu grande prestígio no mercado editorial da época, não ficou reconhecida no cenário literário mais atual.

Sobre o assunto, Cohen (2016) faz os seguintes questionamentos:

Por que algumas obras se provam transmissíveis ao longo do espaço e do tempo, em contraste com outras, limitadas ao seu próprio contexto e ilegíveis quando são desterradas?

Essas são questões teóricas, mas elas se desenrolam inteiramente em terreno familiar. Perguntar-se sobre a excelência literária é inquirir sobre o gosto. O gosto implica expectativas sociais, o que é o mesmo que dizer públicos que estão histórica e culturalmente situados. Embora as predileções e julgamentos desse público fossem do interesse da história literária tradicional eles não foram conceituados de maneira consistente. Antes, aquelas expectativas que espalhavam a sensibilidade dos críticos foram valorizadas, enquanto outros julgamentos foram descartados. (COHEN, 2016, p. 22).

As respostas para os questionamentos, sem sombra de dúvidas, encontram-se no terreno da crítica literária. Em Cohen (2016), essas questões se atrelam à ideia de gosto e esse gosto às expectativas sociais do público, situados historicamente no contexto de produção dessas obras. Esses gostos não foram considerados nas histórias literárias, nem conceituados adequadamente, como percebemos na crítica que foi instaurada no século XX em detrimento da do século XIX. Para reorganizar essa problemática, a estudiosa apresenta uma revisitação às fontes que naturalmente fariam com que se desemaranhassem essas polêmicas e esses preconceitos a respeito de determinados objetos artísticos, instituídos no decorrer da história. Isso faria com que se mudasse a ideia de que alguns textos são mais dignos que outros.

De modo geral, as reflexões apresentadas pela intelectual sempre recaem no terreno do social, uma vez que as explicações lógicas para alguns fenômenos referentes ao abandono de algumas obras ou até mesmo da reformulação dos parâmetros literários, isto é, das próprias histórias literárias, devem ser sempre encontradas a partir de uma análise das questões sociais.



No entanto, é preciso dar um passo além para a mudança desse quadro, segundo a autora, “para reorganizar as prateleiras da história literária, não é suficiente apenas restaurar as obras descanonizadas ou a literatura popular do período. É preciso que as teorias que nós usamos [...] entejam completamente entrelaçadas com os próprios artefatos (COHEN, 2016, p. 23). Ou seja, que as leituras de modo geral que são realizadas desses objetos estejam atreladas a uma corrente teórica de maneira eficaz, para que elas sejam a fonte de legitimação dessas mesmas obras. O grande problema dessa questão é que de fato trata-se de um processo complexo. Um exemplo bem claro dessas relações lembradas pela autora pode ser observado na própria Narratologia, que usa obras específicas para exemplificar a sua própria teoria.

[...] um bom exemplo de um paradigma teórico que possui a capacidade de viajar é a narratologia. Modelos narratológicos de personagens, enredos e descrições servem bem para revelar as práticas de subgêneros ao longo do desenvolvimento do romance que se abriga sob a larga tenda de realismo histórico. Contudo, esses modelos não descrevem adequadamente outros subgêneros igualmente importantes na história do romance, subgêneros que foram negligenciados nos estudos literários do período do pós-guerra, tais como, por exemplo, a ficção sentimental e a de aventura. (COHEN, 2016, p. 25).

Uma reflexão interessante proporcionada pela autora é justamente a respeito do processo de mudança no horizonte da própria teoria, partindo do ponto reflexivo, daquilo que inclui o seu próprio posicionamento no objeto que será descrito. Assim, para a estudiosa, essas relações seriam responsáveis pelo refinamento da teoria e pela sua transformação. A narratologia, por exemplo, descreve personagens, enredos etc., e isso é capaz de trazer à tona alguns escritos, objetos literários, que ficaram esquecidos durante a história do romance. Entretanto, o próprio modelo não consegue dá conta da descrição de outros “gêneros menores”.

O ponto-chave desse estudo, que servirá inclusive para compreendermos questões ligadas ao valor da obra e do autor, outra realidade que circunda o romance em tela, é a própria questão ligada ao gênero literário, visto que os gêneros são entendidos, nesta dissertação, como instituições literárias socialmente estabelecidas entre o escritor e o meio no qual ele está inserido. Nesse viés, ele será entendido como a forma em que alguns textos vivem na sociedade. Observemos as colocações:

No caso do romance moderno, o gênero é uma medida essencial para se produzir uma densa história da variedade estética do romance. Para os romancistas, gêneros são poéticas que transcendem as páginas de um único exemplo e que têm sido adaptadas por um público. Como Fredric Jameson (1992, p. 107) escreveu em *O inconsciente político*: “Os gêneros são essencialmente instituições literárias ou contratos sociais entre um escritor e um público específico, cuja função é especificar o uso correto de um determinado artefato cultural.” Nós simplificamos demais, contudo, se assumimos

que o gênero é sempre a medida com a qual se busca poéticas na sua existência coletiva. (COHEN, 2016, p. 26).

Os gêneros literários e os subgêneros, isto é, gêneros considerados “menores” que surgiram a partir de um gênero maior, são instituições sociais sobre as quais “escritores têm identificado a coerência das formas e suas transformações” (COHEN, 2016, p. 26). Além disso, como vimos na citação, eles transcendem e sobrevivem coletivamente. Nesse sentido, para a autora, alguns subgêneros do romance são reconhecidos pela teoria, mas a grande maioria está fora das páginas das histórias literárias, justamente por conta do processo social de exclusão dos gêneros “nobres” em detrimento daqueles que possuem valor teoricamente menor.

Se seguirmos essa linha de raciocínio, podemos fazer um nexos com os romances cômicos e humorísticos no Brasil. Curiosamente, o cômico, de modo geral, não recebeu um olhar positivo no decorrer da história, por exemplo, a própria forma de humor escrita por Machado de Assis recebia uma crítica negativa como algo não nacional. Ademais, o mesmo se aplica ao caso de Macedo com obras como: *A carteira de meu tio* e *Memórias do sobrinho de meu tio*.

Curiosamente também foi o humor de Guimarães Júnior que ficou fora das páginas das histórias literárias nacionais, melhor dizendo, as obras em prosa que versam sobre a preferência do autor por esse subgênero. Tudo isso nos faz pensar que o fato de Guimarães Júnior ter se voltado para o gênero humorístico também contribuiu analogamente para o esquecimento do romance *A Família Agulha*, bem como do próprio autor, das historiografias literárias em geral. Tanto que quando encontramos notícias a respeito do escritor, nas histórias literárias, elas estão diretamente ligadas às obras poéticas escritas por ele. Já as obras em prosa de cunho humorístico, uma vez que Guimarães Júnior é um marco para a literatura cômica no Brasil, estão em um lugar não privilegiado.

Dessa forma, como crédito, verificamos a partir do estudo de Cohen (2016) que, em matéria de valor e obra, sempre há percalços relacionados ao gênero literário, bem como suas relações sociais, não só com o público leitor, mas também com o cenário da teoria literária. Assim, as obras que são esquecidas historicamente terão seu resgate estabelecido a partir da revisitação aos arquivos históricos, bem como o entendimento dos próprios pressupostos ligados ao gênero literário. Nesse viés, o reconhecimento de obras esquecidas se dará também quando as releituras realizadas do objeto estiverem atreladas de forma eficaz a um ramo da teoria, como verificamos no caso da narratologia.

Por conseguinte, observamos que o subgênero humorístico, mesmo sendo reconhecido gênero de grande valia nos anos de 1830, passou a ser desvalorizado, segundo a estudiosa. É

por esse motivo que afirmamos que essa realidade se aplica muito bem ao caso de Luís Guimarães Júnior ao escrever uma obra como *A família Agulha*. Isto é, por ser o subgênero colocado em uma posição de inferioridade em relação aos outros, analogamente, Luís Guimarães Júnior teria sido teoricamente colocado nesse mesmo lugar, justamente por ser um escritor que se dedicou ao gênero humorístico e satírico de modo geral.

## 4 A FAMÍLIA AGULHA (1870): PROCEDIMENTOS DE CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA E DA COMICIDADE

### 4.1 Uma prosa não linear: o ziguezague

“As minhas primeiras letras em matéria de romance foram uma coisa muito engraçada: o primeiro volume das *Minas de Prata*, de José de Alencar, o primeiro volume de *A família agulha* [...] *A Família Agulha* até me dava dor do lado, de tanto rir. Ah! Aquela irresistível, a Dona Quininha Ciciosa... [...]. Compreendi que o enredo é o pretexto, e o essencial a atmosfera. É que a insatisfação faz parte do fascínio da leitura”.

Mario Quintana

Mario Quintana, a partir de sua própria experiência de leitura, já chamava atenção para o ponto-chave presente na narrativa de *A Família Agulha*: o humor, a sátira e a comicidade nas linhas do romance. Tudo isso compõe aquilo que entendemos como produto de um olhar específico de Luís Guimarães Júnior acerca da sociedade carioca oitocentista. Pensarmos essas questões implica também traçarmos algumas reflexões a respeito da construção desses efeitos cômicos, comumente observados em romances humorísticos do século XIX e que se utilizam do humor para satirizar algumas questões visivelmente presentes nesse contexto. Assim, alguns elementos são de extrema importância para o alcance do próprio efeito de comicidade e criticidade na obra, o que nos faz pensar em uma leitura particular para a evidenciação dessas questões nesse objeto artístico, tudo isso a partir dos próprios elementos presentes na narrativa.

De antemão, nossa chave de leitura, nesse primeiro momento, trará à tona o estilo de escrita revelado ao longo do texto de *A Família Agulha*, o que chamaremos aqui de procedimento nuclear da narrativa, como outrora lembrou Flora Sussekind (2003) em *A Família Agulha: prosa em ziguezague*. Cumpre destacar ainda que a visualização desses vaivéns na obra também permitirá entender, futuramente, as audácias e ousadias do narrador da trama.

De início, cabe situar que o espaço em que a narrativa se passa é o Rio de Janeiro nos tempos do Império, e sempre está demarcado não só por uma localização física na narrativa, mas por todo um aparato social desigual, um sistema político que beira a corrupção e até mesmo uma situação econômica instável, tudo isso sendo representado por elementos carregados de comicidade. Assim, “o espaço não se restringe a uma localização identificável no mapa, pois, ao elemento físico, articula o social, com suas características, tais como tradições, usos, costumes, valores morais, artísticos e sentimentais, aspecto econômico e político” (CARDOSO, 2001, p. 40).

Partindo desse princípio, a trama traz as aventuras do herói malandro Anastácio Agulha, de sua esposa Eufrásia Sistema e de seu filho Bernardino Agulha, que, a exemplo do pai, também entra para uma vida de “malandragem” em sua maior idade. Além disso, os núcleos do romance apresentam uma série de personagens caricatos que compõem a trama e legitimam os ares de humor presentes no objeto artístico. Entre eles, estão a Viúva Lampreia, a Caxuxa, Bernardo José, Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo e as divertidas Sra. Clementina Arrozal, Sra. Leonarda, D. Cândida, Quitéria do Amor Divino, entre outras.

Tal qual vimos anteriormente, a produção literária inicia-se com uma breve apresentação do primogênito do casal Agulha, fazendo uma pequena ambientação do que haveríamos de esperar futuramente do personagem.

Bernardino Agulha nasceu em um dia de chuva. Foi o sujeito mais frio do Rio de Janeiro.

Aos doze anos Bernardino apresentava a configuração de uma velha. Tudo nele denotava uma decrepitude precoce, o rosto era um pergaminho já gasto, os olhos pequenos e gázeos, vagamente assombrados pela fadiga da idade e das vicissitudes, a boca trêmula e uma falta de dentes absoluta. Até os dezoito anos, época em que lhe nasceram os primeiros dentinhos, Agulha alimentava-se apenas de papas de leite, sopas, pães de ló, e outras iguarias levíssimas.

Era ruivo com um suíço e cabeçudo como dois suíços. Arrastava os ss como o canudo de uma locomotiva, e tinha o maior cuidado com um cacho de cabelos, que a natureza deixou cresce-lhe na nuca [...] (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 37).

No trecho apresentado, o narrador evidencia de maneira breve aquele que será um dos grandes nomes da história, o herói, que assim como seu pai, parece ter uma espécie de “dom” para problemas que acabam tornando a narrativa mais cômica, mas, ao mesmo tempo, crítica. O fato é que, a partir desse capítulo inicial chamado *Um pé*, que sucede a carta dedicada ao autor Joaquim Serra, como já verificamos anteriormente, inicia-se uma série de aventuras da família Agulha que irão demarcar um lugar de comicidade ao extremo desenhada pelo escritor.

Já no texto, Anastácio Agulha apaixonou-se perdidamente por Eufrásia Sistema, principalmente pelo tamanho do pé da personagem, que calçava número 47 “*Suzer!*”<sup>27</sup>, o que foi o ponto-chave para chamar a atenção de nosso herói e despertando nele um amor quase que à primeira vista. “Anastácio estava lá também. Viu os pés de Eufrásia e no dia seguinte pediu-lhe a mão. Fez-se o casamento, e quando Agulha abraçou a noiva, em vez de chamar-lhe meu bem, chamou-lhe chorando de alegria: - Meu pé!” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 43). Inclusive, essa mesma expressão, que o personagem utiliza para demonstrar certa devoção pelos

---

<sup>27</sup> Expressão utilizada pelo autor que provavelmente trata-se de uma interjeição que indica surpresa ou exaltação por uma coisa grandiosa. Sussekind (2003) mostra que a expressão pode indicar várias situações, entre elas: “Eia”, “coragem”, “ânimo” ou até mesmo algo como “superior a”.

pés da esposa, foi gravada na lápide em homenagem à Eufrásia após a sua morte pelo “desmanche”.

Anastácio é o grande protagonista da narrativa, superando até mesmo o seu próprio filho, Bernardino Agulha, que também ocupa o núcleo dos protagonistas. No entanto, apesar de o pequeno Agulha estar ao lado do pai, após a apresentação inicial verificada no trecho anterior, ele ganha destaque apenas alguns capítulos depois do referido momento, abrindo espaço para as tramas do próprio Anastácio Agulha. Nesse ínterim, o narrador mostra como o personagem principal é detentor de um temperamento um tanto quanto problemático por conta das suas crises irreduzíveis de loucura, tudo isso é descrito na mais lisonjeira galhofa. Anastácio acaba cometendo diversos atos excêntricos que, por vezes, colocam em risco até mesmo a vida de quem está a sua volta. Para a evidenciação do efeito cômico, o personagem troca as palavras, cria expressões que causam crises de riso nos leitores, tudo isso a partir de um gênio forte que entendemos como um desvario descrito por meio do humor.

Após o momento inicial, Anastácio Agulha perde seu emprego como servidor da Alfândega justamente por usar de má fé do lugar que ocupava: “Anastácio sem mais cerimônias foi posto no olho da rua por motivos de... esperteza particular e de conveniência pública” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 60). Assim, a família Agulha encontra-se em uma situação financeira instável e, por isso, resolve aceitar o convite de uma velha conhecida de Eufrásia, Joaquina Sacramento, para ir a sua casa em busca de alguma solução. A partir desse momento, o Sr. Agulha envolve-se com o Sr. Sacramento, marido de Joaquina, que tem por único desejo “baquear a urna ministerial” nas eleições que ocorreriam na cidade. Aproveitando-se da situação, Anastácio encontra aí um jeito de sair da realidade pouco favorável.

O Sr. Agulha, então, assume o lugar de cabeça da operação para manipular o processo eleitoral que ocorria na cidade. Entretanto, o personagem rouba, mente, finge, manipula todo o episódio e consegue se reerguer a partir do dinheiro destinado ao “baquear” das urnas. “Quem foi que me proporcionou essas notas? Foi a política! Foram as eleições, minha joia, foi a câmara dos deputados [...]” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 83). Após todos os eventos ocorridos, Anastácio e sua esposa fogem para Macaé e começam a construir uma vida nova, longe de toda a confusão criada.

A partir desse momento, a narrativa toma novos rumos, dando um salto temporal de alguns anos e reiniciando, no momento da primeira cena do romance, o nascimento de Bernardino Agulha, quando já haviam retornado ao Rio de Janeiro. Após o ocorrido, a narrativa continua focando nas peripécias de Anastácio e Eufrásia, mas agora mostrando aquilo que eles faziam em função da vida do pequeno Agulha.

Um marco significativo nesse percurso, sem sombra de dúvidas, se deu nas cenas do batizado e na procura por um padrinho. Após o nascimento, Anastácio sonha com o pai de Eufrásia, uma voz fanhosa e sepulcral direciona-se a ele e alega que seu filho Bernardino será um bode expiatório dos horrendos crimes cometidos pelo pai, e a única solução para esse problema seria Anastácio conseguir um padrinho raro para o filho. Assim, a procura por esse padrinho torna-se algo obsessivo para o Sr. Agulha, chegando ao ponto de escolher Bernardo José, que era hóspede assíduo da casa dos loucos, aquele que havia incendiado o armazém ao meio-dia, como padrinho de seu filho.

Após a culminância de todas essas cenas, o romance novamente dá um salto temporal para a vida adulta de Bernardino Agulha, mostrando como o garoto torna-se um verdadeiro boêmio, alguém que gosta de aproveitar a noite carioca no Alcazar<sup>28</sup>. A partir daí, Bernardino Agulha se apaixona pela antiga amiga da mãe, Joaquina Sacramento, conhecida como a Caxuxa, aquela que um dia fora escolhida para ser sua madrinha, uma “mulher de outro mundo! É uma desesperada! É o diabo” é uma fúria!” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 341). No romance, a personagem é conhecida como alguém que se relaciona com vários homens que possuíam poder aquisitivo para manter o estilo de vida da amante. Assim, Bernardino, para manter as exigências de seu enlace amoroso e sustentar a vida em alto padrão da amada, começa a envolver-se em uma série de furtos e malandragens, como outrora fizera o seu próprio pai.

No entanto, as ousadias e os furtos, cometidos pelo rapaz, culminaram em sua perseguição pelo povo que desejava dar-lhe uma lição. Por outro lado, o seu pai Anastácio Agulha, a essa altura, também fugia de uma perseguição policial pela crise de loucura que quase ocasionou a morte de seu amigo Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo. Dessa forma, o romance encerra-se, nesse momento, com a morte de Anastácio Agulha por não suportar ver o filho sendo perseguido e chamado de ladrão, e com a perseguição de Bernardino Agulha pelo povo.

Enquanto Anastácio Agulha fugia por um lado, o filho fazia o mesmo por outro. De forma que quando Anastácio, quase sem forças, já pouco distanciava dos seus perseguidores, encontrou-se em uma esquina cara a cara com Bernardino acometido por mais de vinte pessoas.

- Ladrão! Pega ladrão! Ladrão!

Anastácio Agulha estancou petrificado e ouvindo de novo bradarem ladrão ao filho:

- Oh! Vociferou ele mostrando os punhos fechados ao povo.

E caiu no meio da rua, morto.

---

<sup>28</sup> O alcazar é um marco na vida social da segunda metade do século XIX. Tratava-se de um local próximo do que conhecemos hoje como teatro lírico, pertencendo a uma tradição boêmia, onde figuras da alta sociedade se reuniam para aproveitar os prazeres da noite carioca. Era conhecido pela família tradicional brasileira sobretudo por ser um antro da perdição (SUSSEKIND, 2003, p. 320).

Bernardino Agulha desvencilhava-se dos braços que o prendiam e dobrou a rua com mais velocidade e desespero. A multidão perseguia-o. Bernardino Agulha corria... Corria ainda... Corria sempre! (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 414).

É nesse ponto que o romance finaliza, e tudo isso ocorre sem ao menos sabermos o que se sucedeu a Bernardino Agulha, sem uma conclusão lógica para o último evento. Aliá, a única lógica encontrada nesse momento foi justamente a morte de Anastácio Agulha. Morte essa que inclusive faz com que a obra, apesar de romper com uma tradição do romance brasileiro nesse período, de certo modo, retorne à convenção romântica do século XIX, onde os vícios acabam sendo punidos para a instauração de uma ordem vigente no próprio contexto da obra literária, o que é uma característica visível nos romances românticos, aquilo que conhecemos como “vício punido e virtude recompensada”.

Dito isso, a grande questão que destacamos já de início para a nossa interpretação é justamente como a narrativa é construída de uma forma diversa daquela que estávamos acostumados a verificar nas obras literárias desse contexto, até mesmo aquelas inclusas na vertente dos romances satíricos e humorísticos. A narrativa de *A Família Agulha*, portanto, não deve ser pensada como algo linear, em que os fatos se sucedem gradativamente e a compreensão da história ocorre à medida em que nós avançamos a leitura. Muito pelo contrário, a narrativa caminha em um movimento de ziguezague e a compreensão ocorre justamente quando nos propomos a acompanhar esse movimento realizado pelo narrador. Inclusive, tal percepção é uma das características da escrita de Luís Guimarães Júnior, que já afirmava na introdução de *Curvas em Ziguezague* que as suas obras literárias não estavam para aqueles que liam em linha reta:

Leitor amigo,  
 (...) Se estás habituado a caminhar unicamente em linha reta na literatura, prefere a este banal e inocente livro o tratado dos “Enciclopedistas” e as “Décadas” de João de Barros, por exemplo (...)  
 Isto é livro para quem vai pela vida em *curvas e ziguezague*.  
 São páginas escritas na primeira ocasião, e que o primeiro vento desfolhará, com a mesma rapidez com que espalha os lírios das ilusões, e do amor!”. (GUIMARÃES JÚNIOR, 1872 apud SUSSEKIND, 2003, p. 21-22).

O fato é que, ao lermos o romance em tela, verificamos logo de início esse movimento descrito pelo autor e realizado pelo narrador; a forma de narrar diferenciada é, sem sombra de dúvidas, o grande marco de *A família Agulha*. Nesse sentido, concordamos parcialmente com Flora Sussekind (2003) ao afirmar que, nesse objeto artístico, a trama em si não é aquilo que



fica em primeiro lugar, mas sim o próprio modo de narrar, bem como o manejo de diferentes recursos de comicidade que, em certos momentos, parecem ir ao encontro do *nonsense*.

Em *A Família Agulha* também a rigor o que importa não é bem a trama. Há algumas histórias que se imbricam e entrecruzam, algumas das quais não se concluem de forma alguma. Como a dos antecedentes de Bernardo José, o inigualável padrinho de Bernardino Agulha. Ou como, na verdade, o próprio romance, que se encerra com uma longa série de reticências, com Bernardino correndo sempre. A rigor sem qualquer conclusão.

Porque o importante mesmo é o modo de narrar, o manejo de diferentes recursos cômicos, são os jogos com o *nonsense*. [...]. Assim, o narrador pode, mais uma vez, estabelecer um desvio de rota, voltar atrás, contar o que houve desde a morte de Eufrásia Sistema Agulha, a mãe do rapaz. (SUSSEKIND, 2003, p. 23).

De fato, Sussekind (2003) tem toda razão ao afirmar que a narrativa, que não segue em linha reta, é o ponto-chave para a compreensão da obra. Porém, fazemos um pequeno adendo a esta altura para afirmar que a trama é tão importante quanto a construção desta, uma vez que lá encontramos temas relevantes para pensarmos a realidade do século XIX e até mesmo da atualidade. A exemplo disso, uma das questões mais recorrentes no romance como um todo, sem sombra de dúvidas, é a questão do dinheiro, do lucro e da economia, e se pensarmos nas discussões propostas por Candido (1993) sobre o elemento social e a estrutura da obra literária, verificaremos inclusive que a estrutura de *A Família Agulha* gira em torno desse eixo central.

As tramoias de Anastácio Agulha, de Bernardino Agulha e da Caxuxa, mesmo que banhadas de uma comicidade evidente, sempre acontecem em busca de uma única coisa, até mesmo quando os motivos são supostamente amorosos. Os acontecimentos sempre tombam para o eixo econômico, no intuito de se conquistar mais para si. Nesse sentido, podemos concluir que mesmo o zigzaguear presente na prosa parece ser construído para acompanhar os altos e baixos financeiros da família Agulha, revelando uma série de ideologias presentes no contexto em que a obra está inserida<sup>29</sup>. Tudo isso ocorre por conta da “sugestão de uma certa generalidade” constituída pela visão de mundo do próprio autor (CANDIDO, 1993, p. 44). Logo, a trama precisa ser entendida também como parte singular e fundamental do romance, cabendo a ela importância significativa, assim como os volteios presentes no texto como defendeu a referida crítica literária.

Isto posto, ao percebermos a importância dessas digressões na obra, agora verificaremos alguns momentos dessa trajetória em zigzague. Por conseguinte, a história se inicia, como já

---

<sup>29</sup> Para Angela Alonso, no contexto de 1870, ocorre o processo de modernização econômica do país, viabilizando o movimento intelectual que expressa anseios de grupos sociais novos. “Esses grupos modernos, como “as classes médias” ou a “burguesia”, adotariam teorias coerentes com seus interesses, isto é, a variação do liberalismo” (ALONSO, 2002, p. 28).

vimos, com o nascimento de Bernardino Agulha e, logo em seguida, retorna para o momento em que Anastácio conhece sua amada Eufrásia. Até então, as digressões continuam de maneira sutil com a sucessão dos acontecimentos de forma cronológica. Após o episódio das eleições em que Anastácio consegue fugir com os recursos destinados à manipulação das urnas eleitorais, a narrativa dá um salto temporal de três anos e retorna ao nascimento do pequeno Agulha. Isto é, já observamos aí o movimento de vai e vem nas linhas do romance.

São passados três anos, como se diz nas novelas francesas, três anos são já passados na ampulheta do tempo.  
 Quer V. Ex<sup>a</sup> entrar em minha companhia na casa n. 91 Y, na Rua da Misericórdia?  
 Entremos, sim, entremos nessa casa que eu ando contando há tempos!  
 [...] como está ela? Perguntou em voz baixa uma quarta personagem, senhora alta, empertigada e cheia de fitinhas em toda parte.  
 Ouvia-se em uma alcova próxima um ou outro gemido discretamente abafado pelas cortinas e pela porta entreaberta.  
 [...] Era ele realmente ele! Era o nosso homem! Era o nosso desertor! Era o nosso herói em gênero, número e caso! Os três anos de ausência haviam-lhe mais ou menos embranquecido os cabelos, dando-lhe agora um certo ar severo, que impressionava e atraía a confiança dos que tinham a desventura de o tratar de perto!  
 Anastácio Temporal Agulha foi abandonado pela minha sincera pena de cronista do capítulo antecedente, ao justo três anos e vinte e sete dias menos quarenta minutos, dentro de um patacho, cujo nome devera ser registrado para glória dos nossos fastos marítimos [...] (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 100-105).

Só no trecho em destaque, o ziguezague ocorre mais de uma vez. O narrador, no auge de sua onisciência, vai do ponto das eleições ao nascimento do menino, e retorna ao momento da fuga de Anastácio e Eufrásia, após o episódio das eleições. Nesse sentido, o próprio narrador ainda admite ter esquecido de contar a história da fuga de Anastácio Agulha e sua esposa: “Anastácio Temporal Agulha foi abandonado pela minha sincera pena de cronista do capítulo antecedente [...]” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 105). Assim, inicia-se a descrição da fuga dos personagens dentro de um patacho e toda a confusão com a tempestade, e só depois disso se retorna novamente para o nascimento do menino Agulha.

Dessa maneira, logo percebemos que a narrativa exige uma atenção maior de seus leitores justamente por não ser algo linear, confirmando, mais uma vez, a ideia de ziguezague. Tal descrição vai contra até mesmo à condição de uma temporalidade ficcional ordenada presente na narrativa, uma vez que, no romance, abre-se espaço para a sucessão dos enunciados de maneira que não se segue uma sequência lógica. Sobre o assunto, Tânia Pellegrini mostra o que normalmente é visto em uma obra cuja narrativa é tida como algo regular, o que não é o caso de *A Família Agulha*. Para a autora, a narrativa que possui esse aspecto comum interno é aquela que tem “[...] uma corrente fluida de fatos linguisticamente elaborados de acordo com a

experiência perceptiva de um narrador: a sucessão desses fatos se faz por meio do discurso, que por sua vez é uma sucessão de enunciados postos em sequência” (PELLEGRINI, 2003, p. 17).

No caso do romance escrito por Luís Guimarães Júnior, ele encontra-se em um movimento oposto ao descrito pela estudiosa, visto que a obra não se acha totalmente “presa à linearidade do discurso” e não “preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma sequencial” (PELLEGRINI, 2003, p. 17). Portanto, como já vimos até este ponto, esses saltos temporais, tanto para frente quanto para trás dentro da obra, permitem-nos concluir que a própria narrativa não segue uma sequência lógica.

Além disso, cabe destacar que, no trecho da obra citado anteriormente, também percebemos como o romance em si possui traços comumente encontrados na crônica. Sobre o assunto, estamos em comum acordo com Salviato (2014) ao comentar as reflexões de Flora Sussekind, uma vez que esta entende que essa obra folhetinesca está contaminada desses aspectos, assim como de características do próprio jornal:

A contaminação da crônica no romance é ainda foco de análise de Flora Sussekind ao definir *A Família Agulha* como obra possuidora de uma “prosa em ziguezague”. Os volteios do narrador entre o texto literário e o jornalístico são vistos por ela como “associações [que] se sucedem e se mesclam, ao mesmo tempo definindo e deixando em esboço uma forma de escrita já tão marcada pelas misturas” (SÜSSEKIND, 2002, p. 171).

[...]

Por essa perspectiva justifico parte do título deste ensaio: os ziguezagues apontados por Sussekind são como movimentos de costura das mãos de Guimarães Júnior ao produzir o texto. [...] Luís Guimarães como um costureiro, profissão que exige ferramentas específicas, por sua vez bem explícitas, que são os personagens principais, ou seja, a família tratada na obra, uma vez que é por meio desta que o autor consegue construir a narrativa. (SALVIATO, 2014, p. 9-10).

O fato de o romance possuir traços da crônica por ter uma prosa que caminha em um movimento de ziguezague o torna singular, sobretudo porque Luís Guimarães Júnior era um exímio cronista do *Diário do Rio de Janeiro* e se destacou na produção do gênero. Aliás, não só por isso, mas também pela presença de personagens caricatos e de situações inusitadas que lembram muitas vezes o gênero presente fortemente nos jornais da época. Além disso, as considerações de Salviato (2014) foram bem precisas ao lembrar que Luís Guimarães parecia trabalhar o texto como um tecido, costurando-o em movimentos de ziguezague, muito bem articulado. Pensando dessa forma, entendemos o romance de fato como esse tecido que é costurado de acordo com as próprias vontades do autor, tudo em consonância com as vontades do narrador, que sempre se faz perspicaz e surpreendente em várias ocasiões. Talvez esse seja inclusive o ponto-chave para a preexistência do elemento risível na produção.

Seguindo o rumo da prosa, outro momento que merece destaque é depois do nascimento de Bernardino Agulha, em que o pai entra em um verdadeiro frenesi em busca do padrinho para a criança. Há, nesse momento, a interrupção da narrativa para uma cena do reencontro de Eufrásia Sistema com Joanhina Sacramento, apresentada a essa altura como a Caxuxa. Após o retorno da busca pelo padrinho, Anastácio descobre a fama da então amiga de Eufrásia e entra mais uma vez em um estado de loucura, expulsando a personagem da casa da família e expondo-a ao público que observava a situação. Nesse ínterim, encerra-se o capítulo com o referido episódio somado à crise de loucura do padrinho raro encontrado por Felisberto e Anastácio.

Por conseguinte, mais uma vez, a narrativa é interrompida para mais uma digressão. A história retorna à aventura que antecedia a cena, mostrando como se deu o negócio entre Anastácio Agulha e Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo a respeito do padrinho. O amigo, que era um negociante engraçado e conhecido na época, só aceitara ajudar o colega por conta do provimento de uma recompensa para se consumir o ato. Há então uma longa descrição da história e, somente dois capítulos depois, o narrador retorna para dar um desfecho ao episódio deixado para trás, à situação da Caxuxa e de Anastácio:

A polícia perdoou de novo a Anastácio Agulha. O homem ainda dessa vez não foi à cadeia! Há entes predestinados sobre cuja existência a ação policial passa incólume como uma sombra inofensiva. Anastácio Agulha era desse número, felizmente; sem o que eu não o tomaria para herói de uma tão edificante quanto extraordinária história! Dois meses depois das cenas decorridas no capítulo passado (pomposo estilo!) realizou-se o batizado do menino. (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 188).

Tal entrave foge literalmente de uma ordem lógica de sucessão dos fatos, uma vez que, após encontrar o padrinho, a narrativa poderia muito bem caminhar para o batizado do menino normalmente, porém, o que acontece é justamente o inverso, abrem-se espaços para se narrar episódios da procura do padrinho e da expulsão da Caxuxa. É como se o narrador, em certos momentos, adiantasse os fatos ocorridos na trama para que tenha um motivo de retornar e contar aquilo que não foi dito, quase que por uma articulação bem desenhada.

Sussekind (2003) enfatiza que talvez o zigzaguear mais evidente no romance, portanto, o mais importante da obra, seja o salto temporal da infância de Bernardino Agulha para a adolescência, quando o menino começa a desfrutar dos prazeres das noites do Rio de Janeiro, sobretudo por ser um frequentador assíduo do Alcazar. “Não é à toa, igualmente, que Bernardino passa de criança a frequentador do espaço em evidência de um capítulo para o outro. Assim, o narrador pode, mais uma vez, estabelecer um desvio de rota, voltar atrás, contar o que houve desde a morte de Eufrásia [...]” (SUSSEKIND, 2003, p. 23).

De fato, o salto temporal da trama da infância para a adolescência do pequeno Agulha mostra como o fio central e condutor da narrativa é frágil, rompendo-se em vários momentos, fazendo com que sejam acrescentadas inúmeras situações e ocasiões ao mesmo tempo em que outras somem. Segundo Sussekind (2003, p. 23), “a um fio de enredo, que é apenas um esboço, se vão, assim, acrescentando (e por vezes desaparecendo sumariamente com alguns) [...]. E não há destino certo para a narrativa. Não há lugar para uma leitura em linha reta”. Além disso, a autora entende que *A Família Agulha* possui uma prosa próxima ao arabesco, possuindo a combinação de várias formas quase que geométricas para a composição da obra, importando principalmente as curvas, os vaivéns e os volteios.

Observemos o episódio:

Eis-nos em pleno século de eletricidade, de máquinas americanas, de Alcazar e de notas falsas! [...] Entre leitor (desta vez dirijo-me só ao leitor!) entre comigo no iluminado e festivo edifício da Rua da Val, curso da língua francesa dos elegantes da Corte! O Alcazar! Alcazar!

[...] Novo rumor e novas frases: entrava um moço ruivo, de *pince-nez* escuro, cabelos encaracolados, pele bexigosa e uma boca pouco talhada para a eloquência, decerto.

[...] O Rapaz de cabelo encaracolado e *pince-nez* escuro era Bernardino Sistema Temporal Agulha. Bem dizia Anastácio Agulha que a natureza se desenvolvia por si própria. (GUIMARÃES JÚNIOR, 1893, p. 312-319).

Essa cena especificamente ocorre após a morte de Eufrásia Sistema, morte essa ocasionada por conta da valsa dançada pela personagem. Depois do triste episódio, o narrador continua contando as peripécias de Bernardino Agulha, mas agora a respeito da vida escolar do menino, e como o pai insistia que esse precisaria iniciar seus estudos pelas segundas e terceiras letras, fugindo da tradição dos ensinamentos das primeiras letras. Nesse intervalo, inicia-se o capítulo XXV, chamado *Muitos anos depois*, começando com uma longa descrição de várias notas locais realizadas pelo narrador, como verificamos no trecho sobre a eletricidade, as máquinas, o homem artificial, o pecado presente no Alcazar etc.

A partir desse ponto, Bernardino Agulha já começa a ser mostrado em sua vida adulta: a boemia se fazendo fortemente presente na vida do rapaz; as noites no Alcazar; a paixão devastadora por aquela que um dia quase fora sua madrinha; os altos gastos do dinheiro do pai advindo do prêmio da loteria, entre outras situações. O fato é que já observamos daí um salto temporal evidente entre a infância e a juventude do pequeno Agulha, além da mudança do foco da narrativa que, agora, irá se direcionar para as situações inusitadas do filho de Anastácio Agulha em comunhão com o pai.

A trama caminha em um sentido cronológico, mostrando o momento em que Bernardinho encontra a amada e todo o enlace amoroso. Entretanto, ocorre uma interrupção

brusca mais uma vez e o retorno aos acontecimentos do pós-morte da esposa do protagonista. O narrador é extremamente perspicaz e consegue envolver o leitor, como se nos convencesse a seguir a direção que ele aponta à nova digressão, fazendo-nos aceitar a situação tranquilamente. Vejamos como isso ocorre:

Realizou-se a mudança e a família continuou a revirar-se nos seus eixos quotidianos. Bernardino Agulha ia sempre à escola e o pai ao Arsenal. Permita-me a leitora que eu não acompanhe passo a passo a vida dessa gente até o completo desenvolvimento físico e moral de Bernardino Sistema Temporal Agulha. Além de um ou outro fato de pouca importância em que se manifestava como sempre o caráter tempestuoso de Anastácio Agulha, só um acontecimento importante é digno de ser lembrado pela minha imparcialíssima pena. No dia em que nasceram os primeiros dentes de Bernardino Agulha, isto é, quando o mancebo completou dezoito anos de idade, houve grande bródio em casa da família. [...] O juízo de Bernardino Agulha desaparecia com a velocidade de uma locomotiva a todo vapor; em compensação cresciam-lhe os dentes e um cacho especial na nuca, base de seus maiores juramentos. (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 330).

Verificamos aqui mais uma vez o vai e vem da narrativa e comprovamos que a presença dessas digressões é tão importante para a obra como o próprio enredo, pois é a partir delas que conseguimos entender a produção literária de Luís Guimarães Júnior como produto que se diferencia daquilo que estávamos acostumados a verificar nos romances folhetinescos do século XIX. Não é sem razão que Sussekind (2003) faz entender inclusive que, por conta de a obra caminhar aos saltos, os leitores habituais dos romances folhetins podem acabar se decepcionando de certo modo por não conseguirem mergulhar na história, uma vez que o narrador conduz a trama dessa maneira.

Cabe destacar ainda que nosso intuito é mostrar como o romance em si torna-se atraente justamente por ser o oposto daquilo que esperávamos para uma produção artística desse contexto, e que de certo modo faz com que o leitor realize um exercício de leitura bem interessante, justamente por acompanhar esse ziguezague feito pelo narrador. Assim, a obra de fato não possui compromisso com a linearidade, e tudo isso somado aos arabescos, às caricaturas construídas pelo autor, à construção dos personagens tipos, faz com que essa maneira de narrar torne-se algo que merece um pouco mais de nossas atenções.

#### **4.1 Personagens singulares para uma prosa singular e cômica**

É muito claro para todos os estudiosos da literatura que os personagens são seres teoricamente de papel, traçados por discursos e que possuem importância significativa para a construção da ficção. Sabendo que mesmo a ficção se constituindo independentemente da

presença dos personagens, como nos diz Rosenfeld (1968) em seu ensaio denominado *Literatura e Personagem*, é por meio deles que há certa humanização das ações presentes na obra, certo ar de realidade por conta do caráter de verossimilhança estabelecido pelas ações dos próprios personagens. Assim, contemplamos e, ao mesmo tempo, vivemos as possibilidades humanas que as nossas vidas pessoais dificilmente nos permitiriam viver e contemplar (ROSENFELD, 1968). Tudo isso só acontece por conta do papel que os personagens desenvolvem dentro da ficção, papel de seres humanos que vivem uma série de situações no sentido positivo e negativo.

Partindo do ponto de vista do estudioso em destaque, vimos que, no romance *A Família Agulha*, um aspecto que chama atenção, além da singularidade da prosa, é justamente a construção dos personagens de modo geral, visto que esses seres presentes na obra revelam questões fortemente ligadas ao século XIX, bem como uma comicidade que se constrói sobretudo pela relação que o narrador estabelece com eles, nas descrições, nas ações e, principalmente, nas situações de ziguezague.

Sendo assim, merecem destaque alguns personagens específicos da trama, sendo esses caricatos, que provocam o riso, denunciam as ações atípicas dos seres humanos e, principalmente, zombam, por meio de suas ações grotescas, das anomias presentes na sociedade. Sobre o assunto, já encontramos na carta de apresentação da obra a intencionalidade do escritor Luís Guimarães Júnior em construir personagens dotados desses aspectos. Observemos o ponto de vista do autor:

Os tipos que lancei mão para esses ligeiríssimos contos são grotescos e ridículos; meio único de divertir o leitor que não gosta de obituários e prefere o riso fraco, rápido, efêmero, como o folhetim que lho arrancar dos lábios, à cruel e sensaborona tristeza, que é afinal de contas partilha de todos nós, os lidos e os leitores da terra!  
[...] Riamos, pois, e acreditamos que todos riem como nós! O século é ligeiro, é vaporoso, é alegre, é sedutor com um diplomata, e amável como um... diplomata!  
(GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 33-34).

O escritor já demonstrava desde o ponto inicial o que iríamos encontrar nos personagens presentes na obra. São tipos grotescos e cômicos, tipos que muitas vezes são tidos como ridículos, no intuito de causar o riso efêmero, na tentativa de acompanhar as demandas do século XIX, já que os leitores não queriam ter acesso tão somente aos obituários do jornal. Por esse motivo, é quase que via de regra que todos os personagens da narrativa sejam construídos desse modo, até mesmo aqueles que não estão no grupo dos protagonistas.

Entretanto, apesar de serem vistos dessa maneira, isto é, figuras que possuem a responsabilidade de manter uma relação entre os seres vivos e os da ficção, como diz Candido

(1968) em seu ensaio denominado *A personagem do romance*, na obra em escopo, o que ocorre não é bem isso, pois o caráter de realidade é desconstruído pelas próprias características dessas pessoas. Verifiquemos o ponto de vista do crítico.

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre esse paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

Verifiquemos, inicialmente, que há afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança [...] (CANDIDO, 1968, p. 52).

Candido (1968) apresenta um panorama do personagem no romance, esclarecendo que a criação literária repousa sobre o paradoxo do personagem ser e não existir propriamente. Assim, apesar de serem fictícios nessa concepção, eles comunicam a impressão de realidade por conta da relação entre o ser fictício e o ser vivo. Cabe destacar, porém, que, em *A Família Agulha*, o que ocorre é que essas figuras da ficção não possuem, de certo modo, responsabilidade com o caráter da verossimilhança, ou seja, não há a preocupação dos personagens parecerem seres reais.

Ademais, por se tratar de uma obra humorística, que necessariamente não tem obrigação de cumprir uma ordem lógica da construção dos personagens, ela vai sempre trabalhar questões como a deformidade dos corpos, como no exemplo de Eufrásia Sistema e Bernardino Agulha, assim como o temperamento que beira à loucura, como no caso de Anastácio Agulha. Dessa forma, isso nos faz questionar até mesmo a própria lógica e esse caráter da realidade relacionado aos seres na obra, isto é, será que poderia existir alguém que possuía um pé tão grande e era tão fina do pescoço para baixo, a ponto de não poder dançar, se não ocorreria um desmanche fatal? Nesse caso, os personagens não possuem essa responsabilidade com a realidade por conta das sátiras e dos procedimentos da comicidade, porém, desvendavam questões importantes a serem pensadas por nós.

A exemplo disso, temos Eufrasiá Sistema, tão significativa quanto o pai e o filho Agulha. Ela sempre esteve protagonizando as mais diversas loucuras cometidas por Anastácio e o filho ainda no período da infância, e foi fundamental para a mudança da difícil realidade financeira da *família Agulha*, sendo a ponte de ligação entre Anastácio, Joaquina Sacramento e Marido Sr. Sacramento. Observemos como a personagem é apresentada no primeiro momento da obra:



Eufrásia sistema quase legítima de Lucas Pereira Sistema e de D. Senhorinha Sistema, era uma moça magra, fina, estreita como o esqueleto de um chapéu-de-sol inglês. A natureza não fora pródiga de encantos para a filha única de Lucas Sistema. Dera-lhe uma cabeça insignificante, um pescoço de milha e meia e um par de pés que podiam servir de pedestal a ela, à família toda, e a algumas tribos mais! Que pés! Onde caísse era achatação certa! [...]

- Ela calçava 47, Suzer! [...]

A cintura que começava logo abaixo do pescoço palmo e meio, era tão estreita em demasia que os médicos fizeram um aparelho expressamente para apertá-la e salvá-la de algum desmancho fatal! Dir-se-ia uma lança apertando qualquer cousa que era a cabeça e o resto!

Havia proibição completa de Eufrásia dançar valsas, polcas ou redovas.

[...] Por quê? Porque um dia pode ir-lhe a cabeça para um lado, o pescoço para o outro, a cintura para... (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 38-39).

Eufrásia Sistema é construída sob um olhar galhofeiro. A personagem é a grande singularidade do romance em evidência, tendo em vista suas características físicas peculiares que chegam ao grotesco, àquilo que é deformado. A situação fica mais cômica ainda quando o narrador evidencia que ela, de tão fina e comprida que é, acaba recebendo uma proibição médica rígida, que a impede de dançar valsas, pois a cabeça poderia ir para um lado, o pescoço para outro e assim sucessivamente.

Em comunhão com isso, Guimarães Júnior parecia possuir certa predileção em trabalhar sempre elementos do temperamento dos personagens e da deformidade de seus corpos justamente para alcançar o efeito de comicidade na obra. Sobre o assunto, lembremos daquilo que o filósofo francês Henri Bergson enfatizou em um ensaio denominado *O riso* (1983) sobre a construção desses efeitos de comicidade. Para Bergson (1983, p. 15), essas deformidades têm o poder legítimo de ocasionar o riso, podendo ser divididas em duas categorias: as que direcionam para o risível ou a fantasia cômica, e as que se afastam definitivamente. Isto é, “pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem conformada consiga imitar”. Assim, “ao atenuar a deformidade risível, devemos obter a feiura cômica” (BERGSON, 1983, p. 15). Nessa perspectiva, o filósofo destaca que essas expressões grotescas, isto é, o risível, faz-nos pensar em algo que é rígido e que essas expressões “nada prometem além do que realmente mostram”.

Teremos então compreendido a comicidade da caricatura. Por mais regular que seja uma fisionomia, por mais harmoniosas que suponhamos as suas linhas, por mais flexíveis os movimentos, jamais o equilíbrio dela será absolutamente perfeito. Discerniremos sempre a indicação de um cacoete que se insinua, o esboço de uma possível careta, enfim, certa deformação em que se desenhe de preferência a natureza. (BERGSON, 1983, p. 16).

Nesse sentido, em Eufrásia Sistema, notamos claramente um exemplo disso, uma vez que as peculiaridades pertencentes a ela fazem referência a algo grotesco e rígido, a ponto de causar o riso. Isto posto, além dessas descrições da fisionomia da personagem, vemos também a construção de alguns comportamentos e ações que fortalecem e legitimam a imagem caricata e humorística construída a partir dela, principalmente por Eufrásia não se encaixar em alguns padrões da época, como no caso das suas tentativas de aprender a tocar piano, de fazer flores de lã e até mesmo da própria dança.

Sobre os pontos destacados, lembremos que, logo no início da trama, Eufrásia tenta submeter-se a aulas de piano, mas nenhuma das aulas dos professores contratados pelo pai surtiram efeito algum: “Eufrásia não esteve pelo negócio e deu para fazer flores de lã. Mas a primeira rosa que lhe saiu das mãos parecia um boi. [...] Hás de estudar história natural e desenho” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 41). Não é preciso dizer que a personagem também não teve sucesso nas demais tentativas de ser letrada culturalmente, do modo como o pai almejava: “No desenho Eufrásia fazia uma reta neste gosto, e quanto à história natural não passou nunca da história do tamanduá-bandeira” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 41).

Quando a heroína passou a morar com o marido, ela tentou tocar o piano mais uma vez, mas o episódio rendeu um grande alvoroço não só na vizinhança, mas também na cidade inteira:

Eufrásia tentou de novo aprender a vibrar o ingrato instrumento! *Hoc opus hic labor est!* Não passou nunca de um lunduzinho com a mão direita e um dedo da mão esquerda. Para isso foi necessário que um condescendente amigo de Anastácio Agulha grudasse vários pedacinhos de papel numerados sobre as teclas em que a rude discípula deveria extrair o cobiçado lundu.

[...] A vizinhança foi queixar-se à polícia. *O Jornal do Comércio* e o *Diário do Rio* encheram-se de mofinas constantes, e não havia quem não soubesse da excepcional mania do casal Agulha.

[...] Num belo dia de Janeiro Anastácio Agulha achou no corredor uma cara em que se continham as seguintes palavras: “Im°. Sr. – Mande sua mulher tocar lundus na barriga do diabo [...] Quem avisa amigo é.

Um já surdo”. (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 48-49).

O tom de comicidade tal qual verificamos na vida de Eufrásia e suas tentativas falhas de inserir-se socialmente por meio de alguns costumes da época fazem-nos perceber que Luís Guimarães Júnior não tentou construir personagens femininas de acordo com os métodos comumente observados no contexto em evidência, sobretudo pelas idealizações que as circundavam na maioria das obras do Romantismo. Muito pelo contrário, como nos lembrou Salviato (2014, p. 11-12) a respeito da protagonista: “recusando a abordagem feminina tipicamente romântica, o autor se abstém de quaisquer idealizações e escolhe Eufrásia Sistema

como protagonista”, sendo descrita pelo narrador sempre como detentora dessas peculiaridades que beiram o grotesco.

Um ponto interessante sobre a personagem é que ela se coloca em um lugar metafórico no romance, uma vez que Eufrásia pairava entre o dilema da ordem e da desordem presente no contexto em evidência, daquilo que era certo e errado, cômico e sério. Isto é, apesar da personagem está sempre envolvida nas tramoias do marido, endossando e aceitando muitas vezes os crimes e delitos de Anastácio, conseguimos enxergá-la como o ponto de sanidade dentro da família Agulha, sempre expondo certa insatisfação com as situações que pareciam não estar certas.

Não obstante, quando Anastácio Agulha passava por alguma situação que colocava em risco o filho, os amigos ou até mesmo a própria Eufrásia, ela buscava intervir de alguma forma na tentativa de salvar a situação ou até mesmo recobrar o marido ao estado de consciência. Dessa forma, tornou-se uma das personagens mais bem pensadas dentro da obra, sobretudo pela ousadia de buscar educar o filho, pois, como o próprio narrador nos alerta, “educar a qualquer menino é um trabalho realmente espinhoso; mas educar a um Agulha é coisa que nunca passou pela cabeça dos mais audaciosos preceptores do globo!” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 285).

Eufrásia foi fundamental para a mudança de vida da família Agulha e a grande responsável até mesmo pela progressão da narrativa, visto que foi por meio dela e de sua amiga Joaquina Sacramento que Anastácio se conectou à política na primeira parte da história, e a partir disso que ocorre a mudança de núcleo da narrativa para Macaé e, posteriormente, de volta ao Rio de Janeiro. Para concluir, uma das cenas que mais marcam o estado de comicidade e, ao mesmo tempo, da seriedade da personagem é justamente o momento de sua morte, onde as coisas acontecem de maneira antitética. Vejamos como ocorre o episódio:

[...] – Mas não quero que Anastácio saiba!

- O segredo em mim é como pedra em um poço, minha filha!

- Agora, diga-me: não conhece um professor de dança?

- Para quem, gente?

- Para mim. Há de ser a primeira vez que eu dance diante de Anastácio.

- Pois uma moça como a senhora não sabe dançar?

- fui sempre proibida pelos médicos não sei por quê... [...]

Nunca o professor Veríssimo dos Anjos conseguira fazer a discípula dar mais de duas voltas pela sala. Nas antevésperas do grande dia, Eufrásia Sistema não dormiu a noite inteira. Pensou em seu pai, no filho, em sua infância toda e determinou tentar o último esforço, no dia seguinte quando viesse o professor. (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 290-291).

A cena apresentada trata-se do início da história da morte da personagem no capítulo XXIII. No momento em evidência, por ocasião do aniversário de seu filho Bernardino, Eufrásia queria fazer uma surpresa a Anastácio Agulha, presenteando-o com uma dança, mesmo que sempre tivera sido aconselhada pelos médicos a nunca realizar tal ato, visto que poderia ocorrer alguma tragédia por conta do formato que seu corpo tinha. A cena continua:

[...] Eufrásia Sistema, despedindo um grande suspiro, continuou com mais rapidez sem dar importância ao compasso da música, respirando, suando, com os olhos fechados, os lábios contraídos e palpitantes da cabeça aos pés.

[...] O infeliz professor, esticando o pescoço, olhou arregaladamente para todos, abriu com desespero a boca incomensurável e gritou: - “Não posso!” Eufrásia Sistema prendia-o e arrastava-o sem conceder-lhe um momento de respiração e descanso. A valsa tocou ao delírio!

[...] – Anastácio, eu vou morrer! Disse ela esforçando-se para formular a frase.

[...] Escuta, Anastácio, prosseguiu Eufrásia com a voz mais sumida e terna. Eu pensei que... oh! meu Deus!

- Fala! Tu pensaste, pensaste! Em que é que tu pensaste?

- Essa proibição de eu não dançar polcas e valsas...

- O desmancho; era por causa do desmancho, filha de Deus!

[...] Eufrásia deu um grito, levantou-se, e caiu de novo na cadeira para onde a haviam conduzido. O suor gelado escorria-lhe pela face cadavérica [...]

[...] Quando Anastácio reconheceu que a mulher estava morta, saiu do quarto, cambaleando como um ébrio. (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 292 - 300).

A descrição da morte de Eufrásia causa um efeito de comicidade instantâneo. A chegada de Anastácio, o surto e o delírio da esposa em não conseguir parar a dança, o desespero das outras personagens que se faziam presentes no lugar e, principalmente, o “desmanche” da protagonista acusam um humor latente. Muitos desses efeitos advêm daquilo que Bergson (1983) explica, isto é, de que o riso será sempre mais intenso quando se apresentar às cenas vários personagens, o maior número possível, e sobretudo quando esses personagens possuírem semelhanças entre si. A galhofa, então, parecerá mais forte, sem dúvida, “tal é o artifício desse divertimento um tanto tosco” (BERGSON, 1983, p. 15). Em contrapartida, a narrativa, a essa altura, assume uma postura para além do humor, desperta em nós um ar de seriedade, de tristeza e, principalmente, de comoção pelo ocorrido. A face macabra de Eufrásia abre espaços para a dúvida do destino da própria família, uma vez que ela era o porto seguro de todos.

Ademais, para continuarmos nossas análises, destacamos um ponto interessante elencado na fortuna crítica de Candido (1968), lembrada no início desta análise, uma vez que, para o crítico, o escritor dá aos personagens, de modo geral, lógicas coesas pouco variáveis, ou seja, ele dá aos personagens uma “linha de coerência fixada para sempre”. Tudo isso é percebido quando olhamos pela ótica do escritor do romance, graças à caracterização, “os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira que ela possa dar a

impressão de vida, configurando-se ante o leitor” (CANDIDO, 1968, p. 43), Apesar dessa linha coesa dada aos personagens pelo escritor, nossas interpretações podem ser variáveis e relativas, de acordo com as condutas deles.

Nesse sentido, em consonância com a visão do crítico, vimos que em *A Família Agulha* essa coerência dada aos personagens pelo escritor e destacada pelo estudioso, na verdade, abre espaço para uma espécie de incoerência. Tal fato, a nosso ver, deve-se sobretudo às intenções do autor em romper com um estilo de criação da época, ou até mesmo em satirizar os costumes do período. Nesse sentido, tal intencionalidade é transpassada diretamente para os personagens por ele desenhados, e por isso essas criações de Guimarães Júnior nada possuem propriamente de uma lógica ou de uma coerência evidente. Vimos isso primeiramente em Eufrásia Sistema, que é construída à luz de uma comicidade latente e de uma ilogicidade óbvia, e agora veremos a partir das ações e caracterizações de Anastácio Agulha.

Não obstante, juntamente a Eufrásia Sistema, encontra-se Anastácio Agulha, ocupando lugar central na obra. O personagem é o grande responsável pelo desenvolvimento da trama e é construído de forma semelhante à personagem descrita anteriormente, sobretudo no que se refere aos recursos da comicidade, da deformidade dos corpos e do temperamento destinado a ele. Entretanto, diferente de Eufrásia, a construção humorística que cerca as ações do protagonista abre espaço para reflexões de assuntos espinhosos no contexto da segunda metade do século XIX, uma vez que esse se envolve em situações que fazem lembrar muito bem do sistema político, econômico e social da época.

Além disso, arriscamo-nos a dizer que Anastácio Agulha é um dos grandes malandros presentes na literatura brasileira, malandro que, inclusive, satiriza e representa, de forma cômica, marcas da sociedade do século XIX. Se ousarmos mais um pouco, verificaremos que Anastácio Agulha compreende e divide núcleo semelhante aos Leonardos encontrados em *Memórias de um Sargento de Milícias*, obra de Manuel Antonio de Almeida publicada em 1855, uma vez que as construções de ambos adentram ao núcleo da figura do malandro brasileiro. Anastácio, pois, é um malandro com características próprias que, inclusive, guarda algo da picaresca, mas isso não passa de uma pequena semelhança.

Sabendo da necessidade desse esclarecimento, em *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, Flora Sussekind afirma que os romances brasileiros da vertente satírica publicados na segunda metade do século XIX (*Memórias de um Sargento de Milícias*; *A Luneta Mágica*; *O Garatuja* e *A Família Agulha*), se possuem semelhança com os romances picarescos, não passa de uma mera semelhança. Isto é, esse flerte ocorre por conta de uma área delimitada: a da caracterização dos personagens, e é justamente desse ponto que estamos partindo para

mostrar como em Anastácio Agulha encontramos tais semelhanças. Além disso, um dado importante trazido pela autora é que a construção desses personagens, pautados na semelhança com os pícaros, ocorre justamente por conta da popularização da charge nesse período, o que de certa forma foi fundamental para a “configuração dos protagonistas e personagens secundários do romance”, como notamos em Eufrásia, Anastácio e Bernardino Agulha (SUSSEKIND, 1990, p. 248).

Isto posto, em poucas ocasiões, Anastácio desperta aquela sensação de falsa candura de que nos fala Candido (1993), assim como em Leonardo, justamente por tudo acontecer a sua volta como uma espécie de “causalidade externa”, desde o momento da sua primeira mudança de moradia, em função do casamento com Eufrásia, até o momento final quando já encontrava-se em uma situação delicada com o filho Bernardino.

A cena que segue mostra-nos um dos tantos momentos frenéticos das aventuras de nosso herói:

Ah bradou Anastácio com a voz sonora e os olhos ardentes como brasas, desta vez os senhores do governo não de passar bons bocados à minha custa!  
 Sacramento voltou-se rápido, os dois misteriosos personagens levantaram-se, *o jornal do comércio* desenrolou-se nas mãos do sujeito seco e alto.  
 Sacramento correu a Agulha e apertando-lhe vivamente as mãos:  
 - Mas meu amigo! Por que não me falou há mais tempo? É nosso desejo único fazer baquear a urna ministerial. [...]  
 - Havemos de lançar por terra os candidatos do ministro. Dinheiro não falta, graças a Deus! Ora diga-me: quer ser o cabeça do projeto? Dou-lhe, damos-lhe plenos poderes. (GIMARAES JÚNIOR, 2003, p. 68).

Nessa ocasião, Anastácio Agulha e Eufrásia Sistema começam a desfrutar das regalias de Dr. Sacramento, o dono das terras, latifundiário e candidato a deputado. Tudo isso só é consolidado por conta de dona Joanhina, que promete a Eufrásia arranjar uma solução para as suas dificuldades financeiras, e assim se sucede: “- Tudo se arranja! Verás! E como? -Deixa por minha conta! O que é necessário é que teu marido saiba alimentar a mania do meu”. O que se procede, pois, é que Anastácio é retirado da situação do desemprego e começa a viver sob as custas do então candidato, fugindo da dura realidade que o assolava até então.

A cena é descrita a dar ênfase às galhofas e situações cômicas, uma vez que Anastácio promete conseguir votos e baquear a urna ministerial para garantir a vitória de Dr. Sacramento. No entanto, o desfecho será a derrota do então candidato, visto que o próprio sr. Agulha cuidará de desviar todo o dinheiro da campanha eleitoral do deputado corrupto:

- Conte comigo! Já me chegou a mostarda ao nariz. Ou esmigalha-se a urna, ou o Boa-Morte entra!

- Dá-me um abraço bem apertado, meu amigo! És o primeiro home do império!  
 Quando ficam sós os dois cônjuges, Anastácio agulha entregou mais algumas notas em branco a Eufrásia, dizendo-lhe entre dois beijos:  
 - Vai arranjando as malas, meu bem. Fala com a lavadeira e põe tudo em ordem. O dia das eleições está pintando; já fretei um patacho. Havemos de ir à vela e com vento fresco! (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 89).

Dessa forma, após a derrota do candidato, Anastácio Agulha e Eufrásia Sistema consolidam a fuga e iniciam uma nova vida em outro lugar, agora na companhia do filho Bernardino Agulha. Neste ponto, verificamos que Anastácio, mais uma vez, assim como o protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias*, sobrevive um pouco “ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão” (CANDIDO, 1993, p. 23). Ambos os protagonistas, sobretudo Anastácio, cujas ações são mais evidentes, vivem da forma como Candido referenciou, visto que o protagonista passa por diversas situações inusitadas – roubo, mentiras e, nesse caso, até mesmo uma situação de desvio de verbas para manipular o sistema eleitoral da época – e conta tão somente com a sorte e o acaso, sem supostos planos futuros. Diferentemente dos pícaros, como vimos a partir das colocações do crítico, Anastácio passa por todas essas aventuras burlescas, mas daí não retira aprendizado algum e não amadurece a partir das próprias experiências vividas.

Sobre esse aspecto, ocorre algo semelhante entre os protagonistas de Almeida e Guimarães Júnior, ambos os personagens não possuem essa consciência crítica sobre as situações vivenciadas, o que ocorre é que, ao narrador de terceira pessoa, é dado o papel de ser responsável pelas descrições e reflexões, cabendo, pois, tão somente a ele, por meio das ações do protagonista, mesmo que minimamente, apresentar-nos essas reflexões sobre as situações ocorridas na obra, como veremos futuramente. O fato é que Anastácio Agulha é um herói malandro e burlesco, malandro por ser um aventureiro astucioso que beira a vida picaresca, e burlesco porque apresenta as mais variadas situações a partir da comicidade latente que outrora já citamos a respeito do romance.

Cabe ressaltarmos ainda que é por meio desse aspecto da comicidade, verificado no protagonista, que conseguimos visualizar uma série de situações que fazem pensar até mesmo a realidade social do século XIX representada no romance. Como se o humor fosse o ponto-chave usado por Luís Guimarães Júnior para representar e denunciar alguns pontos espinhosos presentes na realidade social do referido contexto. Sobre essa situação, na cena descrita anteriormente, vemos o envolvimento de Anastácio com o desvio da verba que seria destinada à manipulação das urnas ministeriais, Anastácio se faz malandro principalmente por roubar

quem gostaria de roubar também, o que caracteriza a representação de um suposto golpe político no romance.

Abrimos um pequeno espaço para mais uma vez audaciosamente lembrarmos de algumas questões levantadas pelo filósofo Henri Bergson (1983) no seu livro *O Riso*, visto que, para este, a fantasia cômica e o elemento risível encontram-se na sociedade como elemento vivo e assim nos faz pensar que só há o risível a partir das relações entre os seres humanos, sendo apresentado por meio da imaginação humana. Isto é, a comicidade possui uma função social. Ademais, o principal ponto de vista defendido pelo filósofo em evidência, ao observar as relações do riso com o elemento social, é de que o riso possui o dever de expor e apresentar questões desse aspecto. Isto é, o filósofo entendia que era por meio do riso, portanto, do elemento cômico, que se revelava os problemas sociais, assim como era por meio dele que se buscava as respectivas correções desses mesmos problemas.

Porquanto, o ponto de vista destacado, de fato, revela a função do humor dentro da narrativa de *A Família Agulha*, pois, a partir das aventuras vivenciadas por Anastácio, expõem-se e delimitam-se situações representadas no romance que nos lembram até mesmo a realidade presente na sociedade nesse período. Por exemplo, o caso de toda a crise interna do sistema político de 1870, bem como dos grupos contestadores que contavam com a liberdade política e os mecanismos para sua organização interna, como lembra Alonso (2002). Partindo desse princípio, Salviato (2014, p. 6) evidencia que a representação social no romance de Guimarães Júnior está ligada à exibição de “práticas do cotidiano condenáveis”, que inclusive é uma característica da literatura cômica desse momento histórico, como verificamos também em *Memórias de um Sargento de Milícias*. A autora ainda afirma que as tentativas dessas representações satirizam os costumes da época e permitem o ar irônico presente no romance.

Não obstante, ao observarmos a trajetória de nosso herói malandro Anastácio Agulha, conseguimos, a partir da comicidade, adentrar a uma realidade da obra que faz pensar alguns aspectos do século XIX. Observemos mais uma peripécia de nosso herói:

- Daqui a meia hora sou teu, homem!
  - Bode expiatório! Prosseguiu Anastácio murmurando convulsivamente. Eram trinta demônios em roda de mim: “salva teu filho; o padrinho! O louco! O procurador teu amigo”.
  - Anastácio...
  - Não! Guarda o ovo para amanhã, Felisberto! [...]
  - Ah! Não queres vir por bem? Pois hás de vir à força! Eu te levarei nas costas até, se for preciso...
- E apoderando-se do homenzinho, sem que este tivesse tempo de escapar ao assalto, Anastácio Agulha atravessou a alcova, o corredor e saiu à rua.



- Anastácio! Deixa-me! Bradou o procurador, abanando com as mãos, a cabeça e as pernas, sem conseguir livrar-se dos braços que o subjugavam. [...] Anastácio Agulha já não se pertencia: pertencia as regiões do fantástico e do impossível [...] Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo encomendava nesse momento a alma a Deus. (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 150-151).

Na cena em evidência, Anastácio Agulha, após ter sonhado com o derradeiro futuro do filho, entra em desespero e procura o amigo Felisberto para conseguirem um padrinho raro para Bernardino. No entanto, a ideia fixa do Sr. Agulha acaba por deixá-lo em um estado frenético, o que fez com que ele tomasse o amigo nos ombros e partissem em busca do padrinho. A vizinhança que vira o ocorrido gargalhava sem parar de Felisberto, ocasionando a situação em que o próprio amigo de Anastácio entregava a alma a Deus. Neste ponto, percebemos, mais uma vez, um enredo encharcado de elementos marcadamente risíveis, os quais buscavam de certo modo mostrar para a sociedade o que eles tinham de pior, para, assim, corrigi-los. Entendemos então que Bergson (1983) estava certo ao afirmar que “a vida real é um teatro burlesco na exata medida em que produz efeitos do mesmo gênero e, por conseguinte, na exata medida em que se esquece a si mesma [...]” (BERGSON, 1983, p. 50).

Esse efeito cômico advindo das aventuras de Anastácio e Felisberto mostram a realidade da pessoa letrada, que buscava se aproveitar das finanças de quem necessitava de ajuda em alguma situação específica desse contexto, bem como a ineficiência, no caso de Felisberto, por usar uma ortografia malfeita, de quem ocupava um cargo público que, no século XIX, assim como na atualidade, “era ocupado muitas vezes por recomendações e favoritismos” (SALVIATO, 2014, p. 8).

Nesse sentido, cabe destacarmos ainda que esses efeitos da comicidade no trecho evidenciado, e na obra como um todo, muito tem a ver com a escolha das próprias palavras, das organizações das frases, dos termos escolhidos para compor a narrativa, da linguagem de modo geral, isto é, “a própria linguagem se torna cômica”. Segundo o filósofo, “as frases não se fazem por si sós, e se nós rimos delas, podemos rir do autor pelo mesmo motivo. Mas esta última condição será dispensável. A frase, a palavra, terão aqui uma força cômica independente” (BERGSON, 1983, p. 51). Assim, em *A Família Agulha*, o risível se dá, também, por meio da linguagem usada por Guimarães Júnior, assim como pelas ações dos personagens, a exemplo de Anastácio Agulha.

A esta altura, já conseguimos perceber as peculiaridades presentes nas construções dos personagens presentes na obra, e devemos destacar ainda que não conseguiremos falar de todos aqueles que possuem esses traços específicos da comicidade, uma vez que integralmente os personagens, sem exceções, são construídos sob uma verdadeira galhofa. Além disso, é de suma

importância destacarmos ainda que essas figuras encontradas no romance em tela são seres cômicos, mas que também se enquadram na ideia de personagem de costumes, como nos diz Candido (1968):

As personagens de costume são muito divertidas; mas podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial do que as de natureza, nas quais é preciso mergulhar nos recessos do coração humano [...].

As personagens de costume são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue visto de fora. Esses traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a pessoa surge na ação, basta invocar um deles. Como se vê, é o processo fundamental da caricatura, e de fato ele o seu apogeu e tem ainda a sua eficácia máxima, na caracterização de personagens cômicos, pitorescos, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicos. Personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada. (CANDIDO, 1968, p. 45-46).

Como vimos a partir das colocações do crítico, os personagens de costumes são demarcados pela presença de traços distintivos. São traços distintivos aquilo que os tornam singular, e essa é uma característica que não falta para os personagens analisados até este ponto. Eufrásia com sua maestria cômica e deformável, e Anastácio com seu humor e temperamento forte e inigualável. Para confirmar tal ideia, Candido esclarece que esses aspectos são processos fundamentais da caricatura, a exemplo de Eufrásia, Anastácio e Bernardino Agulha, e que o apogeu desses aspectos se deu sobretudo na figuração de personagens cômicos, pitorescos, sentimentais ou trágicos; personagens que carregam consigo características invariáveis que são reveladas de imediato. Nesse sentido, no caso de *A Família Agulha*, esses traços distintivos são revelados desde o momento inicial da trama, onde Bernardino já é um garoto detentor de tais temperamentos, Anastácio e Eufrásia da mesma forma, e essas características se sustentam do início até o momento final da trama.

Isto posto, juntamente a Eufrásia e Anastácio, encontra-se o filho Bernardino Agulha, herói também construído a partir de uma comicidade latente, notada por meio de suas configurações físicas e das suas respectivas ações dentro da obra. Ademais, Bernardino é o ponto inicial da trama, é por ele que a história se inicia, e é por ele que a obra finaliza. Finaliza, mas não se encerra, isto é, a trama termina com Bernardino Agulha correndo em uma perseguição, após a morte súbita de seu pai no meio da rua. Contudo, o desfecho não possui uma conclusão lógica que coloque um ponto final na história do rapaz, há sempre uma correria e um exaustivo uso de reticências, como se o narrador indicasse uma continuação para o episódio, não querendo nunca o interromper: “A multidão perseguia-o... Bernardino Agulha corria... corria ainda... corria sempre...” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 414). O fato é que

o pequeno herói também é um dos personagens que movimentam a vida da família Agulha, sobretudo por ser o ponto de felicidade máximo para os pais, mas também o verdadeiro motivo de sua falência.

Como vimos outrora em Sussekind (1990), há certo flerte do romance humorístico de Luís Guimarães Júnior com a novelística picaresca europeia. Isso tudo ocorre especificamente pela caracterização dos personagens e de fato não passa disso. Por conta dessa situação, tomamos convenientemente as discussões sobre o malandro brasileiro propostas por Antonio Candido para entender a realidade de Anastácio Agulha, como outrora fizera o crítico a respeito dos Leonardos presentes no romance de Manuel Antônio de Almeida. Nesse mesmo viés, assim como o pai que procurava meios para “extorquir mais dinheiro à humanidade desprevenida” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 107), Bernardino Agulha encontra-se presente nesse mesmo núcleo, uma vez que suas ações também o caracterizam como um suposto malandro presente na trama, porém, diferente de Anastácio que cultivava certos hábitos por escolhas próprias e por gostar de fato de envolver-se com turbulências de uma boa aventura contraventora, o filho tinha motivações genuinamente amorosas.

Antes mesmo desse ponto, Bernardino, desde o início da narrativa, já é caracterizado por suas diabruras, isso fica muito claro a partir do capítulo VIII, denominado “*Diabruras de Bernardino antes e depois de vir ao mundo*”, momento em que o menino volta à narrativa após a sua apresentação inicial no primeiro capítulo. O personagem ganha destaque, de fato, do meio do romance para o final; antes disso, as histórias ocorrem envolta dele, a respeito dele, mas sem o personagem se envolver propriamente dito. Nesse sentido, o menino sempre demonstrou um espírito bem difícil de lhe dar, desde a infância, como pudemos observar no primeiro trecho destacado da obra.

Quando já estava no colégio, Bernardino envolvia-se em brigas e situações que sempre resultavam em coisas negativas para o menino: “a assuada continuava e Bernardino Agulha, que tinha nas veias sangue Agulha, levou a mão e pregou um murro na cabeça do mais próximo. Caíram todo em cima dele; foi uma orquestra de gritos” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 263). Além disso, suas diabruras continuavam evoluindo gradativamente e não houve escola que pudesse mudar o temperamento do garoto. A cada novo professor que seu pai contratava para promover o ensinamento do menino em casa, era uma nova tragédia. “Nesse tempo Bernardino mostrava o que era e o que havia de ser. Além da escola familiar, cursou vários colégios, [...] donde foi expulso por indomesticável” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 330).

Já verificamos até então que o filho do casal Agulha era detentor de um espírito quase que indomesticável, verificado sobretudo pelas ações do personagem nos mais variados

ambientes que ele frequentava até então. Interessante verificar também que a forma que Bernardino portava-se na vida adulta começa a ser construída pelo narrador desde o momento da infância, como se aquele justificasse as ações do menino pela forma como ele foi criado pelo pai ou até mesmo por conta do temperamento herdado também do próprio pai.

O fato é que, na vida adulta do menino, quando ele se tornou um frequentador do Alcazar, no capítulo XXV, Bernardino apresenta a configuração de um homem desprovido ainda de beleza corporal e detentor de certa imaturidade quanto às responsabilidades exigidas pela sociedade. E é nesse jogo de cintura realizado pelo narrador, ao descrever o rapaz, que percebemos uma pequena sátira em evidência, visto que ele é construído como uma espécie de *dândi* da alta sociedade carioca, justamente por conta dos ambientes que frequentava e pela postura que adotava na noite do Rio de Janeiro. Porém, tal semelhança é posta em xeque justamente porque o narrador, ao mesmo tempo que constrói a imagem de *dândi*, brinca com a caracterização física do personagem, tirando o senso estético, a beleza e até mesmo o jeito de comportar-se em público.

Cabe destacar ainda que essa ideia dúbia de um *dândi* à francesa, desprovido das características principais destinadas à figura, é mais um recurso humorístico propriamente dito, escolhido pelo narrador para satirizar, a nosso ver, a figura desses rapazes elegantes que frequentavam esses ambientes refinados para manter certo padrão social. Contudo, no final das contas, financeiramente falando, não possuíam bens ou recursos para manter o estilo de vida. Nesse caso em específico, conseguimos verificar com mais segurança tal fato quando observamos a presença de outro personagem, amigo do menino, conhecido como um dos maiores leões do Rio de Janeiro, isto é, “os conquistadores, jonatas, os príncipes da moda de então” (SUSSEKIND, 2003, p. 323), que também dividia as companhias nas noites do Alcazar.

No caso de Bernardino, sua postura apenas flertava com o dandismo, e não passava de um flerte de fato, pois o menino, como já vimos, não possuía características de um e, além disso, sustentava-se do dinheiro que o pai tinha recebido de um prêmio da loteria. O fato é que, à medida que o tempo ia passando, o lado malandro do menino, parecido com o do pai, cada vez mais ia aflorando.

- A culpa é tua! Disse Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo, tomando de novo parte em um diálogo, já começado há tempo.
- A culpa é minha, a culpa é minha! E por que a culpa é minha, Felisberto?
- Pois então! Deixaste sempre o rapaz às soltas; não lhe apertastes o freio nem lhe fizeste menor censura. Agora aguenta! (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 335-336).

Na conversa entre Felisberto e Anastácio, verificamos que o modo com que o menino se comportava muitas vezes era ocasionado por conta da liberdade dada pelo pai, e foi por isso, também pela motivação amorosa da Caxuxa, que Bernardino começou a envolver-se com algumas contravenções para sustentar o alto padrão de vida da amada. O interessante da construção do personagem é que, diferentemente do pai, o pequeno Agulha era motivado por um sentimentalismo avassalador, capaz de cometer os mais variados crimes para conquistar a sua amada. Isto é, não era a malandragem pela malandragem, e sim a malandragem pela figuração de um amor regido pelo interesse da amada.

O fato é que a paixão que o rapaz possuía pela mulher, que um dia quase fora sua madrinha, desestruturou toda a sua vida e a relação que o menino tinha com o pai, tudo em favor de uma afinidade pautada no interesse econômico evidente. A Caxuxa, pois, amante sem igual, quase uma personagem naturalista presente no romance, detentora de uma beleza inigualável e conhecida por extorquir os homens com os quais se envolvia, necessariamente teve Bernardino em suas mãos, e foi justamente o amor que o menino sentia pela mulher que fizera com ele quase cometesse um assassinato e entrasse para o mundo do roubo para sustentar as exigências da amada.

Se o leitor incrédulo admirar-se da nova posição de Bernardino Agulha, espécie de Monte-Cristo em miniatura neste capítulo, não tem mais o que consultar os usuários desta boa capital e a uma misteriosa sociedade de falsificadores de firmas, cuja história contarei um dia, para quem não há dificuldades, nem obstáculos perante o fulgor irresistível das moedas.

[...]. Bateram-lhe à porta, eram dois sujeitos de pavoroso tipo. Daí a pouco mais um, em seguida outro e outro. Tratava-se de simplesmente procurar Bernardino por falsificador de firmas, devedor de não sei quantos contos de réis, e duas letras foram apresentadas por um usuário com assinatura de Anastácio Agulha.

[...] Bernardino Agulha saiu à rua pouco tempo depois. Não possuía um mil réis e não lhe ocorria expediente algum para arranjar dinheiro. Lembrou-se de que talvez com jeito lhe fosse possível roubar uma joia e... Entrou em casa de um ourives, pediu braceletes, pulseiras para escolher e em uma das vezes que o caixeiro voltava o rosto, empalmou uma joia e saiu da casa um pouco apressado. Infeliz! O grito de ladrão estrugiu no espaço, e o miserável deitou a correr com toda a velocidade. (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 407-413).

No trecho anterior, Bernardino já havia começado a submeter-se a pequenas contraversões. Seu desvio de conduta daquilo que era considerado correto na sociedade desse período era justificado pelo narrador por conta dos motivos pelos quais o rapaz realiza os referidos atos. O interessante a essa altura é que a vida de Bernardino no mundo do crime não perdura por muito tempo, isto é, o menino é apresentado como ladrão e, pouco tempo depois, o romance termina, ficando em aberto o que aconteceria com o personagem, deixando-nos com uma série de lacunas e questionamentos. Dessa forma, talvez esse seja o grande motivo,

inclusive, de Sussekind (2003) entender a obra como algo que beira o gênero *nonsense*, justamente por não possuir, de certo modo, sentido para o final de Bernardino.

Dessa forma, o personagem foi construído sob um verdadeiro olhar galhofeiro do narrador, que é o grande responsável pelo efeito humorístico na obra, recurso utilizado inclusive para traçar um panorama crítico a respeito de algumas construções sociais presentes no romance. Em Anastácio Agulha, pois, conseguimos enxergar a figura de um herói que foge dos padrões estéticos comumente observados nas obras literárias do século XIX, que usava de sua esperteza e contravenções para crescer financeiramente. Já em Bernardino, o personagem compartilha também do mesmo perfil do pai, no entanto, o que fica evidente é que nosso pequeno herói, apesar de estar localizado em um objeto artístico que rompe com uma tradição romanesca, de certo modo, ainda é moldado pela tradição amorosa romântica do século XIX, e isso pode ser verificado na devoção que o rapaz tinha pela então amada, a Caxuxa.

Cabe destacar ainda que, nos demais personagens da ficção, também são encontrados elementos do risível. Além disso, compartilham e mostram, de certo modo, ora uma aproximação em relação a uma conduta considerada correta e aceitável, ora um desvio dessa mesma conduta. Personagens como Dona Joanhina, Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo, o Sr. Sacramento, Leocádio da Boa Morte, Sra. Quitéria do Amor Divino, a serviçal D. Quinhina Ciciosa, Sra. Leonarda, D. Clementina Arrozal e D. Candinha permitem a construção de um solo fértil e verossímil desenhado pelo narrador à luz da criação ficcional de Luís Guimarães Júnior.

Portanto, os personagens, como diz Candido (1968), são seres fictícios que lembram a realidade, mas não são reais propriamente ditos; e, em *A Família Agulha*, são construídos de forma peculiar. Singularidade que permite entender inclusive a obra de Guimarães Júnior como um marco da literatura brasileira e, se afunilarmos mais um pouco, um marco da literatura cômica brasileira. Logo, após os exemplos apresentados, partindo da própria obra, notamos que o romance em escopo é encharcado desses elementos marcadamente risíveis que revelam também uma criticidade evidente a respeito de alguns elementos presentes na sociedade Oitocentista. Tudo isso a partir da referência de um humor muitas vezes grotesco e que lembra as crônicas presentes no espaço do jornal. De todo modo, a fantasia cômica, por meio das figuras evidenciadas, representa o homem em sociedade, de modo a se perceber essas relações sociais partindo da própria prosa de ficção.

#### **4.3 A figuração de um narrador astuto e ousado**

Na obra *O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*, a autora Ligia Chiappini Moraes Leite (2002) realiza um importante estudo sobre o narrador nas produções em prosa. Trata-se, pois, de uma espécie de manual que reúne as diversas visões teóricas de estudiosos que se debruçaram sobre essa importante categoria literária. No estudo, tal qual destacado anteriormente, entre outras situações, evidencia-se o processo de mudança histórica da configuração do narrador, de como ocorre o ocultamento dessa entidade atrás de outros narradores ou até mesmo dos fatos narrados, a fusão do narrador com o personagem, a relação entre narrador e leitor etc.

Atrelado a isso, verificamos, a partir do estudo de Leite (2002), reflexões pertinentes para pensarmos o narrador de *A Família Agulha*, sobretudo a respeito das astúcias e ousadias construídas por meio de sua onisciência evidente no romance. Para iniciarmos nossas discussões, na obra em escopo, o narrador é uma entidade viva que desafia o leitor a segui-lo em suas digressões, e não possui certa responsabilidade com a ordem temporal da diegese, como vimos no início deste capítulo, mas propõe aos leitores um exercício muitas vezes desafiador para acompanhar os seus pontos de vista na obra.

O que ocorre, nesse sentido, é que o narrador, em muitos momentos, aproxima-se do leitor e o conduz a conhecer, como se estivessem coexistindo em um mesmo ambiente, a parte interna do que está sendo descrito na narrativa. Toda a tática criada por ele acaba, de certo modo, envolvendo o leitor, criando um ambiente ilusório, como se estivéssemos de fato lidando com uma pessoa que existiu e que conhece muito bem aquilo que narra. Sobre isso, ao relembrar dos estudos de Wolfgang Kayser, estudos do narrador no romance, Leite (2002) mostra como ocorre a construção desse processo e como o narrador acaba adquirindo tal característica:

Já no romance – quando a narrativa se prosifica na visão prosaica do mundo, quando se individualizam as relações, quando a família se torna nuclear, quando o que interessa são os pequenos acontecimentos do cotidiano, os sentimentos dos homens comuns e não as aventuras dos heróis - perde a distância, torna-se íntimo, ou porque dirige-se diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima diretamente das personagens ou dos fatos narrados.

Essa proximidade pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando na verdade tanto o narrador como o leitor são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: das técnicas, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem. (LEITE, 2002, p. 12).

Verificamos que essa caracterização do narrador no romance ascende sobretudo a partir do momento em que as narrativas começam a voltar-se aos pequenos acontecimentos do

cotidiano. É quando ele começa a tornar-se mais íntimo do leitor, dos personagens narrados e dos fatos como um todo. Assim, é por conta dessa proximidade que ocorre a ilusão de estarmos diante dessa pessoa supostamente real, como se existisse certa sintonia entre ambas as partes.

Em *A Família Agulha*, essa relação estabelecida entre narrador e leitor é bem evidente, uma vez que esse ser fictício cria mecanismos que fazem com que os leitores se aproximem dele como se estivessem conectados e sendo convidados a vivenciar de fato as questões apresentadas no romance. Porém, ao leitor e à leitora, cabe o lugar de personagem fictício da obra tanto quanto o do próprio narrador, como podemos verificar no trecho em destaque:

Enquanto estão na sala os incansáveis lidadores da oposição, entremos, eu e a leitora, sorratamente, na saleta particular onde Eufrásia e sua antiga companheira de colégio se entregam com toda a efusão à mútua confiança de seus íntimos pensamentos. (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 85).

Nessa ocasião, o narrador parece possuir certa intimidade com a leitora, o que causa a sensação, a partir dos diálogos estabelecidos por eles, de proximidade entre ambas as partes na ficção. O narrador, pois, já começa a mostrar que detém certas táticas para conquistar a atenção do leitor, trazendo-o para junto de si. Tudo isso ocorre por conta da própria demarcação do lugar que ele ocupa na narrativa, juntamente com a leitora, “entremos eu e a leitora”, e por isso conseguimos perceber tais artimanhas já iniciadas. Observemos outro exemplo a seguir:

São passados três anos, como se diz nas novelas francesas, três anos são passados na ampulheta do tempo.

**Quer V. Ex<sup>a</sup> entrar em minha companhia na casa n. 91 Y, na Rua da Misericórdia? Entremos, sim, entremos nessa casa donde vai partir o entrecho de toda a história maravilhosa que eu ando contando há tempos!**

Fiquemos no primeiro andar... Penetremos mansamente como fazem os lápis agora. É aí que eles moram, aí que eles jantam, aí que eles respiram!

- Eles quem?

- Explique-se!

- Nada de descrições!

- Meta-se no assunto, logo!

**- Pelo amor de Deus! Um pouco mais de paciência, minha senhora! Poupe-me V. Ex<sup>a</sup> o desgosto de haver erguido um momento o véu que encobria as peripécias da existência Agulha... Entremos com cautela na casa n. 91 Y.**

Que vemos nós? Uma sala medíocre, mediocrementemente alumada, onde conversam várias criaturas medío... não! Não são medíocres essas criaturas que conversam nessa casa! **Merecem da análise particular cuidado, e aí vou eu!**

[...] **Como os demais trastes não fazem grande figura nem na casa em questão nem na história que eu lhes estou contando, entreguemo-nos à revista dos tipos sem mais demora [...]** (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 100-101, grifos nossos).

O trecho em destaque trata do início do capítulo VIII, denominado *Diabruras de Bernardino antes e depois de vir ao mundo*, momento em que o narrador começa a contar sobre



como estão os componentes da família Agulha após o episódio das eleições no Rio de Janeiro. Tal qual verificado no excerto, o narrador conduz a trama de uma forma astuta e, por vezes, inovadora, dirigindo-se especificamente à leitora e a ela atribuindo o papel de personagem na narrativa. A espectadora não é apenas alguém que recebe a mensagem destinada a ela, agora é personagem viva dentro de uma teia comunicativa evidente. Nesse sentido, além de verificarmos um diálogo que envolve os leitores de modo geral, como se realmente o narrador estivesse nos convidando a entrar na narrativa e enxergar os fatos pela óptica dele, ele dá vida à leitora, atribuindo a ela o papel de personagem dentro da história: “Eles quem? Explique-se! Meta-se no assunto, logo! “, “Pelo amor de Deus! Um pouco mais de paciência, minha senhora!” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 100).

De fato, o narrador nesse ponto começa a mostrar uma conduta um tanto quanto parecida até mesmo a de Anastácio Agulha. Não pelo temperamento que ele demonstra no diálogo com a leitora, nem por suas crises de loucura, mas pela possibilidade de surpreender a partir desses pequenos atos, de ele dar voz a alguém que teoricamente deveria ser apenas uma receptora daquilo que estava sendo narrado. Ademais, é como se interpretasse nossas ânsias de querermos saber logo o que aconteceu com a família Agulha após o episódio descrito, e conseguisse traduzir isso por meio da personificação de uma leitora que, agora, torna-se personagem na obra. Logo, a face que enxergamos, pois, é a de um narrador astuto, que cria possibilidades, inovações, e acaba deixando o romance, como um todo, mais rico, tudo isso sob a luz de uma comicidade latente.

Podemos afirmar ainda que, em *A Família Agulha*, encontramos um narrador que, de certo modo, enquadra-se no modelo dos narradores presentes nas obras humorísticas do século XIX, uma vez que nelas, na grande maioria das vezes, existe esse ser ficcional astuto que conquista os seus leitores e estimula as suas participações na narrativa. Tudo isso por meio de mecanismos na obra que fazem com que esses mesmos leitores atribuam interpretações à realidade apresentada pelo viés cômico, existindo a partir daí um tipo de pacto entre narrador e leitor. Nesse sentido, é por meio dessa aproximação entre essas duas entidades na narrativa que o leitor é convidado a ficar à vontade mediante as situações apresentadas na obra, mas isso não acontece sem segundas intenções do narrador criado por Luís Guimarães Júnior.

A nosso ver, este narrador é astuto, como já dissemos, ele se aproxima dos leitores, envolve-os, deixa-os íntimos, para assim tecer críticas sobre a própria realidade que esses leitores viviam. Dessa forma, esse pacto entre narrador e leitor, na verdade, é um mecanismo que permite a ele satirizar, em muitos casos, os próprios leitores, sem ofendê-los por conta dessa intimidade criada entre ambos. Ou seja, todos esses mecanismos criados para fortalecer a

aproximação com o leitor são realizados com a intensão de que o leitor fique à vontade em seu contato com a obra e não se importe muito com as críticas que o próprio narrador realiza a respeito da realidade do período, embalados pelo humor evidente presente nas situações grotescas criadas por ele.

Além disso, o narrador de *A Família Agulha* mostra-se bastante inteligente e sempre perspicaz nas suas propostas e intensões. Um ponto bastante relevante é que essa figura que narra o romance tece diálogos tanto com o leitor quanto com a leitora. Ora dirige-se à leitora – figura feminina – como espectadora de suas artimanhas, e outrora ao leitor – figura masculina – como testemunha de alguns momentos em que ele tece críticas acerca da realidade do século XIX. Tal situação, trata-se, pois, de mais uma tática, criada por ele para agradar ambos os gêneros – leitores e leitoras –, e assim conquistá-los para realizar aquilo que já explicitamos anteriormente, como também alcançar o maior número de espectadores para a obra, não só mulheres, mas também o público masculino. Além disso, como Guimarães Júnior sempre criticou as convenções sociais e os padrões de modo geral, parece que, ao construir um narrador com tais artimanhas, consegue criticar esses mesmos padrões sociais, isto é, como se dissesse que a leitura de romances estava tanto para as mulheres quanto para os homens.

Quem destacou muito bem essa questão foi Salviato (2014), ao realizar uma análise sobre o narrador da obra de Guimarães Júnior. Observemos um trecho das colocações da estudiosa:

As críticas feitas pelo narrador não têm destinação privilegiada aos indivíduos fictícios. Há, com o próprio leitor, um intenso diálogo, em que o narrador o convida a visitar diferentes ambientes, responde a supostas perguntas a respeito da história e, principalmente, deixar clara a visão distintiva que tem entre as leitoras e os leitores, marcando as preferências estereotipadas de ambos os gêneros de forma a padronizar mulheres e homens que desfrutam do romance. Lembremos, aqui, que Guimarães Júnior visa justamente criticar os moldes sociais, inclusive os de escritores de folhetim anteriores – por isso, a generalização do público leitor é proposital. (SALVIATO, 2014, p. 14).

A autora evidencia como o narrador criado por Luís Guimarães Júnior distingue, no romance, os leitores das leitoras, e como as críticas realizadas por ele não possuíam destinação privilegiada. Nesse sentido, partindo dessa visão, o que ocorre é que o narrador demarca o diálogo com ambos os gêneros para envolver tanto os homens quanto as mulheres, buscando assim a aproximação e o contato com o maior número de leitores possíveis. Com esse processo, inclusive, além de agradar homens e mulheres e trazê-los para perto de si, ele também acabava tecendo uma crítica diretamente aos moldes da sociedade desse período, visto que a leitura do

folhetim não estava restritamente ligada tão somente ao público feminino, como muito se fez pensar até mesmo por alguns autores do gênero nesse período.

Ademais, no último excerto destacado do romance, o narrador se dirigiu especificamente à leitora, dando vida a essa e tornando-a personagem da narrativa: “Pelo amor de Deus! Um pouco mais de paciência, minha senhora” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 100). Agora, verificaremos como o narrador dirige-se intencionalmente ao leitor, realizando esse mesmo processo, mas, nessa ocasião, relacionando-se com o leitor (masculino).

Eis-nos em pleno século de eletricidade, de máquinas americanas, de Alcazar e de notas falsas! A matilha a beatice, a ingenuidade e o chapéu alto desapareceram completamente. O homem artificial tomou o lugar do homem da natureza; o figurino sucedeu à criatura, e há hoje quem duvide até da existência de Adão e do episódio do pecado original.

**Entre leitor (desta vez dirijo-me ao leitor!) entre comigo no alumiado edifício da Rua da Vala,** curso da língua francesa dos elegantes da Corte. O Alcazar! ALCAZAR! Esta palavra foi o princípio o grito da desordem, a senha dos revolucionários, o sinônimo da ruína, da desolação, da extravagância e da orgia! (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 312, grifos nossos).

Observamos, no trecho em destaque, que o narrador agora vai em direção ao leitor (figura masculina), e ele próprio reafirma o direcionamento de seu discurso. Por assim dizer, ao dirigir-se ao leitor, é como se ele estivesse tentando envolvê-lo e conduzi-lo a visitar uma realidade em que atua também como protagonista por estar inserido naquele contexto social.

O fato de o romance ser uma obra humorística, de possuir elementos da teatralidade e da crônica, permite que os leitores fiquem à vontade no momento da leitura da obra. De modo geral, que as coisas fiquem mais leves. Tudo isso é criado intencionalmente pelo narrador para que ele consiga realizar as suas críticas e as sátiras, a fazer com que os leitores não se sintam ofendidos ou incomodados com aquilo que está sendo posto. Tal astúcia do narrador por vezes se confunde até mesmo com as táticas criadas por Luís Guimarães Júnior para o alcance do público em geral, uma vez que o próprio escritor começa a criar esse ar de leveza e descontração desde o momento de apresentação do romance, na carta ao autor Joaquim Serra. Nesse momento específico, ele já prepara os leitores, trazendo-os para junto de si, afirmando que a obra por inteira se tratava de um objeto dotado de seres “ridículos” e cômicos, porque a sociedade estava precisando de algo leve e que a fizesse rir.

Tais críticas, a partir desse aspecto da comicidade, são tecidas pelas mãos do narrador e podem ser percebidas no decorrer do romance como um todo, como no caso do trecho destacado anteriormente. O excerto está localizado no início do capítulo XXV, denominado *Muitos anos depois*. Nesse momento, a narrativa começa a tomar novos rumos após a morte de Eufrásia

Sistema, e o narrador tem grande participação na construção dessa nova etapa da trama de *A Família Agulha*, pois, além de realizar os saltos temporais como já verificamos, é a partir daqui que as sátiras que ele realiza sobre fatos do cotidiano da segunda metade do Oitocentos ficam mais evidentes.

Ao realizarmos uma leitura minuciosa da obra, verificamos que, até então, essas críticas no romance eram percebidas, muitas vezes, a partir das ações dos personagens, como no caso da crítica ao sistema político no episódio em que Anastácio Agulha envolve-se com o candidato a deputado. É a partir deste momento específico que o narrador se mostra mais ácido, eficaz e astuto naquilo que estava realizando, não só pela tática do envolvimento com o leitor, mas agora pelo discurso que ele enunciava em relação aos costumes da sociedade na época.

No caso da cena exibida anteriormente, a crítica estava relacionada sobretudo aos avanços da sociedade, que muitas vezes faziam com que os homens se tornassem cada vez mais artificiais, visto que “o figurino sucedia à criatura”. Tal discurso exhibe um posicionamento do narrador, como se estivesse contra tais avanços, especialmente porque faziam com que o homem duvidasse até mesmo dos valores tradicionais e bíblicos citados por ele, a exemplo de Adão e o pecado original. De modo geral, apesar de, na maioria das vezes, mascarar tais posicionamentos, de certo modo, o narrador de *A Família Agulha* ainda está ligado à “moral e aos bons costumes”, o que era de se esperar de um narrador cômico, mas, ao mesmo tempo, crítico, no período do final do Romantismo.

Um exemplo claro desse aspecto está localizado na continuação do episódio citado anteriormente. Observemos:

**Em certo tempo, ir ao Alcazar era o mesmo que ser condenado à forca!** As famílias tremiam pela sorte dos seus filhos que saíam a passeio durante a noite; a sociedade ansiosa recomendava à polícia todo o cuidado com a invasão das *estrelas parisienses*, cujo sistema planetário sempre por um cataclismo inevitável, e os pais da família cortavam previamente dos jornais o anúncio que o Sr. Arnaud imprimia e imprime quotidianamente, lançando os fragmentos condenados às chamas de um fogo purificador!

**Bom tempo! Bom tempo! Bom tempo aquele, Jesus meu!**

Hoje o caso muda de figura. Antigamente depois de uma apresentação qualquer em casa de família:

[...] E não pisa no Alcazar!

Agora, diz-se assim:

- Tenho a honra de apresentar-lhe o Sr. Beltrano de tal, filho de fulano, moço de espírito, um dos elegantes da Corte; e depois de uma gargalhada metódica:

- **Fizemos o diabo no Alcazar, sabe?** (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 312-313, grifos nossos).

O narrador de *A Família Agulha* é onisciente, além disso, é intruso, “esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima [...]. Seu traço característico é

a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral [...]” (LEITE, 2002, p. 26-27). E é a partir dessa intrusão que verificamos o posicionamento crítico que o narrador adota nesse momento, sua crítica ferrenha ao Alcazar e aos que o frequentavam.

O início do capítulo é tão somente construído sob a luz das reflexões do narrador. Ele começa falando da realidade social do século XIX, o século da eletricidade, e continua suas reflexões acerca do Alcazar e da noite carioca ao estilo da noite parisiense. Seguindo essa linha de raciocínio, ele realiza a comparação de duas épocas e de como, nesses tempos distintos, a ida ao Alcazar era vista de maneiras diferentes. No caso, o tempo de preferência do narrador seria aquele cujo pudor da família carioca não permitia, por exemplo, que seus filhos frequentassem tal ambiente, o tempo em que os pais de família cortavam até mesmo os anúncios do jornal que traziam referências a esse lugar.

Para confirmarmos tal apreciação sobre o posicionamento crítico do narrador, verificamos que, na sua intromissão, ele acaba enunciando: “Bom tempo! Bom tempo! Bom tempo aquele, Jesus meu!”, referindo-se ao tempo em que as famílias ainda possuíam esse pudor que foi citado anteriormente. Não é sem razão que Guimarães Júnior faz da musa dos olhos de Bernardino Agulha uma mulher da noite do Alcazar, como se o fato de Joanhina Sacramento ser uma frequentadora desse meio justificasse a forma como ela agia tanto com Bernardino quanto com todos os outros homens que com ela se relacionavam. Além disso, é como se o narrador dissesse que o ambiente do Alcazar, pertencente à tradição da boemia galante, fosse o verdadeiro motivo dos males e dos vícios em geral, a exemplo da própria perdição de Bernardino Agulha exibida no romance.

No excerto a seguir, encontramos o encerramento das reflexões do narrador no capítulo XXV, que agora convida o leitor a adentrar o espaço interno do teatro e visualizar Bernardino Agulha adulto e frequentador do espaço em destaque:

É o grande século este! O programa palpita em tudo e a humanidade despiu no limiar dos tempos evaporados a alva túnica da monótona honestidade!  
E depois o que vem a ser a elegância, o aprumo social, o jogo da mocidade e da vida?  
A roda do século move-se para trás agora e as festas das orgias e das bacanais mitológicas reproduzem-se com maior furor ainda do que no tempo das tropelias de Júpiter!  
Entremos. É noite de festa no templo alcazariano. (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 314).

Na finalização do longo episódio de reflexões do narrador, ele convida o leitor a entrar no templo alcazariano na noite onde tudo começou. E quando dizemos tudo, estamos fazendo referência ao momento em que o caminho de Bernardino Agulha cruza com a Caxuxa,

iniciando-se, assim, o declínio da narrativa para o final trágico de Anastácio Agulha juntamente com o filho. O fato é que essa entidade viva da narrativa, ao se despedir de uma longa reflexão sobre o século das luzes, ainda toma para a sua análise os costumes da sociedade desse período, levantando certas “farpas” a respeito daquilo que ele considerava uma postura hipócrita de parte da sociedade, um despir da “monótona honestidade”. Sendo assim, nesse ponto, parece que o narrador abre mão de suas reviravoltas humorísticas para encerrar o discurso com um ar de seriedade, mostrando-se, pois, para além do humor, agora com uma criticidade evidente, como muito bem explicitou Flora Sussekind ao afirmar que a história da família Agulha era aparentemente ingênua, inofensiva, “mas do qual se exibiam, em alguns momentos, as farpas” (SUSSEKIND, 2003, p. 24).

Tal posicionamento do narrador, para além da crítica aos padrões da época, revelam-nos uma entidade cuja sátira realizada também é um tanto quanto conservadora. Como se, nesse caso, o narrador de *A Família Agulha*, apesar de todas as suas astúcias modernizadoras, utilizasse de sua fala para instaurar certa ordem em relação aos padrões da época. Como se ele ironizasse certas pretensões modernizantes da sociedade brasileira, vistas como ridículas por um determinado grupo social. É interessante atentarmos-nos, também, para o fato de que existe no país, ao longo do século XIX uma forte tradição satírica conservadora, cuja compreensão está na ordem social das coisas, sendo repercutida inclusive nos dias de hoje. Assim, tal tradição também respinga no narrador de *A Família Agulha* que mostra ser detentor de muitas faces, faces essas que ora voltam-se para o rompimento de alguns padrões instaurados e ora para uma tradição conservadora, sobretudo quando a questão está ligada à realidade modernizadora do século.

O fato é que o narrador do romance em questão é uma entidade que se mostra complexa e cheia de possibilidades interpretativas as quais não se fecham apenas no ponto de vista estabelecido em nossas reflexões. Nosso intuito, pois, era mostrar como essa entidade viva é detentora de uma astúcia marcadamente visível, bem como posicionamentos críticos um tanto quanto diversos. Portanto, o narrador onisciente intruso apresenta-se sob a luz de uma verdadeira galhofa, que conquista os leitores e os envolve com a leveza de uma boa gargalhada. Porém, seu humor tem a função de divertir e criticar a sociedade de modo geral, sejam pela quebra de uma ordem social ou pela instauração de uma sátira conservadora. Tais artimanhas revelam, dessa forma, a face de um narrador astuto e, ao mesmo tempo, ousado, que constrói uma narrativa a partir de digressões, e que desafia os leitores a segui-lo, a encontrarem em seu humor toda a sátira daquela sociedade da segunda metade do século XIX.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de mestrado buscou dar conta de um estudo crítico acerca do romance *A Família Agulha*, do escritor Luís Guimarães Júnior, publicado nos folhetins do *Diário do Rio de Janeiro* em 1870. Nosso objetivo principal foi destacar as singularidades presentes na obra, sobretudo aquilo que estava ligado à questão humorística no universo ficcional criado pelas mãos do referido autor. Além disso, na tentativa de sanar a ausência de uma fortuna crítica relacionada à vida e à obra do folhetinista, propomos, também, um estudo para além das páginas do romance, e partimos para uma revisitação histórica dos fatos ligados ao romancista. Nesse sentido, o trabalho aqui apresentado ficou subdividido em duas ocasiões específicas.

A primeira delas, voltou-se a uma releitura do momento histórico em que o romance estava inserido, para assim compreendermos os fatores externos à obra que, de alguma forma, estavam em sintonia com o romance. Além disso, por meio da visitação às fontes primárias digitalizadas, conseguimos ter acesso a alguns dados que permitiram realizar uma análise específica sobre a vida do escritor. Tais fontes estão localizadas no *Diário do Rio de Janeiro*, no intervalo de tempo entre 1869 a 1872 – período em que o autor atuou como folhetinista desse periódico. Ademais, além do jornal, encontramos outros documentos importantes que permitiram a ampliação das informações sobre o escritor. Tudo isso a partir do projeto *Biblioteca Digital de Literaturas de Países Lusófonos*, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, que reúne importantes registros sobre a vida de diversos autores.

Contudo, vale ressaltar ainda que as nossas pesquisas em fontes primárias tomaram tais direcionamentos muito por conta de algumas indicações realizadas em estudos anteriores, o que de certo modo serviu como base para colhermos os dados necessários às conclusões que chegamos até aqui. Logo, esse tipo de pesquisa merece grande respeito por parte dos homens e mulheres das letras, pois com ela conseguimos enxergar uma nova face da história literária posta e institucionalizada até então. Assim, verificarmos um tipo de literatura que muito tem sido negligenciada e deixada à margem do cânone literário.

Sendo assim, os dados colhidos nessas fontes mostraram como Luís Guimarães Júnior foi um escritor popular no referido contexto, bastante aclamado pela maior parte da crítica literária destinada a ele, assim como pelo público leitor de modo geral. Ademais, verificamos também que o autor possuía um ritmo intenso de publicações no jornal destacado anteriormente; e que essas publicações estavam vinculadas não só a esse espaço, mas também a uma das mais requisitadas editoras presentes no Brasil no contexto evidenciado, a casa editorial *Garnier*. Tais fatos fizeram aguçar nossas reflexões, uma vez que, apesar do escritor está localizado entre os

autores populares desse momento histórico, ele não gozava de grande prestígio mediante as historiografias literárias tal qual conhecemos hoje.

Para essa situação, nossas hipóteses, pois, foram em direção à questão de ele estar localizado em um momento de transição entre o Romantismo e o Parnasianismo, sendo considerado também um dos primeiros poetas parnasianos. Nesse caso, estando esse movimento em um local estigmatizado pela crítica literária modernista, talvez essa mesma estigmatização também tenha sido atribuída a Luís Guimarães Júnior e, por isso, o autor ficou praticamente apagado dos nossos manuais de literatura brasileira. Atrelado a isso, outra possibilidade para o caso seria por conta do gênero que o autor produziu, já que Guimarães Júnior mostrava-se, quase sempre, pelo viés humorístico e pelas sátiras que construía. Desse modo, o gênero cômico, espécie de subgênero, também estava em um lugar de desprestígio em relação a outros gêneros maiores, e esse mesmo lugar também, talvez, tenha sido atribuído ao autor.

Não obstante, o segundo momento desta dissertação está ligado a um estudo qualitativo do romance. Essa abordagem buscou mostrar a recepção crítica sobre a obra, bem como realizar um cotejo das edições anteriores, e uma breve comparação entre essas edições em livro e o folhetim original, publicado no periódico. Nesse sentido, esse esboço, de modo geral, serviu como base para uma releitura da obra, que evidenciou os procedimentos de construção da narrativa, ou seja, os volteios e os ziguezagues construídos na trama, os personagens e as suas especificidades humorísticas e críticas, bem como as astúcias e as ousadias do narrador em relação aos leitores e a sociedade com um tudo.

Dessa forma, a conclusão desta dissertação não constitui um fim, mas, antes, o início de nossos aprendizados relacionados à vida e à obra de um escritor brasileiro que muito contribuiu para a construção de uma tradição literária cômica em nosso país. Em vista disso, nossos esforços buscaram colaborar com o cenário atual dos estudos literários, sobretudo para as pesquisas que buscam resgatar escritores que ficaram, de certo modo, às margens do cânone literário. Além disso, nosso intuito principal também foi trazer para as discussões essa obra humorística que é considerada, a exemplo de Wilson Martins, uma das obras literárias mais injustamente esquecidas pelas historiografias, pois está equiparada a grandes produções literárias, como no caso de *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

Portanto, esperamos ter contribuído com tal cenário e respondido às perguntas motivadoras levantadas no projeto desta pesquisa, a evidenciar que este é apenas o ponta pé inicial para um estudo futuro, que buscará preencher algumas lacunas que, porventura, tenham



sido deixadas nesse primeiro momento. Isto é, ainda sobre o critério do valor do autor e da obra, ou até mesmo sobre questões da própria narrativa. Assim, sabendo que esses questionamentos poderão nos levar mais adiante, por hora encerramos nossa dissertação com o sentimento de dever cumprido.

## REFERÊNCIAS

ABL (Academia Brasileira de Letras). *Biografia do autor Joaquim Serra*. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joaquim-serra/biografia>. Acesso em: 02 jul. 2020.

ABL (Academia Brasileira de Letras). *Biografia do autor Luís Guimarães Júnior*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/luis-guimaraes-junior/biografia>. Acesso em: 12 maio 2020.

ABREU, Márcia. Duzentos anos: os primeiros livros brasileiros. *In: Impresso no Brasil: Dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004.

Acervo da editora e livraria Garnier: *Capa; Contrato; Correspondência comercial; Prospecto*. Projeto *Biblioteca digital de Literaturas de Países Lusófonos*, UFSC. Disponível em: [https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=6495&locale=pt\\_BR](https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=6495&locale=pt_BR). Acesso em: 12 maio 2020.

ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil – império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARAÚJO, Gilberto. *Apresentação*. *In: Sonetos e Rimas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

ASSIS, Machado de. Notícias da atual literatura brasileira: instituto de nacionalidade. *In: Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

ASSIS, Machado. *Correspondência de Machado de Assis, tomo I: 1860 -1869*. Rio de Janeiro: ABL, 2008 (Coleção Afrânio Peixoto, 84).

AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias de consagração: discurso da crítica sobre o romance no Brasil*. Campinas SP: Mercado das Letras, 2010.

AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1983.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

CARDOSO, João Batista. *Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto*. São Paulo: Edunb, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Crítica e sociologia. In: Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 2019, p. 1-17.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem. In: O discurso da cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul: São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura de dois gumes. In: A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance. In: A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CASEMIRO, Fabio Martinelli. *Carne, imagem e revolta na lírica de Teófilo Dias*. 2008. 206 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270251>. Acesso em: 25 mar. 2021.

CERQUEIRA, Rodrigo. *Educação pela máscara: literatura e ideologia burguesa no Brasil (1844 1856)*. 2013. 309 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269981>. Acesso em: 25 março. 2021.

COHEN, Margareth. Narratologia no arquivo da literatura. Tradução de Rodrigo Cerqueira. *História e cultura*, Franca, v. 5, n. 2, p. 20 -50, set. 2016.

D'ALMEIDA, Fialho. Luís Guimarães: prefácio à segunda edição de Sonetos e Rimas. *In: Sonetos e Rimas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

DUTRA, Eliana de Freitas. Leitores de além-mar: a Editora Garnier e sua aventura editorial no Brasil. *In: Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

EL FAR, Alessandra. Ao gosto do povo: as edições baratíssimas de finais do século XIX. *In: Impresso no Brasil: Dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *A Família Agulha (romance humorístico)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vieira e Lent: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Contos sem pretensão*. Rio de Janeiro: B. L Garnir, 1872. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=146803>. Acesso em: 25 mar. 2021.

GUIMARÃES JUNIOR, Luís. *Estatísticas sobre o autor: Projeto Biblioteca Digital de Literaturas de Língua portuguesa, UFSC*. Disponível em: [https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=6495&locale=pt\\_BR](https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=6495&locale=pt_BR). Acesso em: 12 maio 2020.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Filigranas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=146803>. Acesso em: 25 mar. 2021.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Sonetos e Rimas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010. Disponível em: <https://www.academia.org.br/publicacoes/sonetos-e-rimas>. Acesso em: 25 mar. 2021.

HARDMAN, Foot Francisco. Antigos modernistas. *In: Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da cultura, 1992.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: TA. Queiroz, 1993.

MARTINS, Wilson. *Clássico do humorismo*, 2004. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/wilsonmartins126.html>. Acesso em: 12 maio 2020.

MEYER, Marlyse. *As mil faces de um herói-canalha e outros ensaios*. UFRJ. Rio de Janeiro, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. *In: Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

QUEIROZ, Juliana Maia de. *As múltiplas facetas de Joaquim Manuel de Macedo: A carteira de meu tio, Memória do sobrinho de meu tio e A luneta ma'gica*. 2011. 159 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270282> . Acesso em: 25 mar. 2021.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In: A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 4º volume. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL/MEC, 1980.

SALES, Germana Maria Araújo. *Folhetins: uma prática de leitura no século XIX* (2007). Disponível em: <http://www.entrelaces.ufc.br/germana.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)*. 2003. 387 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2003. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270043>. Acesso em: 25 mar. 2021.

SALVIATO, Anna Viana. *A Família Agulha: romance alinhavado por um narrador afiado*. Florianópolis SC: Mafuá, 2014.

SANTIAGO, Emmanuel. *A musa de espartilho: o erotismo na poesia parnasiana brasileira*. 2016. 297 p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-19122016-093102/pt-br.php>. Acesso em 25 mar. 2021.

SOUZA, Alexandre Barbosa de. Prefácio. *In: A música popular no romance brasileiro: V. I séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SUSSEKIND, Flora. A Família Agulha: prosa em ziguezague. *In: A Família Agulha: romance humorístico (1870)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: V. I séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Universidade de Brasília, 1976.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

## **FONTES PRIMÁRIAS**

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Corimbo*. Rio de Janeiro: Dezesesseis de Julho, Órgão conservador, 1870. (Hemeroteca Digital Brasileira).

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Ed. 21, sexta-feira, 21 de janeiro de 1870. (Hemeroteca Digital Brasileira).

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Anúncio de edição dos romances humorísticos em dois volumes pelo Garnier, seção *Noticiário*. 10 de Junho de 1870, ed. 158. p. 1. (Hemeroteca Digital Brasileira).

FERNANDES, João Batista Ribeiro de Andrade; MATOS, José Veríssimo Dias de. *Discurso de posse de João Ribeiro*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira, 1898. (Hemeroteca Digital Brasileira).

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *D. Cornélia Herculana (Um perfil político)*. *In: Distrações: semanário humorístico e Satírico*. Ano II, n. 67, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1886. (Hemeroteca Digital Brasileira).

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Folhetim: por paus e por pedras*. *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de janeiro de 1870, ed. 1. p. 1. (Hemeroteca Digital Brasileira).

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Histórias para gente alegre: A Família Agulha*. *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de janeiro de 1870, ed. 21, p. 1 (Hemeroteca Digital Brasileira).

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Folhetim: Por paus e por pedras. Diário do Rio de Janeiro*, nº 9, 1870, p. 1. (Hemeroteca Digital Brasileira).

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Estudos Literários Phalenas por Machado de Assis. Diário do Rio de Janeiro*, 5 de fevereiro de 1870, Literatura, p. 2-3. (Hemeroteca Digital Brasileira).

LEÃO, Mucio. Notícias sobre Luís Guimarães Júnior. Autores e livros. *Suplemento literário de A manhã*, Vol. V, nº 3. Ano III, 18/7/1943. (Hemeroteca Digital Brasileira).

LEÃO, Mucio. *Autores e livros. Suplemento Literário de A Manhã*, Vol. V, nº 3. Ano III, 1943. (Hemeroteca Digital Brasileira).

LEITÃO JÚNIOR, José Pereira. *Estudos literários: Histórias para gente alegre* por L. Guimarães Júnior – A família Agulha – D. Cornélia Herculana. Rio de Janeiro: Revista Mensal da Sociedade de Ensaio Literários, 1872. (Hemeroteca Digital Brasileira).

LEITÃO, Antônio Pereira. *Crônica*. Rio de Janeiro: Revista Mensal da Sociedade de Ensaio Literários, 1872. (Hemeroteca Digital Brasileira).

LINHARES, Temístocles. Luís Guimarães romancista. *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 5 de março de 1960, ed. 00172, p. 4. (Hemeroteca Digital Brasileira).

ORTIGÃO, Ramalho. *Um juízo sobre Luiz Guimarães Junior. Autores e livros. Suplemento Literário de A Manhã*, Vol. V, nº 3. Ano III, 18/7/1943. (Hemeroteca Digital Brasileira).