

Fama e infâmia: leituras do romance
A carne, de Júlio Ribeiro



BOUGUEREAU, William-Adolphe. *Depois do banho*. 1875 (detalhe).

Célia Regina da Silveira

Doutora em História Social pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/campus de Assis). Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Autora do livro *Erudição e ciência: as procelas de Júlio Ribeiro (1845-1890)*. São Paulo: Editora Unesp, 2008. crs@sercomtel.com.br

Fama e infâmia: leituras do romance

A carne, de Júlio Ribeiro

Célia Regina da Silveira

RESUMO

A imagem preponderante que se cristalizou de Júlio Ribeiro foi a de autor de um romance considerado obsceno — *A carne* (1888) —, elaborada por seus coetâneos e perpetuada na memória histórica. Esse estigma não se restringe ao conteúdo da obra, mas se associa também ao horizonte de leituras (como o escritor foi lido e avaliado) bem como à maneira pela qual sua obra foi transmitida. Nesse sentido, este artigo objetiva focar as leituras a respeito do romance *A carne* como um campo que outorga os significados, sejam da infâmia, sejam da fama, que acompanham o nome do autor. Para tanto, serão examinadas a leitura feita pela crítica literária e a recepção do “grande público”, como instâncias contrastantes e concorrentes na configuração da imagem de Júlio Ribeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Júlio Ribeiro; crítica literária; práticas de leitura.

ABSTRACT

The prevalent picture which has been consolidated about Júlio Ribeiro was that of the author of an obscene novel — *A carne* (The flesh), published in 1888. This opinion was made up by some of his contemporaries and was perpetuated by historical memory. Moreover, it was not limited to the novel's content; on the contrary, it extended itself to the reading horizons, i. e., the ways the author has been read, evaluated and come down to us by tradition. This paper aims to focus on the ways *A carne* was read and to consider these readings as a sphere which endows the novelist's name with meanings which can be either favoring or infamous. So as to reach our goals, we will analyze how the literary criticism evaluated the mentioned novel, as well as the way the massive audiences read it and understood it. These different points of view will be taken as contestant and contrasting elements in the process of establishing opinions about Júlio Ribeiro.

KEYWORDS: Júlio Ribeiro; literary criticism; reading practices.



Em 1889, quando Júlio Ribeiro ainda era vivo, o crítico José Veríssimo (1857-1916) escreveu que o romance *A carne* era “o parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfêrmo”,¹ opinião que manteve quase duas décadas depois, em sua *História da literatura brasileira*. A seu ver, o romancista

escreveu *A carne* nos mais apertados moldes do zolismo, e cujo título só por si indica a feição voluntária e escandalosamente obscena do romance. *Salva-o, entretanto, de completo malogro o vigor de certas descrições. Mas A carne vinha ao cabo confirmar a incapacidade do distinto gramático para as obras de imaginação já provada em Padre Belchior de Pontes.*²

¹ VERÍSSIMO, José. O romance naturalista no Brasil. *Estudos Brasileiros*, 2ª Série (1889-1893). Rio de Janeiro: Laemmert & Cia, 1894.

² VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1963, p. 262, (sem grifos no original).

Observe-se que a leitura de Veríssimo não se limita a tecer comentários sobre a obra; existe nela um tom judicativo, que, aliás, era a sua marca e a de outros críticos da época, como Sílvio Romero, Araripe Júnior, entre outros, que estavam consagrando-se nessa atividade com suas colaborações em jornais e revistas, não somente do Rio de Janeiro, mas também de São Paulo. Dessa cepa de críticos, Brito Broca realça a atividade crítica de Veríssimo pelo seu “empenho em firmar uma opinião, julgar”.³ Assim, pode-se dizer que a opinião da crítica e, em especial, de Veríssimo era fundamental, principalmente para aqueles escritores que estavam principiando no mundo das letras. Significava abrir passagem para o reconhecimento e, especialmente, para a rede de relações que se poderia tecer, entre elas as editoriais. Vejamos dois casos extremos: “Quando Euclides da Cunha, nome inteiramente desconhecido em 1902, publica *Os sertões*, Veríssimo arrisca todo seu prestígio de crítico para saudar no estreante um talento invulgar. Quando apareceram em livros os versos de Maciel Monteiro, é Veríssimo o primeiro a sair em campo para demonstrar que o renome do poeta não passava de um equívoco literário [...]”.⁴

Embora Júlio Ribeiro não fosse um desconhecido no meio letrado do período, a crítica negativa de Veríssimo, que apontou sua “incapacidade” como romancista, interessa-nos sobretudo por inaugurar uma tradição de leitura nos estudos literários da obra ribeiriana. Essa tradição o classificou como um autor “menor”, o que resultou na quase inexistência de estudos aprofundados sobre ele, bem como em sua “estigmatização” no mundo literário especializado.

A crítica literária atuou como mediadora na produção de imagens negativas a respeito do autor, desencadeadas, especialmente, com a publicação de *A carne*. Para além de questões literárias e estéticas, o parâmetro de avaliação, ou melhor, de julgamento da obra, como pôde ser verificado em Veríssimo, está pautado pelos padrões morais e dos “bons costumes” da sociedade oitocentista brasileira. Tal julgamento leva-nos a refletir sobre as práticas de apropriação e de reapropriação presentes na elaboração da imagem de Júlio Ribeiro como autor de um romance “obsceno”, de acordo com Veríssimo e muitos outros, antes e depois dele.

Sem deixar de levar em conta que o romance *A carne* constituiu-se na expressão mais antirromântica do período, considera-se que, na construção do estigma de “romance obsceno”, foi crucial a recepção conturbada do livro na imprensa paulista da época, a qual suscitou diversos escritos de indignação com relação ao romance e seu autor, dos quais o mais conhecido é a polêmica inflamada entre Júlio Ribeiro e o padre português Senna Freitas.⁵ Essa polêmica ocupou as páginas dos principais jornais paulistanos, mobilizando outras manifestações a respeito do romance ou da própria polêmica, que se colocavam a favor das opiniões emitidas por Senna Freitas ou em defesa do romance de Júlio Ribeiro.⁶ Em suma, a contenda transformou-se num verdadeiro evento.

O ponto nodal da polêmica situou-se no plano da moral, com a acusação de que Ribeiro colocava no mesmo patamar os sentimentos dos homens e as necessidades do mundo animal. Senna Freitas, “boquiaberto com tal impudência de Júlio Ribeiro”, observou que, em *A carne*, “o amor é cio, e nada mais”. O padre português se escandalizou sobretudo porque a conduta da protagonista do romance é considerada natural pelo autor. Causava horror ao religioso que “(...) uma donzela honesta, virgem, como

³ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. [S.l.: s.n], s.d. Ministério da Educação e Cultura- Serviço de Documentação, p. 231.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 231.

⁵ Em dezembro de 1888, logo após vir a público o romance *A carne*, uma série de artigos intitulados “A carniça por Júlio Ribeiro”, do Padre Senna Freitas, foi publicada no jornal *O Diário Mercantil*, de São Paulo. Júlio Ribeiro revidou as críticas com a sequência de artigos denominados “O urubu – Senna Freitas n’A Província de São Paulo”. Esses textos foram publicados em anexo a várias edições do romance e receberam o título de “A Polêmica – Júlio Ribeiro e o Padre Senna Freitas”. Usa-se aqui a edição de 1972, publicada pela Três, editora de São Paulo.

⁶ Tito Lívio de Castro, por exemplo, considerou que, com a publicação do romance *A carne*: “O naturalismo está vitorioso e a vitória é assegurada pela carne.” *Apud* COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: [s.d.], p. 68, v. 2.

⁷ FREITAS, Senna. A carniça, por Júlio Ribeiro. In: RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Três, 1972, p. 188-189.

⁸ ROCHA POMBO. A carne: romance de Júlio Ribeiro. *A Galleria Illustrada*. Curitiba, 10 dez. 1888, v. 1, n. 3, p. 28.

⁹ LESSA, Orígenes. Prefácio. In: Ribeiro, Júlio. *A carne*. 21. ed. São Paulo: Francisco Alves, 1949, p. 7.

a supõe o autor, educada esmeradamente por seu pai, estre[asse] em sexualidade erótica pelo meretrício, e tomando por duas vezes a atitude agressiva, própria do homem”.⁷

A polêmica acerca do livro em questão não se limitou aos jornais de São Paulo. No furor da recepção, encontramos o escritor e político Rocha Pomba, que, em artigo publicado na revista *Galleria Illustrada*, de Curitiba, demonstra sua indignação quanto à pessoa e ao romance de Júlio Ribeiro. No primeiro caso, porque para Rocha Pomba somente uma mente insana e desprovida de qualquer preceito moral e religioso poderia produzir *A carne*. Vejamos:

*Não, felizmente é extravagantíssima a psicologia do crítico, desnaturado o naturalismo do romancista, falsa, falsíssima a observação do philosopho. Ainda temos, teremos sempre donzellas immaculadas e castas, esposas purissimas, — se submetem á natureza como todos os animais, mas que são vencidas por um sentimento muito elevado, muito superior a necessidade phisiologica do coito — o sentimento nobilissimo do amor: e que não se prestam, como Lenita, a “saciar-se torpemente de gozos” com o primeiro que apareça.*⁸

Essa não foi a primeira polêmica de que Júlio Ribeiro se tornou alvo. Alguns anos antes, suas intervenções junto aos republicanos de São Paulo, mais especificamente suas “Cartas sertanejas”, publicadas no jornal *O Diário Mercantil* (SP), tinham-lhe rendido alterações com Alberto Sales, um dos principais doutrinadores e teóricos do republicanismo no Brasil e que travou uma verdadeira batalha de conhecimentos com o intuito de desmoralizar Júlio Ribeiro como intelectual. Acredita-se, assim, que esses elementos da trajetória de Ribeiro estejam, em alguma medida, presentes na imagem negativa elaborada pela crítica no momento da recepção de *A carne*. No prefácio publicado em 1949 para a 21ª edição do romance, Orígenes Lessa apontou tal direção: “O livro passaria despercebido, não descesse ele de Júlio Ribeiro, com toda a sua projeção nacional, não fosse o seu aspecto combativo, a sua atitude desassombrada diante da província que tiritava de escândalo.”⁹

A marca do polêmico irá, portanto, operar como fator desfavorável na construção da imagem de Ribeiro pelo universo de recepção crítica do romance. E essa leitura negativa, posteriormente, concorrerá para reforçar a ideia de autor “maldito” e, por isso, pouco compreendido por seus contemporâneos.

Se a leitura realizada no momento da publicação do romance levou em conta a imagem polêmica de Ribeiro advinda de suas intervenções anteriores no universo sociopolítico, tal polemismo está presente de maneira ainda mais enfática na leitura de Veríssimo. Embora o intervalo de tempo entre o furor dos textos de recepção e o de Veríssimo, de 1889, tenha sido extremamente curto, esse último apropria-se das imagens-chaves das leituras antecessoras, como a do clichê de “romance obscuro”. A seguir, é transcrito um trecho de Senna Freitas no qual pode ser observado tal mecanismo de apropriação de Veríssimo:

O autor, em suma, pode embalar-se na ideia de haver adquirido jus indisputável, pelo seu romance, as honras de Pontifex maximus do naturalismo no Brasil; eu só vejo na Carne, afora algumas descrições magníficas, uma noite na taverna, onde um

*anfritião, por nome Júlio Ribeiro, serve aos conuiuas carne de bordel, às pratadas. [...] “Todo homem é uma doença”, segundo diz Hipócrates, e com que verdade o diz! Porém há doenças físicas e doenças morais. A imaginação enferma é uma delas, e quando a sofre, sofre todo o homem psíquico até a uma espécie de tísica moral (...). Impondo, pela razão, leis aos desvários de uma imaginação livre demais, V. S.^a encontrar-se-á, recobrará a higiene d’alma e será Júlio Ribeiro.*¹⁰

Percebe-se que, na leitura de Veríssimo realizada em 1889, existe a apropriação desses significados já impressos pela leitura de Senna Freitas e Rocha Pombo, entre outros. Porém, com uma diferença de importância e alcance: a leitura de Veríssimo provém da pena de um crítico que vinha crescentemente legitimando-se nesse “ofício”¹¹ e que, sobretudo — cabe destacar — veio a integrar o cânone da tradição da crítica e história literárias brasileiras. Já afirmamos aqui que ele inaugurou uma tradição de leituras em torno da obra literária de Júlio Ribeiro marcada pela noção de autor de um “romance obscuro” (e por isso, mas não apenas, “mau literato”), que posteriormente se tornou o referencial de interpretação do campo literário.¹² Em outros termos, pode-se dizer que a leitura de Veríssimo tornou-se o protótipo para a classificação de Júlio Ribeiro na comunidade dos literatos do século XX.¹³

Romance obscuro: imagem perpetuada

Também em Afrânio Coutinho, apreende-se essa disposição de leitura partilhada pelo grupo de críticos literários ao qual aludimos: “Foi certamente a índole polêmica mais do que a vocação de ficcionista que orientou Júlio Ribeiro para o romance naturalista. Romancista apagado de O Padre Belchior de Pontes, só voltaria êle ao romance, mais dez anos depois, para então firmar-se como o naturalista sensacional de *A carne*”.¹⁴

Coutinho, porém, possui ao mesmo tempo a preocupação de compreender o sentido mais amplo da produção do romance, ou seja, aquele que excede os critérios estilísticos:

*Nos processos e no feitio de combate do Naturalismo, encontraria Júlio Ribeiro oportunidades de expansão de seu temperamento de inconformado, sempre em luta contra o meio e a sociedade em que vivia. Para escrever *A carne*, no ambiente pudico da sociedade paulista do tempo do império, fazia-se necessária essa predestinação à polêmica. Menos para armar escândalo do que para expandir a sua índole combativa, Júlio Ribeiro atira ao papel as cenas lascivas de Lenita e, através da cruzeza com que consegue captá-las, desfere os rudes golpes que a revolta lhe inspira contra o meio em que se sente amesquinhado ou diminuído.*¹⁵

Portanto, *A carne*, para o crítico, foi uma maneira de Ribeiro externar seu combate às instituições familiares e sociopolíticas do século XIX. No entanto, consoante a esse objetivo, Júlio Ribeiro exagera, segundo Coutinho, nas tintas do erotismo: “Dir-se-ia, em muitos passos, que o romancista, no intuito de insubordinar-se a convenções e preconceitos, acentuara as cenas lascivas, sem se dar conta que a Lenita, no seu desespero de animal em cio, foge ao desenvolvimento lógico que lhe fôra pré-traçado nas linhas estruturais da ação romanesca.”¹⁶

O que está em destaque é o traço polemista de Ribeiro frente aos

¹⁰ FREITAS, *op. cit.*, p. 191 e 193, (sem grifos no original).

¹¹ Mesmo que não houvesse a autonomia de um campo intelectual e, nele, a atividade específica de críticos, estava configurando-se uma estrutura de relativa autonomização do campo no Brasil, pois críticos, editoras, escritores, leitores, jornais e revistas estavam cada vez mais envolvidos nas atividades literárias.

¹² Cabe aqui citar Chartier acerca dos textos que se tornaram referências de leituras corretas, os quais “apontam ao leitor qual o pré-saber onde inscrevê-lo”, funcionando, assim, como “protocolo de leitura, índice identificador” do significado de um autor e sua obra. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 132-33.

¹³ Na pesquisa realizada, co-tejamos as leituras de vários críticos do século XX acerca do escritor Júlio Ribeiro. Nesse percurso, pudemos perceber que, na maioria das vezes, o escritor é mencionado como um “equivoco do naturalismo” no Brasil; outras vezes, essa imagem é relativizada, ou o autor figura como incompreendido em textos de homenagem, como é caso da leitura de Manuel Bandeira. Em lugar de considerar todos os textos da crítica literária que se ocuparam em mencionar o escritor, optou-se por tratar dessas variações presentes nas leituras, as quais, a nosso ver, dialogam com a imagem elaborada por José Veríssimo.

¹⁴ COUTINHO, Afrânio, *op. cit.*, p. 67.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 67 e 68.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 68 e 69.

¹⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 194.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 173.

¹⁹ Essa imagem já aparecia na leitura de José Veríssimo, conforme se mostrou aqui. A ela, somam-se outras configurações textuais, como a realizada por Álvaro Lins (para quem “a presença de Júlio Ribeiro na história do romance brasileiro é um equívoco”) na segunda série do *Jornal de Crítica* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1943). Para Lúcia Miguel Pereira, o autor “(...) malgrado seu poder descritivo, só conseguiu compor um livro ridículo”. *História da literatura brasileira – de 1870 a 1920*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 131. Nas palavras de Wilson Martins, Júlio Ribeiro surge como “um energúmeno no significado exato da palavra”. *História da inteligência brasileira*. V. IV, São Paulo: Cultrix/USP, 1978.

²⁰ Fábio Lucas afirma que “a crítica foi sempre áspera para com o romancista Júlio Ribeiro”, e que isso se deva talvez “aos traços acentuados do naturalismo”, porém “outros romances brasileiros, elaborados segundo os mesmos pressupostos, mereceram melhores favores da crítica”. LUCAS, Fábio. *O realismo-naturalismo de Júlio Ribeiro*. [s.n.t], p.106. (Cópia xerográfica). Tal assertiva corrobora ainda mais a nossa opinião de que os clichês negativos acerca do escritor, constantes da crítica e história literárias, em muito se devem à publicização do romance decorrente da polêmica no momento de seu lançamento. O arquétipo de romance obsceno, especialmente, acabou por ser plasmado pelo olhar da crítica.

²¹ Para José Veríssimo, o autor de *A carne*: “(...) Além dos antigos, necessários à sua filosófica, estudou ou simplesmente leu desordenadamente os modernos, sobre todos os moderníssimos, sem, talvez, os meditar bastante. De seu natural ardoroso, alvorçou-se com as mais frescas novidades intelectuais.” *História da literatura brasileira*, p. 261. A ideia de que Ribeiro era suscetível às novidades e ao meio já havia sido externada por Alberto Sales em 1885: “(...) o seu organismo cerebral é uma verdadeira caixa de ressonância que vibra constantemente e da maneira a mais exqu coastumes da sociedade oitocentista brasileira, que é visto como elemento prejudicial na elaboração da narrativa ficcional. De maneiras distintas, a marca do polêmico age na construção da imagem de Ribeiro como literato. Em Senna Freitas, Rocha Pombo e Veríssimo, percebe-se que o tom é judicativo; no caso de Coutinho, que escreve mais de meio século após a publicação do romance, a leitura é marcada pela busca da compreensão da tessitura de *A carne*, levando em conta os aspectos da personalidade e do meio vivenciado por Júlio Ribeiro. Entretanto, Coutinho concorda, em certa medida, com o rótulo de romance “obsceno”, pois dá ênfase aos exageros naturalistas de Ribeiro.

Nessa direção, Alfredo Bosi, em seu compêndio sobre a literatura brasileira, na parte dedicada à tendência do realismo-naturalismo em nossa ficção, elenca os escritores que considera os mais significativos. Júlio Ribeiro não está entre eles. É mencionado em nota de rodapé, onde aparece a breve afirmação de que o romance *A carne* consistiu em “Mero apêndice do Naturalismo”¹⁷ no Brasil; em outra passagem, é visto como exemplo de “desvios melodramáticos ou distorções psicológicas grosseiras”¹⁸ da aplicação da escola naturalista no Brasil.¹⁹

Essas referências semelhantes sobre o autor — umas mais opinativas, outras menos, porém todas marcadas pela configuração de uma imagem negativa e pejorativa — nos interessam não só para o objetivo de mostrar que a crítica e a história literárias vieram repetindo e perpetuando o lugar-comum do autor de um romance “obsceno” com relação a Júlio Ribeiro, mas sobretudo para apontar como nessas leituras está presente uma prática social que acabou por instituir uma identidade e uma marca classificatória para o autor, as quais operaram de forma a ter o poder de ditar qual o lugar de Júlio Ribeiro na literatura brasileira, ou melhor, o lugar que não deveria ocupar — haja vista que, na maioria das vezes, foi visto como um “equívoco” literário.²⁰ Na verdade, essas leituras não constituem somente configurações textuais; nelas estão inscritas formas de concepção de ideias que funcionam como instâncias sociais, na medida em que constroem formas “corretas” de ler e instauram representações acerca do autor.

A despeito de o tom predominante na crítica ser o do julgamento e da depreciação, há outras leituras que se apropriam dessas noções, mas para marcar distinção em relação a elas. É o caso do discurso de posse de Manuel Bandeira na Academia Brasileira de Letras, em 1940 — para ocupar a cadeira número 24, cujo patrono é Júlio Ribeiro —, o qual revida as ideias segundo as quais o autor foi um “deslumbrado” com as novidades intelectuais e que, por isso, desenvolveu sua produção de forma dispersiva e pouco amadurecida.²¹ Bandeira enxerga a aproximação do autor em relação aos modernos não exclusivamente pelo prisma da novidade intelectual; ao contrário: de forma integrada ao próprio temperamento de Júlio Ribeiro. Diz o poeta: “Não o fez por indiscreto mimetismo, vassalo de novidades festejadas. Se os adotou, foi porque eles correspondiam à verdade profunda do seu temperamento sensual, franco, robusto, à sua inteligência ávida de ciência, ao seu estilo de expressão rude, objetiva, direta.”²² A obra do romancista é explicitamente considerada produto de um temperamento “robusto”, o que constitui uma visão própria dos textos de homenagem, marcando, desse modo, distanciamento do “paradigma” de leitura inaugurado por Veríssimo.

Portanto, pode-se dizer que Júlio Ribeiro não se dissemina somente

na sua própria escrita, mas também na de outros autores. Seus feitos dão corpo, de um lado, a uma autoria transgressora e polêmica; de outro, a uma escrita “enferma” e “obscena”. E nessas duas imagens, figura o maldito. Enfim, vários julgamentos perpetraram essas marcas em torno da existência do escritor. Por isso, a busca pela biografia do autor como gênero é vista aqui como um exercício inatingível, pelo fato de ele estar disperso em múltiplos discursos.²³

O discurso da crítica é um deles, como já se explicitou. No entanto, existem outros subespaços simbólicos referentes ao romance, que se impuseram pela diferença em relação ao espaço da crítica, que são o universo de recepção do grande público e o das editoras, os quais produziram outras imagens, que contrastam com as da crítica, ou seja, são concorrentes.²⁴

Espaços de lutas simbólicas: crítica, autores, leitores e editoras

A despeito de todas as opiniões negativas expressas pela crítica literária, A Carne foi um sucesso de público. Lançado pela Livraria Teixeira, de São Paulo, em 1888, tornou-se um best-seller do século XIX: “Em São Paulo, [...] a Livraria Teixeira, [...] no século XIX lançou dois best-sellers: Poesias, de Bilac, e A carne, de Júlio Ribeiro.”²⁵ Tal sucesso de público adentraria o século XX, durante o qual o livro em questão foi, por três vezes, adaptado para o cinema: 1924, 1926 e 1952.²⁶ Esses dados indicam a consagração do romance pelo “grande público”, fato que ocasionou a busca de explicações por parte da crítica literária.

O crítico Afrânio Coutinho aponta que o romance de Ribeiro, embora inferior a O homem, de Aluísio de Azevedo, obteve muito mais popularidade e, conseqüentemente, foi um sucesso de mercado:

E o interessante é que, inferior na forma e no processo ao livro de Aluísio, logo alcançou a popularidade que o dêste não conseguiu atingir e ainda hoje perdura no gosto do público, sessenta e tantos anos após o seu aparecimento, em sucessivas edições continuamente esgotadas, a que se deve acrescentar a consagração da tela, como a derradeira vitória póstuma de um livro que, tido e havido como um mau romance, resiste ao tempo e sobrevive galhardamente ao fluir das gerações.²⁷

Esse sucesso na esfera do “grande público” teria sido levado em consideração nas leituras negativas da crítica literária? É possível afirmar que, se não foi critério norteador, certamente esteve presente, porque, de alguma forma, representa um indício concorrente e, ao mesmo tempo, simbolicamente ameaçador do monopólio do saber da esfera especializada. Com efeito, muitas vezes o sucesso imediato pode tornar-se ponto desfavorável, conferindo uma marca de inferioridade intelectual ao autor.²⁸

Dessa forma, para compensar a distância entre a “opinião” crítica e a representação que o consumo do “grande público” impunha ao romance, às expensas do julgamento especializado, a crítica, na maioria das vezes, declarou que o sucesso se deveu ao apelo sexual presente em *A carne*. Para Coutinho, a “verdadeira razão” de sua sobrevivência situa-se “nas cenas um tanto cruas” ou, ainda, no “vigor de suas cenas eróticas”, que seriam a “única razão” para a perenidade do romance, porque a seu ver o livro não se impõe nem “por sua força literária”, nem “pelo vigor de suas personagens”. E ainda houve a “proibição” à leitura do romance, que ironicamente contribuiu para ampliar o universo dos leitores, em especial entre os jovens, pois *A carne* “é obra proibida que se descobre na adolescência”.²⁹ Percebe-se, então, que, na leitura crítica do romance de Júlio Ribeiro, leva-se em

(...) porém, em vez das emoções serem todas acordadas, como o seriam em um cérebro bem equilibrado, em v. s. são todas desencontradas, simples productos de ocasião.” SALES, Alberto. *Cartas a Julio Ribeiro*, IV. *A Província de São Paulo*. São Paulo, 12 mar. 1885.

²² BANDEIRA, Manuel. Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras. In: *Obras completas*. V. II, Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

²³ A esse respeito, ver: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 4. ed. Lisboa: Veja/Passagens, 2000. Esse estudo problematiza a biografia e a autobiografia como gêneros literários, considerando tanto uma quanto a outra figuras de compreensão e de leitura que ocorrem, em algum grau, em todos os textos.

²⁴ Ainda que não existam as pesquisas, de difícil execução, dada à escassez de dados sobre tiragens e publicações do romance *A carne* e trabalhos relacionados ao imaginário do leitor, não faltam indícios para desenvolver a ideia de que há espaços concorrentes na construção da imagem do romance. Tal aspecto será desenvolvido a seguir, recorrendo à própria crítica, a prefácios do romance e a uma bibliografia que faz a correlação entre literatura, público, jornais e editoras.

²⁵ BROCA, Brito, *op. cit.*, p. 141.

²⁶ CARNE, A. DF, 24. D. Léo Marten. el Carmem Santos; CARNE, A. p. Apa, Campinas, SP, 26 d. E.C. Kerrigan, Felipe Ricci. El Angelo Fortes, Isa Lins, Riccardo Zarattini, Eustachio Dimarzio; CARNE, A. p. Brasil Arte, SP, 52. Pr. Mario del Rio, d. Guiido Lazzarini. Cm. David Altschuler, m. Enrico Simonetti. El Guido Lazzarini, Mary Ladera, Tito Fleury, Sady Cabral, Antonella Petrucci. Informações retiradas de: VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959, p. 195 e 196.

²⁷ COUTINHO, Afrânio, *op. cit.*, p. 69.

²⁸ A esse respeito Bourdieu faz o seguinte comentário: “O sucesso da obra na esfera do grande público pode constituir-se em indício da leitura negativa da obra, pois a intervenção do ‘grande público’ ameaça a pretensão do campo ao monopólio de consagração cultural.” BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 107.

²⁹ COUTINHO, Afrânio, *op. cit.*, p. 69.

³⁰ *Idem, ibidem.*

³¹ MEYER, Marlyse. *O folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 59-61.

³² Porém, isso não significa que tenhamos a pretensão de inseri-lo no cânone da história literária, ou seja, de “resgatá-lo” da proscricção no passado e consagrá-lo hoje.

³³ Ver MEYER, *op. cit.*

³⁴ *Apud* MEYER, *op. cit.*, p. 292.

conta que o sucesso de mercado está associado ao universo do público leitor, composto essencialmente por adolescentes e jovens que raramente [darão] atenção aos possíveis merecimentos literários”,³⁰ nas palavras de Coutinho. Desse modo, é pela suposição do despreparo intelectual desse setor do público que a crítica justifica o sucesso de mercado de *A carne*.

Essa leitura, tida como nefasta, bem como a aproximação da literatura ao mercado, configurou-se no processo de conformação do romance-folhetim. Portanto, é historicamente datada. Marlyse Meyer, ao estudar a produção do romance-folhetim na matriz francesa, mostra-nos que a origem das críticas negativas à literatura voltada para um grande público remonta aos anos 1830 e 1840, momento em que a fórmula “jornal e literatura picadinha” foi, ao mesmo tempo, importante para os escritores e “mina de ouro” para os jornais. Esse processo será duramente criticado, e Saint-Beuve se converterá no líder das críticas à “literatura industrial”: “É a ‘literatura industrial’, na expressão forjada por Saint Beuve, que a vilependia, como a vilipendiavam todos os críticos conservadores da época [...]. É também o começo da crítica que Eco denomina de Apocalíptica.”³¹

Mesmo que o romance em questão não tenha saído sob a forma de folhetim, pode-se dizer que o sucesso de mercado já se constituía num critério desvalorizador empregado pela crítica literária brasileira. Assim como a literatura acompanhou os padrões estrangeiros do folhetim, a crítica também se inscreveu na “internacionalização” das práticas culturais, o que, pelo menos inicialmente, pode explicar em parte o lugar “maldito” e proscrito ocupado por Júlio Ribeiro na história da literatura brasileira.³²

Se a crítica literária brasileira acompanhou os padrões europeus no que tange ao julgamento da aproximação entre literatura e mercado, importa destacar quais eram as condições “infraestruturais” de publicação no Brasil da época. Em fins da década de 1880, momento em que Júlio Ribeiro publica o romance *A carne*, embora as condições de publicação no Brasil fossem diversas das do mercado europeu, a literatura folhetinesca teve um papel essencial no País (com a alternância de títulos nacionais e estrangeiros) na configuração de um público leitor. Os leitores, além de sustentarem os jornais financeiramente, criaram condições para a sua posterior publicação em volumes e para a existência de espaços de leitura, como os gabinetes de leitura. Dessa forma, é possível afirmar que se criou uma interdependência entre a publicação de romances em folhetins e a de volumes, pois eram os jornais que anunciavam o lançamento desses últimos (muitas vezes, pela própria tipografia dos jornais).³³ Nesse processo, era fundamental a existência de um público consumidor.

Nessa mesma década da publicação do romance de Ribeiro, existem informações sobre a existência de um significativo corpo de leitores no Brasil. Em 28 de fevereiro de 1882, o editorial de *A Estação*, intitulado “Jornais Emprestados”, assim se pronuncia sobre a questão:

Toda a gente é concorde em afirmar que o Brasil é um país não essencialmente agrícola como também profundamente contrário à letra redonda. Todos o sabem e os editores o sentem. Mas, por outro lado (e parece-me isto explica e justifica o mistério), não há talvez país nenhum no mundo em que se emprestem livros e jornais com tamanha profusão do que entre nós.

O tendeiro que assina o Jornal do Comércio, não julgue a leitora que o faça para recreio seu, mas sim para o emprestar a vinte ou trinta famílias que o reclamam 20

ou 30 vezes na roda do dia.

Com a estação, particularmente, pode-se dizer que cada assinante representa, termo médio, dez leitores, o que nos dá uma circulação de 100 mil leitores, quando, aliás, nossa tiragem é apenas 10 mil assinantes.³⁴

Não se pode deixar de salientar, a partir desse excerto do editorial de *A Estação* — embora o trecho aponte que a venda não era condição *sine qua non* para a leitura —, que a ligação entre leitores e o mundo das “luzes” constituía o parâmetro para incluir o Brasil no mundo civilizado. Na verdade, essa foi a argumentação central no século XIX, fosse para indicar que o País se incluía na tendência civilizadora, fosse para dar um diagnóstico inverso ao do editorial citado. Enfim, havia leitores, como assinala o editorial. Mas o que liam? Para a crítica literária, bastava detectar um grupo de leitores para concluir algo a respeito do grau de civilidade da Nação? Parece que não; pelo menos é o que nos indica Aluísio Azevedo, que se deparou com o contraste entre o gosto dos leitores de fins do século XIX — o qual se configurou na tradição folhetinesca — e os parâmetros da crítica literária.

Em meio a isso, o escritor deveria agradar a qual das instâncias? À do público ou à da crítica? Aluísio de Azevedo, no romance *Mistérios da Tijuca*, publicado sob a forma de folhetim no jornal *Folha Nova*, em 1882, expressa claramente tal impasse: “No Brasil (...) os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento; os críticos porém acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet. Ponson du Terrail é o ideal daqueles; para estes Flaubert é o grande mestre. A qual dos dois grupos se deve atender? Ao de leitores ou ao de críticos?”³⁵

Levando em conta as condições concretas de sua situação financeira, A. Azevedo, sem vacilar, responde: “estes [os críticos] decretam, mas aqueles [o público] sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é o que paga.”³⁶

Com isso, além de ser reforçada a proposição de que o espaço da crítica e o espaço dos leitores constituem âmbitos distintos e concorrentes, desponta outra esfera, a do escritor. Essa instância é fundamental para que se busque entender um “projeto criador” não só quanto ao talento que um escritor possa ter, mas sobretudo quanto aos elementos subjetivos e objetivos de sua trajetória, os quais possibilitam rever as noções da arte e ou da literatura separadas do seu contexto de produção e circulação de bens simbólicos. Portanto, na configuração das imagens de escritores intervém uma rede de instâncias e relações que, muitas vezes, são opostas e tensas, como é o caso dos significados postos no consumo cultural da crítica e do público leitor de *A Carne*. Passemos, então, para o universo dos leitores.

Numa das edições do romance, a de 1966, temos o prefácio escrito por Elsie Lessa, neta do escritor, que diz:

Livro proibido para mim e para minha mãe, explico para essa geração desinibida que o terá agora, quase setenta anos depois de escrito, e vai ver que ainda é vivo e atual. Vai ver, não, que ninguém é bobo de reeditar livro morto.

Minha mãe só foi ler o livro do pai depois de casada e pedindo permissão ao marido. Eu já o li antes, mas claro que escondido. Talvez tenha sido o livro mais fraco, mais cheio de altos e baixos desse homem fascinante, que deve ter sido meu avô, cuja biografia, se escrita, faria, essa sim, o seu melhor romance. [...] E meu filho, quem sabe

³⁵ AZEVEDO, Aluísio de. *Mistérios da Tijuca*: romance original. Rio de Janeiro: Folha Nova, 1882, p. 172.

³⁶ *Idem*, *ibidem*, p.172.

³⁷ LESSA, Elsie. Prefácio. In: RIBEIRO, Júlio. *A carne*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966, p. 1 e 2.

³⁸ AZEVEDO, Aluísio, *op. cit.* p. 172.

³⁹ *Apud* BROCA, Brito, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰ No entanto, seu desejo por um emprego público só se realizaria com a República, quando foi nomeado vice-cônsul em Vigo, em 1896, encerrando sua carreira literária. Para Brito Broca, a “esterilidade” literária de Aluísio de Azevedo explica-se pela segurança econômica por que tanto ansiara. *Idem*, *ibidem*, p. 24. E ainda é importante ressaltar que, na República, o capital “intelectual” e as relações sociais renderam-lhe cargo na política, o que dificilmente teria alcançado no regime anterior, como já se observou.

*meus netos, um dia se verão às voltas com antigas papeladas, a tentar explicar para as suas gerações o porquê do sucesso desse livro estranho e discutido. Que deixou minha avô, esposa e viúva enamorada como nenhuma outra vi, encabulada, por vários meses, receosa de sair de casa e ser apontada como mulher do autor. Que sempre se recusou, crente convicta que era, a receber um tostão que fosse dos direitos autorais desse livro pecaminoso, escrito, ela não sabia por quê, por esse marido bem-amado.*³⁷

Essa memória familiar, além de evidenciar os reveses que a publicação do romance causou, especialmente à esposa de Ribeiro, não deixa de conter a busca pela reafirmação do conteúdo “pecaminoso” do romance proibido por várias gerações. É feita, assim, ao leitor de uma “geração desinibida”, uma rememoração do sentido que o romance teve para as gerações anteriores, no intuito de manter vivo o significado de obra proibida. Cabe lembrar que o livro não muda, e sim as expectativas e leituras em relação a ele.

Assim, quais eram as expectativas e os gostos do público leitor no contexto de produção e publicação do romance *A carne*? Aluísio de Azevedo, buscando resolver o dilema crítica *versus* leitor, nos indicou o gosto romântico do grande público. Embora prevalecesse a tendência do público, ele nos mostra que o que realmente almejava era o romance moderno, ou seja, na época, fins do século XIX, a escrita realista-naturalista. No entanto, como dizia, o escritor vive do público, e uma forma de fazer com que ele aprecie o modo da literatura moderna é ir gradualmente inculcando-lhe no gosto a “nova” tendência. Para tanto, o romancista recorre a estratégias narrativas como a da intromissão do narrador:

*Diremos logo com franqueza que todo nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas [...] sem que ele dê conta pela tramóia [...]. É preciso ir dando a cousa em pequenas doses. [...] Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática (...) para engordar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida — a observação e o respeito à verdade. Depois, as doses de romantismo irão gradualmente diminuindo, enquanto as de naturalismo irão se desenvolvendo; até que, um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres.*³⁸

Dois anos mais tarde, em 1884, em carta a Afonso Celso, seu amigo e deputado, Aluísio Azevedo pediu um emprego público para livrá-lo de ter que escrever folhetins românticos, como os *Mistérios da Tijuca*. Em tom aflitivo diz: “Seja lá o que for, tudo serve; contanto que não tenha que fabricar ‘Mistérios da Tijuca’ e possa escrever ‘Casa de Pensão’ [...]”.³⁹ O desespero do escritor está ligado ao fato de ele viver exclusivamente da pena — A. Azevedo talvez tenha sido um dos únicos nessa situação, na época — e, por isso, também às suas reflexões explícitas a respeito da relação entre escritor, público e crítica.⁴⁰

A concorrência para ganhar o grande público — formado em sua maioria por moças “casadoiras” e por estudantes — era grande e crescia a cada dia. A relação estreita entre a imprensa e a literatura procurava atender às solicitações do público; assim, o tema literário por excelência era o do casamento, misturado com os motivos do amor e frivolidades:

Como sempre acontece então, surgiam jornais a cada passo, explorando as frivolidades das sinhazinhas e ioiôs. A monarquia criava uma espécie de nobreza onde

se evidenciavam os grandes senhores territoriais e os magnatas dos dois partidos políticos. Condes e condessas, barões e baronesas, marqueses e marquesas, moços fidalgos, açafatas e retrêtas, damas do Paço e cortesãos, formam as falanges de leitores de *Bom Tom*, *Jornal das Môças Solteiras*, *Correio das Damas*, *Jornal Para Fazer Rir*, *Mosquito* e *tôda a literatura de cordel*, que se vende nas Arcadas do Teatro S. Pedro principalmente.⁴¹

Observe-se que nos próprios títulos das publicações já vinha indicado a que tipo de público se dirigia: a maioria estava voltada para o público feminino. Mesmo o consagrado Machado de Assis foi colaborador assíduo desse tipo de publicação. Um exemplo é o *Jornal das Famílias* (RJ), dedicado às mulheres, que, entre figurinos, receitas de bolos e conselhos de beleza, podiam encontrar um pouco de literatura, quase sempre saídos da pena de Machado de Assis, como nos revela Lúcia Miguel Pereira: “E, a despeito do nome do autor, correspondia, certamente, à expectativa das leitoras: literatura amena, de pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade. Tudo se passa nesse mundo convencional, onde os desgostos amorosos são os únicos sofrimentos, onde tudo gira em tórno de olhos bonitos, de suspiros, de confidências trocadas entre damas elegantes”.⁴²

Distintamente de Aluísio de Azevedo, Machado tinha feito nome no universo letrado com suas publicações, e a maioria de seus livros foi publicada por editoras de renome, como a Garnier. Pode presumir-se que tê-lo como colaborador era um trunfo para os jornais e revistas da época, o que, por sua vez, propiciava um tratamento especial, até no pagamento: “Relativamente, Machado ganhava muito mais com a colaboração literária nos jornais dessa época, pois a ‘Gazeta de Notícias’ costumava pagar-lhe pela publicação de um conto 50 mil réis.”⁴³ Infere-se disso que o fato de publicar numa revista com perfil e gosto definidos — feminino e romântico — não causava constrangimentos a Machado.

No entanto, esse pendor do público para narrativas românticas, sobretudo para o romance, foi criticado por aqueles que prescreviam uma literatura respeitosa em relação aos padrões morais. Circulou, no século XIX, *O novo manual do bom tom*, manual de civilidade que aconselhava os pais a proibirem suas filhas de lerem romances:

*Um pai deve, sobretudo, proibir às suas filhas a leituras de romances. Os melhores de todos, apenas dão ideias confusas e muito falsas do mundo e da vida positiva. A Jovem acostuada a semelhante leitura, se chega a casar, fica desconsolada se não acha, como é natural, no seu marido o heróe do romance em que tantas vezes sonhou. Disto pode resultar a sua infelicidade, e algumas vezes a sua vergonha.*⁴⁴

Romances: leituras interditas e modelos de condutas

A crença em que o romance servia de modelo de conduta aos leitores perpassou o Brasil oitocentista.⁴⁵ E isso não só para os críticos do romance como gênero, mas para os leitores, que acreditavam na semelhança entre o universo da ficção e o da realidade; aliás, não só acreditavam que os personagens eram reais, mas também procuravam conduzir suas vidas a partir deles. O sucesso da literatura folhetinesca romântica deveu muito às características de sua narrativa, que permitia aos leitores identificarem-se com os personagens. Portanto, a repreensão dos moralistas ao romance,

⁴¹ PONTES, Elói apud SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 228, (sem grifos no original).

⁴² MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, p. 135.

⁴³ BROCA, *op. cit.* p. 143.

⁴⁴ *NOVO Manual do Bom Tom* Contendo Modernísimos preceitos de civilidade, política, conducta e maneiras em todas as circunstancias da vida, indispensáveis á mocidade e aos adultos para serem bemquistos e caminharem sem tropeços pela carreira do mundo. Traduzido do francez de Luiz Verardi e offerecido ao publico brasileiro por um amigo da Mocidade. Segunda Edição, melhorada e augmentada. Rio de Janeiro, Publicado e á venda em casa dos editores-proprietários Eduardo & Henrique Laemmert, Rua do Ouvidor 68, 1872, p. 16. Apud AUGUSTI, Valéria. O caráter pedagógico-moral do romance moderno. *Cadernos CEDES*, n. 51, Educação, Sociedade e Cultura no século XIX: Discursos e Sociabilidades. 2000, p. 92.

⁴⁵ Desde fins do século XVIII, com o nascimento do romance moderno como gênero literário, suscitaram polêmica os efeitos que sua leitura poderia provocar. Nessa polêmica, envolveram-se o filósofo Diderot e a romancista Madame de Staël, essa última empenhada em propagar pela Europa o romantismo alemão. Na sua defesa, ambos viam na narrativa romanesca um guia de conduta, como os moralistas. No entanto, acreditavam que se poderiam transmitir as virtudes em detrimento dos vícios, com uma vantagem em relação aos tratados de moral: em vez de só anunciar os deveres aos homens, como faziam os textos prescritivos, a ficção transmitiria as condutas ao tocar nas emoções e sensibilidades. A esse respeito, ver: AUGUSTI, Valéria, *op. cit.*, p. 89-102.

⁴⁶ MEYER, *op. cit.* p. 293.

⁴⁷ MELLO, Dutra. "A moreninha". *Minerva Brasiliense* – Jornal de Ciências, Letras e Artes, publicado por uma associação de litteratos e dirigida por Manoel de Araujo Porto Alegre, Antonio Gonçalves Dias e Joaquim Manoel de Macedo, Rio de Janeiro, Tomo III, nº 1, março de 1855, p.750 *apud* AUGUSTI, Valéria, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁸ *Apud idem, ibidem.*

⁴⁹ ROCHA POMBO, *op. cit.* p. 28.

como a acima citada, explica-se muito mais por ser uma ameaça à hegemonia dos moralistas entre os leitores do que exatamente por moralismos.

Na tradição romântica, além da proliferação de autores estrangeiros, como produtos civilizatórios da Europa, especialmente Paris, temos, desde a década de 1840, uma frutífera produção nacional no gênero folhetinesco. *A moreninha*, de Manoel Antonio de Macedo, por exemplo, e outras obras do autor, a partir de 1844 em diante, segundo Meyer, "encabeçam a lista de livros oferecidos sistematicamente a esse leitor que vem se formando desde as longínquas listas de 1830, 31, 35, etc., e permitem falar num público."⁴⁶

À época do lançamento desse romance, é nítida a concepção pedagógico-moral sobre o romance moderno na leitura da crítica literária brasileira da época. Dutra e Mello define o romance *A moreninha* nos seguintes termos: "Linguagem casta e severa, acção viva e seguida, rigida moral, côm apropriada — eis o que nos cumpre."⁴⁷ Note-se, então, o elogio ao romance de Macedo, exatamente por cumprir a finalidade de propagar a virtude. No entanto, de acordo com Dutra e Mello, não são todos os romances que se prestam a tal serviço:

*esquece-se de que devia fazer a educação do povo, ou pelo menos de que podia aproveitar o seu prestígio para isso. Penetrando na cabana humilde, na recamara sumptuosa, no leito da indigência, no aposento do fausto, perdeu de vista o fanal que devia guiar-o; deslembrou-se de levar a toda a parte a imagem da virtude e consolação mitigadora, a esperança e o horror do vício.*⁴⁸

Ainda segundo a visão de Dutra e Mello, se não for aproveitada sua força como gênero para educar o povo e ensinar-lhe o caminho da virtude, o romance perde completamente sua finalidade e pode até ser prejudicial à educação, incitando aos vícios. Pode-se dizer que, nesse momento, para os autores de literatura prescritiva, o romance é uma ameaça; para o público leitor, contudo, é um modelo de conduta e projeções; e, para a crítica, um instrumento capaz de ensinar a virtude e/ou o vício. Em suma, em todas essas esferas, de maneiras diferenciadas, está presente a crença no caráter pedagógico-moral do gênero romanesco.

É tal crença não foi abandonada. Quase meio século depois, a crítica de Dutra e Mello está presente no comentário do romance de Júlio Ribeiro feito por Rocha Pombo sobre a protagonista de *A carne*:

*Se o pai, o pobre homem do trabalho, chegasse a convencer-se de que mandando com sacrifício á filhinha á escola a estava iniciando no caminho por onde chegaria a tornar-se uma Lenita, com certeza preferiria vel-a para sempre sem saber o alfabeto. Mas é o contrário a tudo que se há observado e que não escapou aos mais abalisados homens de sciencia aquillo que affirma Júlio Ribeiro. O pudor na raça humana é creado, é obra da civilização. É de crer, porém, que a pobre selvagem das nossas florestas, em caso identico, teria mais pudor do que Lenita, a mulher culta que se prestava, alguns dias depois de pervertida, a toda sorte de deboches infamantes e repellentes sodomias com um homem casado!...*⁴⁹

No questionamento da verossimilhança do romance de Ribeiro, em especial do comportamento de Lenita, acha-se a ideia de que o romance deveria ser coerente com a realidade do universo feminino das moças cultas, segundo a qual, em hipótese alguma, a educação pelos livros desencadearia

comportamentos e atitudes semelhantes aos da protagonista de *A Carne*. Ao denunciar a distorção da realidade na construção da narrativa ribeiriana, Rocha Pombo vê no gênero romanesco um instrumento capaz de transmitir a verdade e, portanto, de converter-se em modelo para desenvolver e reafirmar virtudes. Na visão do autor, o romance de Júlio Ribeiro não cumpre esse objetivo edificante: ao contrário, pode servir de modelo para leituras sediciosas.⁵⁰ Desse modo, a ideia de que o romance possui um caráter pedagógico-moral que pode tanto ser positivo quanto negativo para as condutas, ocupa posição central na leitura de Rocha Pombo.

A preocupação manifestada em relação ao romance indica que se trata de um gênero já popularizado pelo romance-folhetim, ou seja, que possui um amplo alcance de público, o que torna, no entender de Senna Freitas, a publicação de *A Carne* ainda mais alarmante, pois

O público não é uma pequena fração social, não é um punhado maior ou menor de debochados; o público é o público, a saber: o banqueiro e o logista, o periodiqueiro e o mestre de tipografia, o deputado e o eleitor, o militar e o titular, o ministro e o cônsul, o presidente da província e o jurisconsulto, o marido e o pai de família, o professor e o acadêmico, o artista e o proprietário, outras tantas classes onde os olhos desarmados se nos depara muita gente que se respeita.

O público é a moça honesta e pudica que V. S.^a nivela com Lenita, caída de um salto, da honestidade na prostituição; [...] eu só vejo na Carne, afora algumas descrições magníficas, uma noite na taverna, onde um anfitrião, por nome Júlio Ribeiro, serve aos convivas carne de bordel, às pratadas.⁵¹

No entanto, distintamente das críticas às narrativas românticas, o romance *A carne* é repreendido por Rocha Pombo e Senna Freitas não pelas ilusões que poderia suscitar no público feminino (como a da busca de um par perfeito para o casamento), mas por ser avesso a esse paradigma do romantismo, ou melhor, o antimodelo de conduta. Em outras palavras, por infringir as regras sociais e religiosas — por exemplo, o relacionamento de Lenita com um homem casado, além dos desejos carnis manifestados por ela na narrativa. Isso pode parecer um falso problema para os leitores modernos, mas era capital para os leitores contemporâneos de Ribeiro. Enfim, está em questão nas leituras acima expostas a preocupação com a preservação da instituição familiar, a mais cara instituição social da época.

Vem-se tratando da tendência do público para as narrativas adocicadas e românticas. Se esse era o gosto que predominava, então se está diante de um paradoxo, ou seja; como um romance que implode as convenções pôde ter sido um *best-seller* no século XIX? O paradoxo é apenas aparente. Assim como tinha uma inclinação para as narrativas românticas, o leitor também se interessava pelas tramas de amor que ultrapassavam a sublimação do desejo e que retratavam de forma mais direta os assuntos sexuais. Daí *A carne* ter feito “carreira” entre jovens, moças e moços, muitos desses bacharéis educados nos preceitos do cristianismo. Tornou-se romance de cabeceira das moças cuja formação sexual se deu numa época em que o assunto era tabu. A esse respeito, Agripino Grieco, ao tratar da personalidade de Ribeiro, escreveu: “esse professor da Paulicéia serviu pastilhas afrodisíacas aos estudantes ginasiais, embora depois lhes esfriasse o ânimo com as austeras lições de gramática.”⁵²

É importante salientar que o fato de *A carne* ter sido publicado sob

⁵⁰ O termo “sedicioso” é empregado no sentido dado por Robert Darnton a respeito do universo da literatura clandestina na França do século XVIII: “(...) Deve-se entender sedição não como uma tomada de armas nem como uma violência esporádica contra as autoridades, e sim como um desvio que, mediante o texto e no texto, se instaura com relação às ortodoxias do Ancien Régime — isto é, com relação ao conjunto, das razões comuns, dos discursos de legitimação que, no correr dos séculos, haviam sido considerados os fundamentos da ordem monárquica.” DARNTON, Robert. *Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 11.

⁵¹ SENNA FREITAS, *op. cit.* p. 190 e 191.

⁵² *Apud* DORNAS FILHO, João. *Júlio Ribeiro*. Belo Horizonte: Cultura Brasileira, 1945, p. 50.

⁵³ MEYER, Marlyse, *op. cit.* p. 316.

⁵⁴ *Apud* DARTON, Robert, *op. cit.*, p. 15.

a forma de volume — apesar de não conter as mesmas expectativas do folhetim quanto ao que ocorreria no enredo — fez com que esse romance se inserisse em formas de leituras e de sensibilidades outras, as quais incluíam a liberdade de lê-lo na solidão da alcova, de poder passar a noite na companhia das personagens e “absorver de um só trago” a trama... Acrescente-se, ainda, que esconder um volume era mais fácil do que ocultar folhas avulsas das possíveis repreensões familiares a essa obra provocadora de tanta polêmica. A história inteira na forma de livro, como nos aponta Marlyse Meyer, configurou outros tipos de leitura e de liberdade:

*Entre os possíveis móveis da sôfrega compra do volume [...] não estará também a virtualidade de um outro modo de leitura, de outra forma de prazer ainda? Que abre para a liberdade e não mais para o condicionamento do fragmento, aquele imperativo categórico do fim da sexta coluna do rodapé que leva à suspensão do prazer, amarrado naquele “a seguir” que impele à compra do jornal seguinte? A liberdade, pelo contrário, de varar a noite, absorvendo tudo de um trago só. E enfrentando aquela solidão final: “Aquele gente a quem havíamos dado mais atenção e carinho que às pessoas da vida [...] aquela gente pelas quais soluçamos, nos sobressaltamos? Não iríamos saber mais delas” (Marcel Proust, *Sésame et les lys*, p.23).⁵³*

Foi nesse contexto de leitores e leituras que o romance de Ribeiro veio a público, num momento em que as condições estruturais de publicação se haviam desenvolvido com o romance-folhetim: um corpo de leitores, a imprensa, as editoras e o âmbito da crítica literária. Não obstante houvesse uma interdependência entre essas esferas, constituíam-se espaços sociais diferenciados e, algumas vezes, simbolicamente concorrentes e, por isso, produtores de imagens contrastantes, como as apontadas nas leituras realizadas pela crítica literária e pelo “grande público” em relação ao romance *A carne*.

Se, no último quartel do século XIX, não havia um campo literário estrito e solidificado no Brasil, isso não significava que as relações de produção e circulação de bens simbólicos estivessem infensas às lutas pelo monopólio de consagração cultural, fosse na esfera da crítica, fosse na do público leitor. Nessa última, situava-se o êxito de mercado das editoras e, em parte, do escritor, dependendo de sua pretensão no universo letrado. Ao que parece, a própria posição reticente assumida pela crítica — resultante, em grande parte, do caráter “obscuro” do romance e de sua qualidade literária “duvidosa”, aspectos já vistos aqui — acabou aguçando a curiosidade do leitor e, ao mesmo tempo, o interesse das editoras pela vendagem que poderia representar um romance cercado por grandes celeumas.

Essa relação entre livros ilícitos e sucesso de público foi muito bem expressa por Diderot:

Vejo, no entanto, que quanto mais severa é a proscrição, mais aumenta o preço do livro, mais suscita curiosidade de lê-lo, mais ele é comprado e lido. (...) Quantas vezes o livreiro e o autor de uma obra privilegiada, se tivessem ousado, não teriam dito ao magistrado de polícia: “Senhores, por favor, um decretozinho que me condene a ser dilacerado e queimado embaixo de sua grande escadaria!”. Quando se grita a sentença de um livro, os trabalhadores da tipografia dizem: “Bom, mais uma edição!”.⁵⁴

O fato de o romance de Ribeiro não ter sido proibido por decreto e

de o autor não ter sido encarcerado na época da publicação⁵⁵ — práticas comuns do Estado francês no século XVIII no que condizia às políticas proibitivas de livros, conforme relata Diderot —, não quer dizer que outras formas de expressão não criaram uma simbologia do ilícito para o romance *A carne*. Aliás, é desse aspecto que se vem tratando; porém, tal tarefa não era realizada pelo Estado Monárquico, mas por outros agentes, quer aqueles que representavam a Igreja (caso do Padre Senna Freitas), quer aqueles que compunham o âmbito de consagração cultural, a crítica literária — no caso do romance em questão, notadamente José Veríssimo —, os quais impuseram uma leitura marcada pela estigmatização do romance, rotulado de “obsceno”. Assim, apesar de o autor não ter sofrido uma perseguição direta, que culminasse com o cárcere, houve uma produção de imagens negativas sobre a obra, acompanhadas quase sempre pelo destaque do romance como “ilícito”. Tais imagens, se não eram definidoras, pelo menos participavam do sucesso de público do livro e também do interesse editorial por ele.

Nesse sentido, consideramos que não foi somente, como quis Coutinho, o conteúdo de *A carne* o motivador da permanência de seu sucesso, mas sobretudo o impacto que causou entre os leitores “qualificados”, por ocasião de seu lançamento. Esses leitores construíram significados que apontavam para a imagem do proibido. Em suma, a polêmica suscitada foi capaz de criar um imaginário do ilícito em torno do romance, que adentrou o século XX como sucesso de público e, em consequência, de vendas.



Artigo recebido em outubro de 2010. Aprovado em dezembro de 2010.

⁵⁵ O romance *A carne* foi proibido em Portugal em pleno século XX. Conforme Elsie Lessa: “(...) Trazia em si o sex-appeal, que lhe valeria, ainda em 1934, do outro lado do oceano, em Portugal, o reclame de ser lançado no index, óleo canforado que ainda o fará viver por muitos anos...” LESSA, Elsie. Prefácio (da edição da Ediouro de 1966), *op. cit.*, p. 2 e 3.