

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O ROMANCE DE INTROSPECÇÃO NO BRASIL:
O LUGAR DE ALBERTINA BERTHA**

Anna Faedrich Martins

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador (a): Prof. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello

**Porto Alegre
2009**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello

Prof^a. Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Dedico este trabalho aos futuros leitores de Albertina Bertha,
sendo este um convite para a apreciação de sua obra.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Dr. Ana Maria Lisboa de Mello, por me acompanhar, orientar e incentivar, há tantos anos, em todos os meus passos na vida acadêmica (e não-acadêmica).

Aos professores que compõem esta Banca, professora Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva, que me acompanha desde a graduação em Letras na UFRGS, e professor Dr. Ricardo Araújo Barberena, que esteve presente na Defesa do Projeto de Dissertação, contribuindo com a sua leitura e sugestões para este trabalho, agradeço a presença generosa.

Às secretárias do PPGL da PUCRS, Isabel Cristina Pereira Lemos e Mara Rejane Martins do Nascimento, pela presença carinhosa e pela ajuda constante.

À minha família, cuja presença me amadurece e me fortalece para vencer as barreiras.

Aos amigos, que sempre dão um colorido a mais na minha vida, em especial, o Roger Cardús Juvé, que leu, revisou e acompanhou todo o processo de realização deste trabalho, a Juliana Santos, que contribuiu imensamente para a minha pesquisa, e a Joseane Camargo, amiga de muitos anos, que está presente nos momentos importantes.

Ao apoio institucional do CNPQ, que me concedeu bolsa de estudos durante os dois anos de Mestrado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O ROMANCE DE INTROSPECÇÃO NO BRASIL.....	13
1.1 A formação do romance de introspecção no Brasil	13
1.2 Intercâmbio dialético entre luz e sombra: a literatura de introspecção, a história da literatura e o discurso subjetivo circunscrito à esfera da memória...	27
1.3 O caso Albertina Bertha	44
2 A ESCRITA DO EU NA FICÇÃO DE ALBERTINA BERTHA	60
2.1 A expressão da subjetividade em <i>Exaltação</i>	60
2.2 Diálogos possíveis do romance de Albertina Bertha	72
2.2.1 O Mal-do-século romântico e o Decadentismo	72
2.2.2 Aproximações entre <i>Exaltação</i> e <i>Assunção</i>	83
3 MODOS DE REPRESENTAÇÃO DA VIDA PSÍQUICA EM EXALTAÇÃO	87
CONCLUSÃO	103
BIBLIOGRAFIA.....	106
APÊNDICE	111

RESUMO

O presente estudo pretende verificar a expressão da subjetividade na ficção de Albertina Bertha, mais especificamente, no romance lírico e de digressões filosóficas *Exaltação*, publicado em 1916. Dessa forma, verificam-se os processos subjetivos e as técnicas narrativas de apresentação da consciência, bem como a filiação da autora na vertente do romance de introspecção no Brasil, situando-a dentro da literatura brasileira através dessa modalidade. Intencionamos colocá-la numa linhagem, em correlação com outros romances de introspecção, verificando como essas obras repercutiram no Brasil as rupturas com o Realismo, o diálogo dos escritores brasileiros com as estéticas do final do século XIX, sobretudo a simbolista, qual o significado do espaço nas narrativas e sua relação com processos subjetivos e quais os procedimentos de linguagem que serão retomados por outros escritores brasileiros nas narrativas de exploração da subjetividade. Além disso, este trabalho visa contribuir com a elaboração de uma história – ainda inexistente – do romance de introspecção no Brasil.

Palavras-chave: Albertina Bertha; *Exaltação*; Introspecção

ABSTRACT

This study intends to verify the expression of the subjectivity in Albertina Bertha's fiction, more specifically, in the lyric novel with philosophical digressions *Exaltação*, published in 1916. In this way, we verify the subjective processes and the narrative techniques of presentation of the conscience, as well as the affiliation of the author in the slope of the novel of introspection in Brazil, situating her inside the Brazilian literature through this kind. We intend to put them in correlation with another novels of introspection, which reverberated in Brazil the ruptures with the Realism, and the dialogue among the Brazilian writers with the esthetics of the ending of the 19th century, especially the symbolic, in which the meaning of the space in the narratives and its relations with the subjectives processes and which procedures of language will be retaken by others Brazilians writers in the narratives of subjective exploration. Also, this work intends to help in this way to the elaboration of a history of the novel of introspection in Brazil.

Keywords: Albertina Bertha; *Exaltação*; Introspection

Il faut entrer en soi-même armé jusqu'aux dents.

Paul Valéry (In: *Monsieur Teste*, p.125)

INTRODUÇÃO

Este trabalho é oriundo de um contexto de pesquisa sobre o romance de introspecção no Brasil, que iniciou em 2007 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O projeto encontra-se em sua etapa final, e vem sendo realizado, desde o ano de 2008, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com apoio do CNPq. As áreas de concentração do projeto são: Literatura Brasileira, Literatura Comparada, Teoria da Literatura, Teorias do Imaginário e História da Literatura. O título do projeto de pesquisa é “Espaços circunscritos e subjetividade: a formação do romance de introspecção no Brasil (1888-1930)”, e o recorte temporal permite a sua conclusão em 2010, tendo em vista uma continuidade nos estudos sobre as narrativas de exploração da subjetividade, através da renovação do projeto e da extensão no recorte temporal.

O estudo é focado na formação dos romances da linhagem da introspecção, bem como na visibilidade a autores negligenciados pela crítica literária brasileira. Também é realizada a revisão de obras já consagradas na literatura brasileira, tal como mostram alguns de nossos estudos já concluídos, os quais inserem *O Ateneu* (Raul Pompéia) e *Dom Casmurro* (Machado de Assis), por exemplo, na construção da vertente introspectiva do romance, avaliando ambas obras como momentos privilegiados da narrativa de imersão na subjetividade.

Albertina Bertha, carioca, nascida em 1880, é um dos escritores que atualmente são pouco conhecidos. Entretanto, muitos são os documentos a que tivemos acesso que comprovam que, na sua época, ela contara com o reconhecimento do público e da

crítica, principalmente depois da primeira publicação de *Exaltação* (1916). Não apenas documentos, textos jornalísticos ou comentários de diversos tipos, mas, especialmente, o número de reedições desse primeiro romance comprova a notoriedade da autora no final do século XIX.

Através de uma pesquisa realizada na cidade natal da autora, junto à Biblioteca Nacional, à Fundação Casa de Rui Barbosa, à Academia Brasileira de Letras – bibliotecas Rodolfo Garcia e Lúcio de Mendonça e ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), conseguimos resgatar algumas de suas obras e alguns estudos críticos sobre estas.

Sobre Albertina Bertha encontramos o estudo crítico de Almachio Diniz, *Meus ódios e meus afetos* (1922); a dissertação de mestrado em Letras, pela Universidade Federal de Pernambuco, 1999, de Auristela Oliveira Melo da Silva, *A mulher no limiar do século XX em "Exaltação" de Albertina Bertha*, orientada pela prof. Dr. Luzilá Gonçalves Ferreira; a tese de doutorado de André Luiz dos Santos, *Caminhos de alguns ficcionistas brasileiros após as Impressões de Leitura de Lima Barreto*, orientada pela prof. Dr. Rosa Maria de Carvalho Gens, UFRJ, 2007. A dissertação de Silva tem enfoque no papel exercido pela mulher na sociedade do século XX, a inserção da escritora Albertina Bertha nesse contexto e o reconhecimento de uma voz predominantemente feminina, que se pretende ativa na sociedade vigente, nos romances da escritora carioca. Silva associa à figura de Bertha uma “porta-voz” do grito de liberdade das mulheres de sua época. Já a tese de Santos resgata três autores pouco estudados pela crítica, Albertina Bertha, Domingos Ribeira Filho e Enéas Ferraz, a partir da leitura de Lima Barreto enquanto crítico literário. Santos dedica um capítulo à autora e sua obra, tendo, o primeiro subcapítulo, o enfoque na recepção e na repercussão de sua obra literária, e, o segundo subcapítulo, em uma leitura do romance *Exaltação*.

Encontramos estudos sobre a autora, também, no livro de Lima Barreto, *Impressões de leitura* (livro de críticas), na obra *Escritoras brasileiras do século XIX*, organizado por Zahidé Muzart, assim como menções sobre a autora em alguns dicionários de literatura. Contamos, também, com a contribuição de Juliana Santos, integrante do projeto de pesquisa, que trouxe de Portugal alguns documentos importantes para a elaboração desta dissertação, tal qual a cópia da quinta edição do

romance de Albertina Bertha. Além disso, encontramos um livro escrito pela bisneta de Albertina Bertha, Beth Stockler, *A volúpia de Voleta*, livro dedicado à bisavó.

O nosso objetivo é investigar e dar visibilidade à autora e sua obra, as quais foram apagadas pela historiografia e a crítica literária brasileiras. Visamos investigar a nossa hipótese de que o motivo pelo qual existe a exclusão dos romances da linhagem da introspecção nas histórias da literatura encontra-se na temática da subjetividade e no recorte estético. Dessa forma, pretendemos sair da paráfrase hermenêutica e contribuir para a construção de uma fortuna crítica sobre a autora Albertina Bertha, uma vez que existem poucos estudos e materiais sobre o tema aqui proposto, como pudemos observar ao realizar um levantamento acerca de dados sobre a escritora carioca e sua obra literária.

Assim, responderemos questões como por que, ainda hoje, a literatura da linhagem da introspecção é sombra nos discursos sobre a produção literária brasileira, bem como o motivo que leva os historiadores a tais seleções e recortes e, ainda, como e a partir de quais conceitos se constrói o cânone literário. Iniciaremos, portanto, pela pergunta guia dos nossos estudos que pretende responder o que é, afinal, uma história da literatura.

Este estudo pretende, também, verificar a expressão da subjetividade na ficção de Albertina Bertha, mais especificamente, no romance lírico e de digressões filosóficas *Exaltação*, publicado em 1916. Dessa forma, verificam-se os processos subjetivos e os procedimentos de linguagem nas narrativas de exploração da subjetividade, bem como a filiação da autora à vertente do romance de introspecção no Brasil, situando-a dentro da literatura brasileira através dessa modalidade.

À medida que as nossas perguntas são respondidas e que a nossa hipótese é justificada, conhecemos melhor a autora e descobrimos o seu lugar na literatura brasileira, trazendo uma pequena contribuição para a historiografia literária do País.

1 O ROMANCE DE INTROSPECÇÃO NO BRASIL

1.1 A formação do romance de introspecção no Brasil

*Não há caminho mais obscuro para o homem
do que aquele que o leva para si mesmo.*

Herman Hesse

O estudo sobre a expressão da subjetividade em romances brasileiros, tal como os procedimentos de linguagem nessas narrativas de exploração e mergulho no Eu, levam-nos à necessidade primeira de conceituar o termo introspecção.

A etimologia latina do termo introspecção vem do radical *introspectum* e significa a ação de olhar para o interior.¹ Segundo *The Internet Encyclopedia of Philosophy*,

Introspecção é o processo pelo qual alguém vem a formar crenças sobre suas próprias condições mentais. Nós poderíamos formar a crença de que outra pessoa é feliz tendo por base a percepção – por exemplo, percebendo/observando o seu comportamento. Mas uma pessoa não tem que observar seu próprio comportamento para determinar se é feliz. Preferivelmente, alguém faz essa determinação no movimento de introspecção. Quando comparadas com outras crenças que nós temos, as crenças que adquirimos através da introspecção parecem epistemologicamente especiais. [...] Ainda que o termo “introspecção” signifique literalmente ‘olhar para dentro’ (do latim ‘spicere’, que significa ‘olhar’, e ‘intra’, que significa ‘para dentro’), se a ação introspectiva deveria ser tratada analogicamente por olhar – isto é, se introspecção é uma forma de percepção interior – é discutível.²

¹INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 1640.

²Tradução nossa. No original: Introspection is the process by which someone comes to form beliefs about her own mental states. We might form the belief that someone else is happy on the basis of perception – for example, by perceiving her behavior. But a person typically does not have to observe her own

Introspecção é a reflexão que a pessoa faz sobre o que ocorre no seu íntimo, sobre as suas experiências. Em psicologia, significa a análise de si com vistas a estudar a sua própria pessoa; observação e descrição do conteúdo da própria mente. Dessa forma, a expressão do mundo interno e do próprio comportamento estão presentes em *Exaltação*, através da apresentação da consciência da personagem principal, Ladice.

Notamos que, ao final do século XIX, surge a tendência de revelar o funcionamento da consciência (à moda de Édouard Dujardin, Joris Karl Huysmans, depois André Gide, Virginia Woolf, Marcel Proust), que dará origem a técnicas narrativas novas. O autor francês Gustave Flaubert, em *Madame Bovary* (1856), já renovara o discurso literário, na medida em que inseriu na narrativa o discurso indireto livre, o recurso que permite narrar diretamente os processos mentais da personagem, descrever sua intimidade e colocar o leitor no centro da sua subjetividade. *Les lauriers sont coupés* (1887), de Dujardin, representa uma ruptura com as técnicas tradicionais, pois explora o estado de alma de seu protagonista através do monólogo interior, técnica pertinente à literatura de introspecção. A partir de Dujardin, surge a preocupação com a ambiguidade terminológica do termo “monólogo interior”, que, de acordo com Dorrit Cohn,³ tem designado fenômenos muito distintos.

Cohn⁴ observa diferenças sutis entre os monólogos interiores, por exemplo, de Dujardin e James Joyce. Em 1922, Joyce publica o romance *Ulysses*, que revela ter origens na experiência simbolista em muitos aspectos, entre os quais o uso do monólogo interior.⁵ Segundo Cohn, o monólogo em *Ulysses* é o monólogo interior citado⁶, e o

behavior in order to determine whether she is happy. Rather, one makes this determination by introspecting. When compared to other beliefs that we have, the beliefs that we acquire through introspection seem epistemically special. [...] Though the term “introspection” literally means “looking within” (from the Latin “spicere” meaning “to look” and “intra” meaning “within”), whether introspecting should be treated analogously to looking – that is, whether introspection is a form of inner perception – is debatable. Disponível em <http://www.iep.utm.edu/i/introspe.htm>, acessado em 25/04/2008.

³ Dorrit Cohn, teórica norte-americana, publica em 1978 um livro no qual analisa as técnicas de apresentação da consciência. Entre as técnicas apresentadas, existem alguns neologismos da autora, que julga os termos existentes insuficientes para designar diferentes procedimentos de linguagem.

⁴ COHN, Dorrit. *Transparent Minds*. Narrative modes for presenting consciousness in fiction. Princeton: Princeton University Press, 1983.

⁵ Nota-se que James Joyce, segundo o cânone pós-joyceano, é considerado o precursor do monólogo interior, com uma notável exceção – a novela *Les lauriers sont coupés*, de Dujardin. Cohn afirma que os críticos têm sugerido termos como “monólogo tradicional” e “solilóquio silencioso” para citações de pensamento que aparecem em novelas pré-joyceanas.

monólogo em *Les lauriers sont coupés* é o monólogo interior autônomo. A grande diferença entre os dois, poucas vezes percebida, é uma diferença estrutural: no primeiro, o contexto narrativo é presente, já que o monólogo está sempre em torno da narrativa em terceira pessoa; no segundo, há a ausência de um contexto narrativo.

O monólogo interior citado é uma técnica completamente estabilizada na metade do século XIX. Nos primeiros romances, aparecia em ocasiões excepcionais, depois de introduções autorais elaboradas, numa voz claramente “audible”.⁷ Nota-se, assim, uma preocupação do autor em deixar claro que aquilo é um monólogo. Depois, a técnica passou a ser utilizada de forma mais natural, com ou sem sinais explícitos.

Em *Ulysses*, a narração e a voz figural, conforme Cohn, “coincidem num ponto em que só uma inspeção minuciosa pode determinar o que é monólogo de Bloom e o que é relatório do narrador”,⁸ ou seja, o contexto é de terceira pessoa, porém, o discurso íntimo não é separado de seu contexto, nem por frases introdutórias, nem por sinais gráficos, sendo, assim, um discurso contínuo.

Anatol Rosenfeld, em *Reflexões sobre o romance moderno*, observa as transformações dos romances no início do século XX. Considera que, diferentemente do discurso de Flaubert e de Balzac, em que o narrador está distanciado, o monólogo interior permite que a personagem “se deixe levar” pelo fluxo de consciência, rompendo assim com as convenções realistas:

A tentativa de reproduzir este fluxo de consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na atualidade “imediata”, em pleno presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos.⁹

⁶ Cohn julga que o uso dos termos “monólogo” e “interior” é redundante, pois ambos exprimem a ideia de interioridade, silêncio, falar a si mesmo. Por isso, quando se refere a essas técnicas, ela substitui o termo “interior” por “citado” ou “narrado”, conforme a técnica utilizada na narrativa.

⁷ Mantemos o termo original do inglês “audible”, que significa audível, visível, aparente.

⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁹ ROSENFELD, Anatol. *Texto/ contexto: ensaios*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva: Brasília, INL, 1973, p. 83-84.

A diferença que Cohn aponta entre o romance de Joyce e o romance *Crime e Castigo*, de Dostoievski, é o uso de sinais explícitos. *Crime e Castigo* é, também, um texto em terceira pessoa, entretanto, ele é separado por marcas, as quais Cohn chama de “inquit formulas”, isto é, marcas como “ele pensou... ele sussurrou... ele pensou”.¹⁰ O texto introspectivo de Dostoievski apresenta, por sua vez, uma pontuação elaborada e é considerado, pela teórica norte-americana, um texto descontínuo e fragmentado:

Ali, em algum lugar bem no canto da parede, embaixo, o papel se descolara e estava rasgado: no mesmo instante ele começou a meter tudo naquele buraco, atrás do papel: ‘Coube! Tudo fora do alcance da vista, e a carteira também!’ – **pensava com alegria**, soerguendo-se e lançando um olhar estúpido para o canto, para o buraco ainda mais alargado. Nisso estremeceu, todo tomado de pavor: ‘Meu Deus – **sussurrou em desespero** –, o que está acontecendo comigo? Por acaso está escondido? Isso lá é jeito de esconder?’.

É verdade que ele nem chegara a contar com os objetos: **pensara** que só houvesse dinheiro, e por isso não tinha preparado um lugar de antemão. ‘Mas agora, do que estou contente agora? Isso lá é jeito de esconder? A razão está me abandonando de verdade!’ Sentou-se exausto no sofá, e no mesmo instante um calafrio insuportável tornou a sacudi-lo. Puxou maquinalmente o sobretudo de inverno dos tempos de estudante, que estava numa cadeira ao lado, quente mas já quase em farrapos, cobriu-se com ele, e mais uma vez o sono e o delírio se apoderaram simultaneamente dele. Caiu no sono.¹¹

O romance moderno brasileiro é herdeiro das metamorfoses do romance no final do século XIX e início do XX, uma vez que as obras da tradição ocidental são as precursoras de procedimentos estéticos que repercutiram no Brasil mais tarde. Essas estéticas romanescas repercutiram no Brasil, bem como se constata o diálogo dos escritores brasileiros com as estéticas do final do século XIX, sobretudo a simbolista, e as técnicas utilizadas para a expressão da subjetividade nas narrativas de 1888 a 1930, entre as quais a obra de Albertina Bertha se encontra.¹²

¹⁰ No original: “he thought... he whispered... he thought”. Tradução nossa.

¹¹ DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo : Editora 34, 2001, p. 104.

¹² O nosso projeto de pesquisa encontra-se em sua etapa final. Foi realizado um estudo sobre a ficção brasileira do período de 1888 a 1930, tendo como ponto de partida o romance *O Ateneu*, cuja data de publicação marca o início da nossa investigação. Por uma questão de delimitação e de tempo, a pesquisa encerra seus estudos no ano de 1930, década em que algumas obras ficaram à margem por estarem em descompasso com o movimento modernista de 22. O *corpus* selecionado para a nossa pesquisa consta de obras precursoras dos procedimentos narrativos de autores brasileiros posteriores, os quais também

Com a publicação d' *O Ateneu*, de Raul Pompéia, inicia-se, no Brasil, um marco nos estudos de narrativas de exploração da subjetividade. No romance, o narrador em primeira pessoa vive a experiência da clausura e da solidão em um espaço fechado propício à introspecção – o internato. Sérgio, o protagonista do romance, vive no internato escolar experiências decisivas para a sua formação interior, que, junto ao desabrochar da memória, busca a autocompreensão.

Segundo Merquior, o romance moderno, que ele denomina impressionista, privilegia a análise psicológica em detrimento da narrativa centralizada nas peripécias exteriores. E essa tendência introspectiva do romance resvala para o lirismo. Assim, podemos aproximar os gêneros no que se refere ao uso da linguagem simbólica, ao teor religioso ou filosófico dos temas e ao tom intimista.

A literatura de cunho íntimo, confessional e subjetiva, é aquela que mais se aproxima do leitor, pois está centrada no sujeito, fala de um Eu que desnuda toda sua vida, revela-se, estabelecendo, assim, um elo perfeito entre autor e leitor. As narrativas de introspecção são compostas por diferentes gêneros literários, entre eles a autobiografia,¹³ o romance autobiográfico, a narrativa epistolar, o diário íntimo, o diário ficcional e a autoficção.

Muitos autores utilizam-se dessas estruturas – escrita diarística, epistolar, confessional – como estratégia literária, como é o caso do romance epistolar, inaugurado por Choderlos de Laclos, em *Les liaisons dangereuses* (1782). Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes,¹⁴ a narrativa epistolar é uma técnica literária que consiste em desenvolver a história principalmente através de cartas, ou de conjuntos de cartas, normalmente trocadas entre duas ou mais personagens, relatando uma história que se vai configurando pela articulação desses vários testemunhos, embora também sejam usadas entradas de diários e notícias de jornais. O auge de popularidade deste gênero foi no século XVIII, declinando no século XIX. Percebemos, então, que o

pretendemos estudar, na continuidade desta pesquisa. Autores como Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles formam uma história do romance de introspecção no Brasil. Essas obras privilegiam, comumente, o desdobramento do sujeito em si mesmo, o desencadeamento da memória e o mergulho no psiquismo.

¹³ Considerando a ideia de Mikhail Bakhtin (1997) de que a autobiografia é um ato literário, ou seja, um ato estetizado, na medida em que o autor objetiva o seu Eu e a sua vida num plano artístico.

¹⁴ REIS; LOPES, *Dicionário de narratologia*, 1994.

objetivo desta técnica ao ser criada era dar maior realismo a uma história. Como exemplos de romances epistolares, temos também: *Os sofrimentos do jovem Werther*, Goethe (1774), *Dracula*, Bram Stoker (1897) e *Gente Pobre*, Dostoievski (1846). Em Machado de Assis, o gênero epistolar apresenta-se sob a forma do conto, como podemos observar em “Ponto de vista”, em que a troca de cartas é a técnica de construção narrativa adotada pelo escritor.

O *Diário de um louco* é um diário ficcional, pois Nikolai Gógol utiliza a técnica do diário como estratégia literária. Já Machado de Assis utiliza a escrita diarística como estratégia em *Memorial de Aires* e a autobiografia ficcional em *Dom Casmurro*, por exemplo. Existe, também, a possibilidade de entrecruzamento desses gêneros, como o faz Lúcio Cardoso em *Crônica da Casa Assassinada*, romance composto por cartas, testemunhos, confissões, depoimentos, diálogos, livros de memórias e diários.¹⁵ É interessante observar que no diário também não existe a distância entre o presente e o passado, como existe na autobiografia.¹⁶

Quando falamos em autobiografia, a definição primeira que nos ocorre é que o biografado (pessoa que está tendo a vida contada na biografia) é o próprio autor, procedendo o levantamento da sua própria existência. Diferenciando-se, assim, da definição de biografia, que também pressupõe a descrição de fatos reais ou verdadeiros, no entanto, trata sobre a vida de alguém que não é a de quem está escrevendo.

Philippe Lejeune, em *El pacto autobiográfico*, seu famoso estudo de 1975, aponta para os problemas teóricos da autobiografia e versa sobre suas possíveis definições, revelando a complexidade desse gênero. A autobiografia pressupõe a veracidade dos fatos, o compromisso com a realidade. Lejeune mostra a falibilidade do real, mesmo que o gênero autobiográfico estabeleça um pacto de autenticidade. A relatividade dos acontecimentos, da verdade em si, bem como a literariedade do texto, são alguns pontos a serem discutidos no decorrer do trabalho do teórico.

¹⁵ Lúcio Cardoso nasceu em Minas Gerais em 1913 e morreu em 1965. *Crônica da Casa Assassinada* foi publicado em 1959. Entre as obras do autor, destacam-se *A Luz no Subsolo* (1936) e *O Enfeitiçado* (1954).

¹⁶ Cf. PRADO BIEZMA, Javier del; CASTILLO, Juan Bravo; PICAZO, María Dolores. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

Lejeune¹⁷ aponta para as possíveis definições de autobiografia. Para o estudioso, uma definição plausível seria a seguinte: “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade”.¹⁸ Portanto, o pacto autobiográfico consiste na identidade entre autor, narrador e personagem principal, e essa identidade suscita problemas numerosos, conforme as considerações de Lejeune.

Dessa forma, o teórico francês aponta para os elementos que a definição proposta de autobiografia põe em jogo, pertencentes a quatro categorias diferentes: 1. Forma de linguagem: a) narração; b) em prosa. 2. Tema tratado: vida individual, história de uma personalidade. 3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador. 4. Posição do narrador: a) identidade do narrador e da personagem principal; b) perspectiva retrospectiva da narração.¹⁹

Essas categorias restringem o gênero autobiográfico. Para Lejeune, está bem claro que, para esse gênero ser considerado como tal, é preciso que haja, em primeiro lugar, o pacto autobiográfico, e, em segundo lugar, que seja um relato retrospectivo, sobre a história de uma personalidade e escrito em prosa. Assim, Philippe Lejeune mostra que os “gêneros vizinhos” (memórias, biografia, novela pessoal, poema autobiográfico, diário íntimo, autorretrato ou ensaio) não cumprem essas quatro condições que a autobiografia põe em jogo. As memórias não cumprem a segunda categoria enumerada pelo teórico: o tema tratado em memórias não é a vida individual, a história de uma personalidade (2). A biografia, por sua vez, não tem a identidade entre o narrador e a personagem principal (4a). O poema autobiográfico não é uma narração em prosa, por isso não se enquadra nas categorias que Lejeune julga necessárias para o gênero autobiografia (1b). O autorretrato e o ensaio não cumprem com as exigências (1) e (4b), não são narração em prosa e, assim como o diário íntimo, não têm perspectiva retrospectiva.

¹⁷ LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991, p. 47-61.

¹⁸ No original: relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad. (Ibid., p.48, tradução nossa).

¹⁹ No original: 1. Forma del lenguaje: a) narración; b) en prosa. 2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad. 3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvia a una persona real) y del narrador. 4. Posición del narrador a) identidad del narrador y del personaje principal; b) perspectiva retrospectiva de la narración. (Ibid., p. 48, tradução nossa).

O caso do romance autobiográfico, também chamado autobiografia ficcional ou novela pessoal, é interessante de se observar, uma vez que o pacto é estabelecido entre narrador e personagem. O Eu que narra é o Eu que age, porém o autor não faz parte do pacto. É o que Gérard Genette (s/d) denomina narrativa autodiegética, em seus estudos narratológicos; narrativa na qual a identidade do narrador e da personagem principal coincide, através do discurso em primeira pessoa. O narrador é protagonista, conta a história e faz parte dela. Bons exemplos na literatura brasileira que elucidam esse “gênero vizinho” da autobiografia são os romances em que o narrador é autodiegético, isto é, conta a sua própria história através do olhar da personagem: *O Ateneu*, de Raul Pompéia, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Além de narrativas longas, como o romance, também encontramos, por exemplo, o conto “O Enfermeiro”, de Machado de Assis, em que existe o pacto entre o narrador e a personagem: Procópio é o enfermeiro – personagem principal – que conta a sua própria história com intuito de se autojustificar. Neste tipo de narrativa, o pacto estabelecido é o romanescos (*pacto novelesco*), em que a natureza fictícia do livro está indicada na página do título e a narração autodiegética é atribuída a um narrador fictício.²⁰

Há, também, outro tipo de pacto: o pacto zero. É aquele pacto indeterminado em que não só a personagem não tem nome, como o autor não propõe nenhum tipo de pacto, nem o autobiográfico, nem o romanescos.

Segundo Philippe Lejeune,²¹ as identidades entre autor, narrador e personagem principal, na autobiografia, podem coincidir sem que a primeira pessoa seja empregada. A segunda e a terceira pessoas também podem aparecer em autobiografias, porém são casos mais raros. Nas autobiografias religiosas antigas, de acordo com Lejeune, o autobiógrafo chama a si próprio de “servo do senhor”, demonstrando certa forma de humildade e empregando, assim, a terceira pessoa. Além da humildade, existem também os casos de orgulho, que Lejeune exemplifica com os *Comentários* de César, ou alguns textos do General De Gaulle. O teórico aponta, também, para a possibilidade de escrever sobre a própria vida chamando-se de “tu”. Tal possibilidade tem sido posta em prática por Michel Butor, por exemplo, em *La modification*, ou por Georges Perec em *Um homem qui dort*.

²⁰ Cf. LEJEUNE, 1991, p. 54.

²¹ Ibid., p. 49.

Philippe Lejeune faz uma reflexão sobre a questão da identidade assumida do autor, do nome próprio e do uso de pseudônimo. O uso do pseudônimo é “simplesmente uma diferenciação, um desdobramento do nome, que não muda em absoluto a identidade”.²² Lejeune afirma que “a autobiografia não é um jogo de adivinhações”²³ e, por isso, o pacto deve ser estabelecido claramente: “o pacto autobiográfico é uma afirmação no texto desta identidade, e nos envia em última instância ao nome do autor sobre a capa do livro”.²⁴ O teórico afirma que a identidade do nome entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida de duas maneiras: **implicitamente**, através dos **títulos** que não deixam dúvidas de que a primeira pessoa nos remete ao nome do autor (Histórias de minha vida; Autobiografia; etc.) ou pela **seção inicial** do texto, na qual o narrador se compromete com o leitor a se comportar como se fosse o autor, de tal maneira que o leitor não duvida de que o ‘eu’ remete ao nome que está na capa do livro, mesmo que o nome não se repita ao longo do texto; e de **maneira explícita**, quando o nome do narrador-personagem coincide com o nome do autor na capa do livro.²⁵

Definir a autobiografia com uma fórmula clara e total, conforme observa Lejeune, seria um fracasso. Por isso, o teórico afirma que a “autobiografia se define a esse nível global: é um modo de leitura tanto como um tipo de escritura, é um efeito contratual que varia historicamente”.²⁶ Ele aponta para a relatividade desses tipos de definições e prefere que seu estudo seja antes um documento de estudo (a tentativa de um leitor do século XX de racionalizar e explicitar seus critérios de leitura) do que um texto científico. Reconhece os pontos fracos de seu estudo, apontando para um balanço negativo, que estaria relacionado a certos pontos que permanecem difusos ou insatisfatórios. Entretanto, ressalta os pontos positivos, num balanço otimista, em que a grande tônica da questão é perceber a autobiografia como um gênero contratual, indo além das estruturas aparentes do texto, colocando em questão as posições do autor e do leitor.

²² No original: “es simplemente una diferenciación, un desdoblamiento del nombre, que no cambia en absoluto la identidad”. (Ibid., p. 52, tradução nossa).

²³ No original: “la autobiografía no es un juego de adivinanzas”. (P. 52, tradução nossa).

²⁴ No original: “el pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del *autor* sobre la portada”. (Ibid., p. 53, tradução nossa).

²⁵ Cf. Ibid., p. 53.

²⁶ Ibid., p. 60.

Javier del Prado Biezma, Juan Bravo Castillo e María Dolores Picazo escrevem sobre a história da autobiografia no Ocidente e a modernidade literária, refletindo, a partir do estudo de Lejeune, sobre as diferenças conceituais entre a autobiografia e o diário:

[...] ou seja, enquanto o autobiógrafo abrange seu passado com um único olhar e empreende sua reconstrução como um conjunto harmonioso, de deixando de lado tudo aquilo contingente e acidental, adotando unicamente as linhas gerais de conduta, o diarista escreve dia a dia, seu projeto não tem nada de concertado e, conseqüentemente, a perspectiva que nos oferece permanece sempre com os pés no chão. O diário, assim, adoece dessa faculdade fundamental, a imaginação, a única capaz de pôr ordem e organizar, e que, ademais, distribuindo sombras e luzes, vai direito ao essencial, ilumina e dá a uma obra, e também a cada uma de suas frases, seu acabado e esplendor. Ora bem, se a autobiografia apresenta uma estrutura muito mais sólida e uma forma mais concludente, evitando as reiterações excessivamente prolixas e a disseminação do diário íntimo, este, pelo contrário, supera aquela pela sua maior fiabilidade, sua verossimilhança, devida fundamentalmente a que o tempo não pôde alterar nem deformar na memória os fatos referidos.²⁷

Georges Gusdorf, filósofo e epistemólogo francês, afirma que o diário íntimo, enquanto ato de escrita, poderia ter coincido com o nascimento do texto literário, porém foi no Romantismo que esse gênero foi integrado na literatura, uma vez que é nesse período que a subjetividade ganha valor literário. Dessa forma, Gusdorf demonstra que o diário íntimo manifesta uma atitude antropológica, em que os “escritores do eu” correspondem à problemática existencial encontrada no centro da escrita íntima.²⁸

Pode-se estabelecer uma diferenciação entre diário íntimo e diário ficcional, mesmo percebendo que esses tipos de definições são consideradas relativas, desnecessárias do ponto de vista literário e que não existe uma única fórmula clara e

²⁷ Tradução nossa. No original: [...] es decir, mientras que el autobiógrafo abarca con una sola mirada su pasado y emprende la reconstrucción de éste como un conjunto armonioso, dejando a un lado todo lo contingente y lo accidental, adoptando únicamente las líneas generales de conducta, el diarista escribe día a día, su proyecto no tiene nada de concertado y, por consiguiente, la perspectiva que nos ofrece siempre permanece a ras de tierra. El diario, por consiguiente, adolece de esa facultad fundamental, la imaginación, la única capaz de poner orden y organizar, y que, además, distribuyendo sombras y luz, va derecha a lo esencial, ilumina y da a una obra, y también a cada una de sus frases, su acabado y esplendor. Ahora bien, si la autobiografía presenta una estructura mucho más sólida y una forma concluyente, evitando las reiteraciones excesivamente prolijas y la diseminación del diário íntimo, éste, por el contrario, la supera por su mayor fiabilidad, su verismo, debido fundamentalmente a que el tiempo no ha podido alterar ni deformar en el recuerdo los hechos referidos. BIEZMA; CASTILLO; PICAZO, 1994, p. 238-239.

²⁸ GUSDORF apud DUMAS, 1994, p.125.

total. Entretanto, percebe-se que há uma distinção entre o diário íntimo de uma pessoa comum, o de um escritor ou alguém famoso que não foi escrito para ser publicado, o de um escritor consciente de sua publicação, e o diário ficcional, em que o autor se utiliza dessa técnica diarística como estratégia literária.

Catherine Dumas aponta para a problemática literária do diário íntimo, observando que, na literatura contemporânea, a delimitação a respeito da ficcionalidade de cada uma dessas práticas de escritas do Eu é um tanto equivocada:

Se é verdade que existe uma problemática literária do diário íntimo, ela torna-se ainda mais flagrante numa contemporaneidade em que o autor, ao escrever um diário, sabe à partida que este será publicado, assumindo a publicidade das suas ditas “confidências” e mesmo da sua publicação ainda em vida.²⁹

Essas narrativas de exploração da subjetividade têm em comum a busca do autoconhecimento, o voltar-se para si mesmo, o mergulho no Eu, a análise das experiências vividas por um sujeito. Esse mergulho introspectivo pode ser feito através do próprio autor, das suas experiências vividas e narradas, ou pode ser feito através da subjetividade de uma personagem fictícia. Na maioria dos casos de introspecção, quem narra é quem age, isto é, o Eu que narra (sujeito) é o Eu que age (objeto), independente da identidade entre autor e narrador. Assim acontece na literatura confessional: confissões, memórias, diários, etc.

Para Georges Gusdorf, a literatura do Eu é fenomenológica, e não ontológica. Trata do homem “curioso de si e curioso dos outros; um observador mais ou menos imparcial de uma espécie da qual se considera representante”.³⁰ Ao centrar no Eu, o escritor reagrupa os momentos de dispersão da própria vida para buscar uma nova coerência, para descobrir um sentido ou um motivo da existência, isto é, uma unidade.³¹ De acordo com Gusdorf, “nunca é somente escrever sobre aquilo que eu sou, mas também sobre aquilo que eu quero ser”.³² Assim, o filósofo acrescenta que quem

²⁹ DUMAS, 1994, p.125-126.

³⁰ Tradução nossa. No original: “[L’homme] curieux de soi et curieux des autres; observateur plus ou moins impartial de cette espèce dont il se considère lui-même comme un représentant”. GUSDORF, *Auto-bio-graphie* : Lignes de vie 2., 1990, p.225.

³¹ Cf. GUSDORF, 1990, p. 226.

³² Tradução nossa. No original: “il ne s’agit pas seulement de ce que je suis, mais ensemble de ce que je veux être”, *ibid.*, p. 226.

escreve se aprova ou se desaprova, não é uma testemunha indiferente, e essas motivações, geralmente, não são evidentes para quem escreve.

Outro motivo que move o escritor do Eu a escrever sobre si, para Gusdorf, é a descoberta de que a realidade própria é problemática, e por não se expressar de maneira transparente, leva certas pessoas a investigá-la. São pessoas com tendência à introversão e ao exame de consciência, que Gusdorf relaciona com uma não conformidade com o mundo social ao redor; pessoas de um nível cultural bastante elevado; pessoas com um “étonnement d’être”, uma inquietude de ser; indivíduos que buscam um sentido à vida, “na contramão do movimento natural da existência”, que levaria para fora, para os outros.

É interessante ressaltar que a literatura de introspecção é mais abrangente que a escrita confessional, uma vez que existe a possibilidade de narrativas não apenas em primeira, mas também em terceira pessoa. Nesse caso, o Eu que narra não é o Eu que age. Podemos observar os romances de Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *Perto do coração selvagem*, em que o narrador de fora, em terceira pessoa, aproxima-se da personagem numa relação tênue, dificultando a diferenciação entre ambos (narrador e personagem), pois o narrador se apaga para dar espaço à personagem e, muitas vezes, adota a sua linguagem, fundindo-se com a consciência narrada.

Outra estratégia literária nas escritas de si e de introspecção, muito utilizada por autores contemporâneos, é o uso da autoficção; entretanto, notamos que, no Brasil, ainda há poucos estudos literários sobre o gênero.

Serge Doubrovsky percebe uma lacuna nos estudos de Lejeune e, a partir disso, escreve sobre a autoficção, afirmando que todo o contar de si é ficcionalizante. Autoficção é um neologismo criado por Doubrovsky, em 1977, seguido de seu romance *Fils*, a fim de exemplificar o conceito criado acerca do gênero. O teórico francês escreve em resposta a Philippe Lejeune e seu famoso estudo, *Le pacte autobiographique*, de 1975.

No romance *Fils*, de Doubrovsky, existe a coincidência entre o herói e o autor do romance, eliminando assim a possibilidade de polifonia e de perspectivas narrativas diferentes:

*How are you? M'assieds. Me lève, affux des collègues. Présentation, Professor Doubrovsky. Bain de foule, je serre des mains. Anonymes, um peu sourd, noms j'entends mal. Je tends le bras. Français de service. Role se retourne. Comment que ça s'épelle? D comme Désiré. V comme Victor. Pour Y, j'ai jamais su. Pour K, non plus. Mon K se decline.*³³

Sébastien Hubier, ao analisar as literaturas de cunho íntimo, observa que o pacto mais apropriado para a autoficção é o “pacte oxymorique”; assim, aponta para as vantagens desse pacto e da escrita autoficcional:

Um dos privilégios da autoficção, fundado sobre um “pacte oxymorique”, seria então a possibilidade de falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um *eu* variável, polimorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente defasadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de experimentar a partir de sua vida e de sua ficcionalização, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro.³⁴

Madeleine Ouellette-Michalska também observa que a autoficção é um gênero híbrido em que se misturam ficção e realidade, o imaginário e o real, a certeza e o “pode ser”, enviando, assim, uma mensagem contraditória: “sou eu e não sou eu”, “é verdade e não é verdade”.³⁵

Dessa forma, enquanto o paradoxo da autobiografia, para Lejeune, é que a autobiografia deve executar seu projeto de uma sinceridade impossível, através de instrumentos habituais da ficção, o paradoxo da autoficção é que havendo identidade entre autor, narrador e personagem principal, o texto ficcional estabelece com o leitor

³³ Optamos por manter a versão original, sem traduzi-la, devido à mistura da língua inglesa e francesa na citação. A personagem do livro é um francês e a narrativa ora se passa na França, ora nos Estados Unidos, onde ele trabalha como professor. Ficaria difícil traduzir toda a citação para o português sem perder o conflito da personagem face à sua língua estrangeira e sua língua materna, esta última a língua pela qual temos acesso aos seus pensamentos. DOUBROVSKY, 1977, p.104.

³⁴ Tradução nossa. No original : “L’un des privilèges de l’autofiction, fondé sur un « pacte oxymorique », serait donc qu’il est possible de parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun souci de censure, de livrer tous les secrets d’un *moi* changeant, polymorphe, et de s’affirmer libre enfin d’idéologies littéraires en apparence dépassées. Elle offre à l’écrivain l’opportunité d’expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d’être tout à la fois lui-même et un autre”. (HUBIER, 2003, p.125).

³⁵ Tradução nossa. No original : “C’est moi et ce n’est pas moi” , “c’est vrai et ce n’est pas vrai”. OUELLETTE-MICHALSKA, 2007, p. 71.

um pacto autobiográfico e referencial. Sendo assim, o texto lido é uma expressão da verdade e da autenticidade; entretanto, a autoficção é o gênero híbrido e ambíguo, que oscila entre o autor e o outro ficcional.

Philippe Gasparini aborda as estratégias da ambiguidade nas narrativas de autoficção. O teórico observa que são textos que se apresentam algumas vezes como romances e outras vezes como fragmentos de autobiografia. Segundo Gasparini, o leitor sempre fica com a dúvida: “é este o autor que reconta a sua vida ou a personagem fictícia?”. Dessa forma, os romances autoficcionais têm dupla recepção: ora ficcional ora autobiográfica.

Gasparini faz uma reflexão sobre o contexto em que o novo termo “autofiction” apareceu. Para ele, nos anos 70 e 80, a crítica despreendeu-se do dogmatismo estruturalista. Assim, a teoria da recepção, a linguística pragmática, o estudo da intertextualidade e do paratexto, os ensaios de Wolfgang Iser e Umberto Eco sobre o ato de leitura conduziram à revalorização do leitor, à consideração da obra não mais como um texto fechado, mas como um suporte de comunicação em que as potencialidades são atualizadas pela interpretação do receptor. Contudo, Gasparini aponta que de outro lado existe o trabalho de Lejeune, sobre a autobiografia, que marcou a questão exclusão do discurso referencial do campo literário.³⁶

Dessa forma, surge o novo conceito de autoficção, criado por Doubrovsky, que mescla o romance, discurso ficcional, e a autobiografia, discurso referencial. Para Doubrovsky, a escrita da autoficção é uma escrita literária, em que existe uma identidade onomástica perfeita entre autor-narrador-herói e, também, uma importância decisiva em acordo com a psicanálise.

O termo “autofiction” é relativamente novo nos estudos literários. Percebe-se que, desde que Doubrovsky nomeou este gênero, ele tem ganho muita força na literatura francesa. Entretanto, o fenômeno da autoficção é anterior à conceituação e à criação do neologismo doubrovskiano. Exemplo disso é *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, provavelmente o primeiro exemplo de autoficção na literatura universal.

³⁶ GASPARINI, *Est-il je?*, 2004.

1.2 Intercâmbio dialético entre luz e sombra: a literatura de introspecção, a história da literatura e o discurso subjetivo circunscrito à esfera da memória

Todas as relações fixas, imobilizadas, com sua aura de ideias e opiniões veneráveis, são descartadas; todas as novas relações, recém-formadas, se tornam obsoletas antes que se ossifiquem. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado [...].

Karl Marx

Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade.

Thomas Bernhard

Ao investigar o processo criativo de histórias da literatura, buscamos respostas para questões que nos intrigam desde o início do projeto sobre a formação do romance de introspecção no Brasil: por que, ainda hoje, a literatura da linhagem da introspecção é sombra nos discursos sobre a produção literária brasileira? Por que existe essa lacuna nas histórias da literatura brasileira? O que leva os historiadores a esse tipo de seleção e de recorte? Como e a partir de quais conceitos se constrói o cânone literário? O que é, afinal, uma história da literatura?

Para Marisa Lajolo,³⁷ a história da literatura é o “*tercius* que pode dialetizar o impasse entre a história e a literatura”, ela organiza a literatura, uma vez que sustenta e dá sentido a um conjunto de obras agrupadas ao longo do tempo, baseando-se em critérios intra e extraliterários:

Desdobramento de antigas bibliotecas, bibliografias ou registros de autores e obras, a história da literatura costuma traduzir-se em obras que (com menos ou mais requinte) apresentam a literatura como *continuum* de autores e obras que, ao sucederem-se no tempo, agrupam-

³⁷ LAJOLO, Marisa. “Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes”. In: MALLARD, Letícia et al. *História da literatura – ensaios*. Campinas: Ed da Unicamp, 1994, p. 19-36.

se em conjuntos (maiores ou menores; fixos ou instáveis; consentidos ou polêmicos...) que encontram sustentação e sentido em diferentes instâncias, intra ou extraliteratura.

Como critérios intraliterários, entendem-se os recortes estéticos, a exemplo da literatura de introspecção – nosso objeto de estudo. Como critérios extraliterários, incluem-se os recortes políticos e sociais, tais quais a literatura do pós-guerra ou os romances sociais.

De acordo com David Perkins,³⁸ uma história da literatura se constrói através de um enredo, que é o discurso feito sobre uma determinada produção. Assim, os historiadores da literatura podem condenar escritores e obras, podem defender estilos não apreciados e podem, também, ser motivados por um conjunto de emoções diferentes: “qualquer que seja o enredo imposto aos eventos, o simples fato de serem organizados em forma de narrativa pode, ele mesmo, preencher o desejo”.³⁹

Tendo em vista a consciência do desejo que motiva e dá vida a uma história da literatura, a nossa questão é até que ponto a intenção organizadora subjacente ao processo de escrita de uma história da literatura justifica as suas omissões e ênfases? Mais especificamente: no intercâmbio dialético entre luz e sombra, por que a literatura de introspecção é sombra constante nesse tipo de discurso?

Embora, muitas vezes, a nossa expectativa enquanto leitores de histórias da literatura brasileira seja a de um discurso absoluto e neutro, podemos perceber que os discursos presentes não são totalizantes, mas sim discursos comprometidos de seus narradores/historiadores.⁴⁰ Por esse motivo, avaliamos o processo de criação narrativa das histórias da literatura como objeto dinâmico e, para tal estudo, apoiamos-nos na teoria sistêmica luhmanniana, abordada por Heidrun Krieger Olinto. Analisamos, assim, a efemeridade dos modelos e, por conseguinte, a sua parcialidade. Para esta última, apoiamos-nos na teoria narrativista de David Perkins. Outros estudos complementam a análise das questões aqui levantadas, como a problemática da memória levantada por Hugo Achugar; os apontamentos de Nelson Vieira sobre o hibridismo, o cânone e a

³⁸ PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções.

³⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰ Chamaremos de historiador àquele que escreve e organiza uma história da literatura. Por vezes, será chamado também de narrador, conforme nos propõe Perkins.

questão da exclusão; as reflexões de Maria Lucia Dal Farra sobre o narrador ficcional; e, por fim, a construção de uma nova história da literatura a partir de visões múltiplas e complementares, conforme propõe Paulo de Medeiros.

Ao tratar de histórias da literatura, devemos sempre considerar que elas não são totalidades permanentes e sim objetos dinâmicos, pois encontram-se sob o signo da contingência. Conforme aponta-nos Heidrun Krieger Olinto,⁴¹ situam-se na zona das incertezas, num constante processo de redefinição. O historiador, por sua vez, exerce um ofício difícil, consciente da impossibilidade de abranger uma totalidade face ao seu objeto não-palpável e plural. As histórias podem (e devem) sempre ser repensadas; pelo caráter dinâmico que possuem dão conta de “fenômenos de transição sem permanência”.⁴²

Uma vez publicada a história da literatura, existe a possibilidade de surgirem novas fontes, novos documentos históricos; o historiador em contínua pesquisa e busca pode descobrir um documento inédito – uma carta, um baú, um vestígio – e, a partir dessas novas pesquisas, reformular a sua hipótese. Aquilo que era estabelecido como verdade, através do discurso do narrador-historiador – e que na época da publicação desta história ele acreditava ser verdade – muda, revelando assim o dinamismo deste trabalho. Por isso, Heidrun Olinto afirma que a história da literatura está articulada em torno de uma teoria da observação, pois esta não postula distinções seguras e irreversíveis. Não existem, assim, processos de observação originários e finais. Um historiador pode afirmar, por exemplo, que não existia a Arcádia Romana, até que outro historiador encontre um *fac-símile* comprovando que esta existia, como aconteceu no caso de Antonio Candido.⁴³

O processo de escrita de histórias da literatura torna-se, assim, contínuo e circular, um historiador pode desmentir o outro, ou achar documentos e dados que comprovem algo novo e inesperado até então. Este processo circular funciona como se

⁴¹ OLINTO, Heidrun Krieger. Voracidade e velocidade: historiografia literária sob o signo da contingência. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003, p. 23-34.

⁴² Ibid., p. 22.

⁴³ Antonio Candido afirma, baseado em documentação da época, que existiu uma filial da Arcádia Romana em Minas Gerais, contradizendo Clado Ribeiro de Lessa e Carlos Rizzini, que desmentiam a existência dela. O artigo de Candido, publicado em 1993, encontra-se em: CANDIDO, Antonio. Os poetas da Inconfidência. *IX Anuário do Museu da Inconfidência*, Ouro Preto, v.3, p. 130-137, 1993.

as histórias tivessem prazo de validade; depois de decorrido um determinado tempo, uma nova informação pode tirar a validade daquilo que já estava postulado. Daí a velocidade e a voracidade, que Heidrun define muito bem, sob as quais as histórias da literatura são escritas. Os fenômenos não são universalizáveis e fixos; a solidez de um discurso pode desmanchar-se de uma hora para outra, na velocidade em que as coisas se transformam. O historiador não exerce um trabalho estático e permanente, ele está sempre aberto a novas relações, num exercício constante de criação de novas hipóteses, colocando sob suspeita os juízos cristalizados e as verdades absolutas. Ao repensar a história da literatura, estamos repensando o passado, e conscientizando-nos de que o nosso objeto está inserido na perspectiva da mobilidade.

Marisa Lajolo observa a escrita atual de histórias alternativas, qualificando-as como solidárias, à medida que “somam-se às histórias tradicionais, reajustam detalhes, iluminam recantos, abrem brechas, alteram significados”.⁴⁴ Entretanto, a autora aponta que essas histórias “proscvem, por ingênuas e enganosa, a reconfortante hipótese de que *agora, sim, te(re)mos uma história de verdade!* Não. Não temos e nunca teremos”, sendo assim, “em questões de história, talvez não haja verdades nem mentiras”.⁴⁵

Essa perspectiva da mobilidade e do constante processo de redefinição serve-nos de conforto, na medida em que torna possível e viável a iluminação sobre a literatura de introspecção até hoje obnubilada nos discursos sobre a produção literária brasileira. Uma vez identificada a repetição de um discurso que exclui esse tipo de produção literária – da linhagem da introspecção –, o historiador, a partir da teoria da observação e diante do dinamismo de seu trabalho, abre-se a essa nova relação, podendo, assim, repensar a história da literatura e escrever uma nova, elegendo um novo recorte, de acordo com os seus desejos e a sua intenção organizadora.

Algumas histórias da literatura pretendem, sem recorte temporal, dar conta da totalidade da produção literária no País. O resultado de tamanha pretensão é pouco satisfatório, pois a intenção de um discurso totalizante é pura ilusão do historiador literário ingênuo. Dessa forma, o que nós temos são manuais de literatura, que tentam

⁴⁴ LAJOLO, op. cit., p. 24.

⁴⁵ Idem.

abordar uma totalidade *en passant*, constituindo, assim, inevitavelmente, um cânone literário pessoal e sem critérios claramente definidos.

Lajolo observa que

ao eger como seu objeto ou a análise das formas de produção da Idade Média, ou o estudo da iconografia bíblica, ou o exame filológico de antigos cantares d'amor ou mesmo os depoimentos de um moleiro acusado pela Inquisição, o escritor da história – historiador chamado – **recorta, seleciona, elege**. A constituição destes textos (como legítimos) e a exclusão dos outros (como falsos): dialeticamente, cada um com cada outro e todos entre si correspondem à visão (fragmentada) do real que é possível construir-se em diferentes momentos.⁴⁶

Muitas vezes o historiador não tem consciência dos critérios utilizados no processo de seleção e de recortes que ele mesmo faz. Esse tipo de historiador é considerado por Perkins como ingênuo, uma vez que a intenção organizadora de sua escrita é dada de forma intuitiva, baseada em histórias anteriores.

Perkins afirma que

as histórias da literatura são feitas a partir de histórias da literatura. Não apenas suas classificações, mas também seus enredos são derivados de histórias anteriores na mesma área. Uma história literária pode ser uma mímese precisa do passado somente se todas as histórias literárias que ela ecoa também o são. A autoridade de um historiador da literatura se baseia em outras autoridades as quais não são, de fato, menos autorizadas que a atual.⁴⁷

O teórico observa que “qualquer narrativa parecerá incompleta e, de certa forma, arbitrária”,⁴⁸ entretanto, é preciso que o historiador reflita sobre seus movimentos, sobre os processos pelos quais obteve as suas classificações e, principalmente, justificá-los especificamente em sua história, estabelecendo, assim, um pacto de honestidade com o leitor, que estará consciente das bases das escolhas feitas pelo historiador.

Perkins propõe uma história da literatura enquanto narrativa, pois esta “pode preencher os critérios essenciais da narrativa por descrever – e com frequência descreve

⁴⁶ Idem, *grifo nosso*.

⁴⁷ PERKINS, op. cit., p. 45.

⁴⁸ Ibid., p. 4.

– a transição, através do tempo, de um estado de coisas a outro diferente, e um narrador nos conta essa mudança”.⁴⁹ Dessa forma, partindo da noção do teórico sobre a existência de um narrador da história (narrativa) da literatura, pode-se analisar a composição subjetiva desta história, uma vez que está circunscrita à esfera da memória deste narrador e coloca a franqueza e a convicção daquilo que é narrado em constante suspeita, evidenciando um discurso que não é inabalável.

A presença de um sujeito enunciador é revelada através do interesse e das escolhas que ele faz ao longo de sua narrativa. A definição do herói, isto é, a entidade que sofre a transição, o fio condutor, a atitude partidária, as omissões, as ênfases, a intenção organizadora de uma história da literatura, a classificação, a taxonomia, os desejos conscientes e inconscientes, as motivações e as emoções são alguns aspectos, apontados por Perkins, que evidenciam a subjetividade subjacente às histórias da literatura. Tais aspectos comprovam a impossibilidade de um discurso neutro, acrítico, apartidário e inocente.

Para Perkins,

A história da literatura é, e talvez deva ser, escrita através de metáforas de origem, emergência da obscuridade, desconsideração e reconhecimento, conflito, hegemonia, sucessão, deslocamento, declínio e assim por diante [...]. Na medida em que a história narrativa da literatura – esse é meu ponto de vista – é conformada pelo desejo, devemos suspeitar de sua plausibilidade como descrição do passado.⁵⁰

Desse modo, o teórico coloca em xeque a descrição do passado de uma história narrativa da literatura conformada pelo desejo. Contudo, por outro lado, Perkins observa que a narrativa da história da literatura não pode ser considerada ficção, pois ao escrever uma história da literatura não se pode deixar o enredo prevalecer sobre a história, como acontece no caso do romance. Assim, mesmo que exista uma variedade na produção das narrativas dos mesmos eventos, a estrutura dos eventos deve ser fiel ao passado. Há uma diferenciação entre a construção de uma história da literatura e a de um romance, que não pode ser ignorada. Perkins considera que “ser a narrativa do passado seletiva e lacunar não significa que seja falsa”⁵¹, ou seja, um historiador não inventa, por exemplo,

⁴⁹ Ibid., p. 1.

⁵⁰ Ibid., p. 7.

⁵¹ Ibid., p. 9.

as fontes que utiliza para fazer a sua narrativa, elas existem, são dados concretos e datados.

Ao abordarmos o narrador da história da literatura, tomaremos o cuidado de não considerá-lo um narrador ficcional, embora apresentemos aqui as reflexões de Maria Lucia Dal Farra. Ao tratar de ficção, Farra⁵² observa que o autor tem a sua face apagada dentro da narrativa e que o narrador “será sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor”.⁵³ A estudiosa aponta que devemos levar em conta, no romance, aquilo que Wayne Booth⁵⁴ denomina de “autor-implícito”,⁵⁵ uma vez que cabe ao autor-implícito emprestar ao narrador “uma visão menos ou mais restrita, contando com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito”.⁵⁶

Ao considerar o narrador da história da literatura um ser não-ficcional, não podemos ignorar que este também apresenta uma visão restrita, circunscrita à esfera da memória e que, assim como o narrador ficcional, ele “tira partido disso, provocando uma falha, na lembrança, que possa permitir o equívoco ou qualquer alteração que possibilite as finalidades da estória”.⁵⁷ Enquanto narrativas, as histórias da literatura constituem um narrador, este é o autor da história, o sujeito enunciador responsável pela estruturação e composição da obra. A diferença entre os narradores da não-ficção e da ficção é que na obra ficcional o narrador não é fundamentalmente o próprio autor. No romance, podemos considerar a existência de um narrador e de um autor-implícito. O autor-implícito é, por sua vez, uma imagem do autor real criada pela escrita, que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo, do espaço e da linguagem.

As reflexões de Maria Lucia Dal Farra estão muito próximas às de David Perkins, uma vez que Farra considera que “a ótica do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra”, isto é, entre o ponto de vista do narrador e os seus “pontos de

⁵² FARRA, Maria Lucia Dal. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

⁵³ *Ibid.*, p.20.

⁵⁴ BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

⁵⁵ Wayne Clayton Booth (1921-2005), crítico literário estadunidense, em *A retórica da ficção*, ensaio de 1961, denomina a categoria do “autor-implícito”. Segundo Booth (1961), o autor de um romance não desaparece completamente, mas se mascara atrás de uma voz narrativa ou de uma personagem. Assim, o autor-implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, pode-se considerá-lo uma espécie de “segundo eu” [*second self*], diferente da personalidade do escritor real.

⁵⁶ FARRA, op. cit., p.23.

⁵⁷ *Idem.*

cegueira”. Na teoria narrativista, proposta por Perkins, o narrador pode manipular o leitor, à medida que “ilumina” aquilo que lhe convém, através, por exemplo, da organização dessa história e da seleção de seu cânone literário, e utiliza também a sombra naquilo que, consciente ou inconscientemente, quer deixar de lado, a fim de desviar os possíveis olhares, por algum motivo implícito e subjetivo qualquer. Ao recuperar dados através de argumentos trazidos pela memória, o narrador constrói um discurso ambíguo e feito de lacunas, o qual revela seu perfil e suas intenções, no estabelecimento daquilo que ele quer impor como verdade. Dessa forma, as considerações de Farra fazem-se pertinentes ao nosso estudo, pois a autora chama a atenção para aquilo que o narrador não enxerga ou é levado a não enxergar, colocando sob suspeita o seu discurso: “quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo o que ele vê e o que ele não vê”,⁵⁸ ou seja, as luzes e as sombras subjacentes ao seu texto.

Uma história da literatura é uma história de vida e de morte, pois ela se estabelece a partir da relação entre memória e esquecimento, aquilo que o historiador/narrador preserva e mantém vivo na sua história, e aquilo que ele “esquece” e/ou esconde. Tal exclusão pode ser consensual e negociável através de um acordo/pacto, por isso é importante saber o *locus* da enunciação, isto é, qual o lugar de onde o narrador fala e para onde ele fala, bem como identificar os conceitos com os quais este narrador trabalha.

Hugo Achugar⁵⁹ aborda essa questão como uma problemática da memória, onde a relação entre a memória e o esquecimento (lacuna) é uma questão de poder: “esquecimento – consensual ou não – e memória – eleita ou não – supõe o tema do poder”.⁶⁰ Achugar observa que “a memória se exerce e se avalia sempre a partir de uma posição ou a partir de um posicionamento em relação ao poder e à autoridade”.⁶¹ O autor de uma história da literatura encontra-se num espaço de poder, ele tem o poder de escolha; selecionando o seu cânone literário, por exemplo, ele pode influenciar os seus leitores a partir das suas escolhas particulares, escolhas estas que não são arbitrárias. O

⁵⁸ Ibid., p. 25.

⁵⁹ ACHUGAR, Hugo. A escritura da história ou a propósito das fundações da nação. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 35-60.

⁶⁰ Ibid., p. 42.

⁶¹ Idem.

historiador exerce poder ao iluminar certos dados do passado, a partir da sua seleção, mantendo-os vivos na memória coletiva. A recuperação da memória revela a valorização do passado, e esta é feita sob a ótica do narrador, que pode excluir ou preservar, no intercâmbio dialético entre luz e sombra:

o caráter múltiplo e diverso com que os passados são evocados está motivado pela pluralidade dos sujeitos que realizam a reconstrução de seu próprio passado, assim como do passado dos outros. Nesse sentido, a reflexão sobre o passado coletivo ou sobre os passados coletivos está estritamente ligada à problemática da memória.⁶²

Daí a ideia de que existem histórias da literatura, existem verdades (e não verdade, no singular) porque a historiografia, conforme Heidrun Olinto⁶³, “escreve-se no plural. Trata-se de uma prática sem veredictos finais, mas de propostas alternativas e reversíveis”.⁶⁴ Cada narrador, mesmo que escreva a sua história a partir de outras histórias da literatura, revelará interesses próprios e as suas paixões, a partir do seu conhecimento, determinando assim, o caráter subjetivo e “flutuante” do trabalho do historiador. É o que Heidrun Olinto denomina como a “pluralidade de narrativas particulares”. Ao analisar uma história da literatura devemos sempre estar atentos ao que ela nos sugere, nos indica e nos ilumina, pois esta é uma narrativa particular, escrita por um sujeito ideológico que está inserido em um espaço social e temporal.

Nelson Vieira⁶⁵ propõe o hibridismo e a alteridade como estratégias para repensar a história da literatura e o passado do Brasil. A partir dessas óticas, podemos entender como e por que certas culturas e obras estão excluídas na história literária:

[...] em relação ao cânone literário e aos caminhos novos para reconhecer as expressões das culturas e das identidades múltiplas que existem no Brasil, as óticas de hibridismo e alteridade servem como penetrantes modos de investigação, ou estratégias, porque nos ajudam a examinar o processo heterogêneo de intercâmbio cultural e ao mesmo tempo a redescobrir dimensões multiculturais frequentemente esquecidas.⁶⁶

⁶² Ibid., p. 40.

⁶³ OLINTO, Heidrun Krieger. Interesses e paixões: histórias de literatura. In: _____. *Histórias de literatura*. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996, p. 5-45.

⁶⁴ Ibid., p. 5.

⁶⁵ VIEIRA, Nelson H. Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar a história literária. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003, p. 95-114.

⁶⁶ Ibid., p. 96.

O hibridismo, como estratégia, permite o reconhecimento crescente de grupos, vozes ou subculturas. Sendo assim, pensar uma nova história da literatura sob a ótica do hibridismo consiste em trazer à memória cultural aquilo que estava esquecido, sob sombras no discurso histórico. Inclui-se agora na história, a partir desta nova proposta, o que estava excluído, reconhecendo-se os diferentes “brasis” existentes, a coexistência de identidades, culturas e histórias múltiplas. O canônico permanente e a hierarquia imposta até então são desconstruídos, dando ênfase às culturas esquecidas, buscando uma história da literatura representativa da redemocratização cultural brasileira que possibilitam uma nova configuração dessa história.⁶⁷

A partir dessas considerações feitas por Vieira, começamos a esclarecer as nossas questões a respeito das constantes sombras nos discursos sobre a produção literária no Brasil: o estudo sobre a expressão da subjetividade em romances brasileiros, tal como os procedimentos de linguagem nessas narrativas de exploração da subjetividade e de mergulho no Eu, é uma lacuna nas histórias da literatura brasileira.

No Brasil do século XIX, o discurso nacional e nacionalista é um discurso forjado e ufanista, que assume a ideia de que “nós estamos erigindo a nação”. Desse modo, há um engrandecimento nacionalista que colabora para a construção da nação inventada, desenhada, e essa memória preservada é o elemento fundante de uma nação, e que oculta, em favor da sua intenção primeira, aquilo que não vai erigir a nação, instaurando, assim, um imaginário do Brasil.

Dessa forma, podemos afirmar que a história da literatura é um discurso fundador e que, no caso do Brasil, a fundação da nação, a independência, se deu através da palavra, diferentemente de outras nações latino-americanas em que as fundações ocorreram pelas armas, ou seja, pela guerra.

No entanto, é interessante observar que Machado de Assis, em 1873, já afirmava que a independência intelectual é um processo longo, assim a fundação de uma nação através da palavra não é tão simples como pode parecer: “Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente,

⁶⁷ Cf. Vieira, 2003.

para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo”.⁶⁸

Machado de Assis, prestigiado crítico e poeta, em resposta ao pedido de “notícias sobre a atual literatura brasileira”, feito por Sousândrade⁶⁹, traz bons argumentos sobre o instinto de nacionalidade na “atual literatura brasileira”: “poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono do futuro”.⁷⁰

O crítico questiona a necessidade de um discurso nacionalista, de idealização da paisagem local e do índio como herói brasileiro para criar uma literatura mais independente. Segundo Machado, obras como a de Basílio da Gama e Durão⁷¹ “quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira”.⁷²

Machado é considerado um crítico genial para sua época, pois ele contribui com uma visão privilegiada da situação do País e, principalmente, para onde estava caminhando a literatura brasileira. Sem excluir a perspectiva da geração indianista, o carioca reconhece nesta um assunto possível, e defende a possibilidade de fazer literatura sem falar de índios e de palmeiras, isto é, sem tratar do assunto local, uma vez que não são esses os elementos que definem a qualidade de brasileiro:

Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. [...] Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes

⁶⁸ ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade. *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 801.

⁶⁹ Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902), mais conhecido como Sousândrade, poeta e escritor brasileiro, pediu para Machado de Assis um texto sobre a atual literatura brasileira, pois ele se encontrava na Europa há muito tempo. Machado de Assis escreve sob encomenda, e o artigo é publicado na revista nova-iorquina “Novo Mundo”, em março de 1873.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Basílio da Gama (1740-1795), autor de *O Uruguai*, e Santa Rita Durão (1722-1784), autor de *Caramuru*, são considerados os precursores da poesia brasileira.

⁷² Ibid., p. 802.

uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata limitaria muito os cabedais da nossa literatura.⁷³

Dessa forma, levantamos, e defendemos, a ideia de que a exclusão dos romances da linhagem da introspecção encontra-se na temática da subjetividade e no recorte estético, sendo que, segundo Antonio Candido⁷⁴, a literatura brasileira tornou-se, no século XIX, lugar de debate de um país que se queria autônomo. Assim, podemos dizer que, nas histórias da literatura brasileira, existe um intercâmbio dialético entre luz e sombra: há luz nos recortes políticos e sociais, baseados em critérios extraliterários, e há sombra nos recortes estéticos, sustentados por critérios intraliterários, uma vez que esses elementos ficam em segundo plano.

Candido, principalmente na sua obra *Literatura e Sociedade*, afirma que o Brasil, nessa época, não tem uma História consolidada, não tem espaço na Sociologia, na Filosofia, nem na História. Observa, assim, que a literatura brasileira só adquire consciência da sua realidade após da Independência, instaurando-se, então, uma consciência de autonomia e rompendo os laços com Portugal:

Era preciso mostrar que tínhamos uma literatura, exprimindo características que se julgavam *nacionais*; e para lhe dar validade era preciso também provar que o meio já a vinha destilando antes, graças ao poder causal que lhe atribuíam os pressupostos românticos. [...] Num país sem tradições, é compreensível que se tenha desenvolvido a ânsia de ter raízes, de aprofundar no passado a própria realidade, a fim de demonstrar a mesma dignidade histórica dos velhos países. Neste afã, os românticos de certo modo *compuseram* uma literatura para o passado brasileiro, estabelecendo troncos a que se pudessem filiar e, com isto, parecer herdeiros de uma tradição respeitável, embora mais nova em relação à européia.⁷⁵

Dessa forma, a literatura tornou-se lugar de debate sobre a identidade do país e, desde então, a crítica tem privilegiado obras literárias com esse caráter social, que discute a especificidade nacional, revelando o vício de discurso nacional que se instaurou no passado.

⁷³ Ibid., p. 803.

⁷⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

⁷⁵ Ibid., p. 178-179.

O enfoque sociológico não dá conta da complexidade das narrativas de introspecção, por isso a melhor saída é ignorá-las. A leitura crítica feita a partir da relação entre literatura e sociedade não dá conta dos recursos narrativos e dos procedimentos presentes na literatura dessa linhagem – fluxo de consciência, monólogo interior, técnicas de apresentação da consciência das personagens, subjetivação do conflito social do herói, etc.

O romance *Exaltação* faz parte da história das narrativas de expressão da subjetividade, uma vez que Albertina Bertha recupera, nessa obra, a subjetividade. A autora contribui, também, para a história do romance brasileiro, já que introduz na sua ficção questões estruturais e técnicas de mergulho na interioridade do sujeito, técnicas que estarão presentes nas narrativas contemporâneas, como por exemplo o uso do monólogo interior e a aproximação da voz narrativa em terceira pessoa à consciência da personagem.

É fundamental ressaltar que todas as obras que privilegiam o mergulho no sujeito, na consciência, com marcas das inovações do Simbolismo, têm o dado social, porém projetam sua repercussão na interioridade do sujeito.

Os seguidores unilaterais do viés sociológico, muitas vezes, acusam a literatura da introspecção de alienada, alheia à sociedade e à história do País. Entretanto, tal acusação é ingênua e equivocada, uma vez que o dado social está presente nessas narrativas. Além disso, ele não serve apenas de pano de fundo ou de pretexto para o enredo, o dado social repercute na interioridade do sujeito, e através dessa interiorização temos acesso a ele. Dessa forma, acreditamos que o grande problema desses enfoques é a tentativa de unilateralidade. Mesmo pecado cometido pela literatura romântica e pelas histórias nacionais unificadas, em que a ideia de nação homogênea está subjacente. Sem excluir essas leituras, consideramos que o ideal seria ampliar o escopo das análises, deixando de lado uma visão limitada e unilateral, e abrindo espaço para novas estratégias, como propõe Nelson Vieira, para repensar a história da literatura e o passado do Brasil.

Contribuem, também, para a nossa hipótese, as ideias dos críticos norte-americanos John Fletcher e Malcolm Bradbury⁷⁶ sobre o romance moderno de caráter simbolista. Conforme os autores observam, o romance modernista, herdeiro de todas as transformações do final do século XIX e início do XX, põe em evidência questões como

as complexidades de sua própria forma, como representações de estados íntimos da consciência, com um sentimento de desordem niilista por trás da superfície ordenada da vida e da realidade, e com a libertação da narrativa diante da determinação de um oneroso enredo.⁷⁷

Além disso, o romance modernista insere, no discurso ficcional, a discussão sobre a própria criação literária e torna-se mais próximo da vida ao desvelar a sequência desordenada do pensamento, do tempo, bem como a complexidade do psiquismo humano. Fletcher e Bradbury afirmam, no ensaio “O romance de introversão”, que o romance moderno, de caráter simbólico, torna-se mais “poético”, e aponta fortemente para a repercussão da sociedade e da vida na interioridade do sujeito, o que levaria a crítica literária brasileira a dar menos atenção a esse tipo de romance nos estudos literários.

A narrativa moderna, de acordo com os teóricos, liberta a narrativa romanesca da prisão do realismo tradicional e, com isso, dessubstancializa o mundo material para tornar a própria consciência humana em um objeto estético, ou, também, para explorar as capacidades da arte:

O romance moderno torna-se, assim, o romance da consciência refinada, foge às convenções da apresentação dos fatos e da narração da história, dessubstancializa o mundo material e o põe em seu devido lugar, transcende as limitações e simplicidades vulgares do realismo, de modo a servir a um realismo superior. O romance moderno é o romance mais livre, e sua liberdade é a liberdade não só de ser mais poético, mas também mais verdadeiro em relação ao sentimento da vida. [...] Esse é um filão do romance modernista, mas ao seu lado podemos ver a evolução de outro: o romance que foge do realismo material não para transmitir a consciência ou o sentimento da vida com maior intensidade, mas para explorar a pobreza da realidade e as capacidades

⁷⁶ FLECHTER, John & BRADBURY, Malcolm. O romance de introversão. In: BRADBURY, Malcolm & MACFARLANE, James (org.). *Modernismo: Guia Geral* São Paulo: Cia das Letras, 1989.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 321.

da arte, da perspectiva e da forma que se encontram no espaço entre os dados e o objeto criativo.⁷⁸

Paulo de Medeiros⁷⁹ faz uma reflexão sobre a possibilidade de substituir a escrita de uma história da literatura de um ponto de vista unificado e centralizador, para uma história escrita através de visões múltiplas e complementares. Essa mudança na organização de uma história da literatura permite que vários autores façam parte deste trabalho, evitando, assim, a visão unilateral e particular de uma consciência individual, que se coloca como árbitro do cânone nacional.

As reflexões de Paulo de Medeiros sintonizam-se com o que estamos discutindo aqui desde o início, que é reconhecer a multiplicidade de eventos de um momento histórico e, na medida em que vários autores escrevem uma história da literatura, em grupo, permitir eliminar a noção de que o historiador expressa um conteúdo uniforme. Cada historiador traz à construção desta história um sistema diferente, contribuindo com a sua particularidade, condicionada pelas leis de sua história específica, para um conjunto de visões heterogêneas, uma rede de interligações e interrelacionamentos, articulando vozes numa condição complementar, sem a necessidade de combater uma em prol da outra.

Essa prática desmistifica a questão da construção de uma história como articulação linear, teleológica e dialética. Ao inserir a história literária dentro do quadro da memória cultural, Paulo de Medeiros contribui para as nossas reflexões, pois coloca a história literária em paralelo com a memória cultural, revelando que ambas se articulam em um terreno movediço, reconhecendo que nosso objeto é um objeto dinâmico, carente de ajustamentos e atualizações:

O que me interessa mais, no entanto, é inserir a história literária dentro do quadro da memória cultural, pois a memória cultural, mais facilmente do que a história literária tradicional, é sujeita a um **constante ajustamento**. Embora certos elementos permaneçam, outros são esquecidos e adicionados conforme a necessidade dos grupos a lembrar ou esquecer certas características. E, do mesmo modo que indivíduos refazem as suas memórias dependendo de informações

⁷⁸ Ibid., p. 334.

⁷⁹ MEDEIROS, Paulo de. Sombras: memória cultural, história literária e identidade nacional. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, set. 2004.

adicionais que adquiram, ou de perspectivas novas que os motivem a reinterpretar eventos no passado, assim também a memória cultural pode ser ajustada, o que implicaria talvez uma reconceitualização mais fácil do cânone.⁸⁰

Feitas tais considerações sobre o intercâmbio dialético entre luz e sombra na construção de histórias da literatura, ressaltamos a nossa preocupação com a escrita de parte de uma história da literatura, lançando uma visão sobre o romance de introspecção no Brasil⁸¹, através de visões múltiplas e complementares, assim como propõe Paulo de Medeiros. Um grupo de pesquisadores vem, em conjunto, escrevendo tal história, de maneira que o ponto de vista unificado e centralizador está sendo substituído por visões complementares e heterogêneas. O herói desta história foi selecionado a fim de preencher uma lacuna ainda existente na crítica e história literárias do Brasil. Tal lacuna revela o ponto de cegueira desses narradores até então, uma vez que a crítica literária brasileira dá menos atenção a esse tipo de romance nos estudos literários, privilegiando os romances de caráter social, que servem de instrumento para o debate do País.

A iluminação que está sendo feita sobre o romance de expressão da subjetividade revela o perfil dos nossos narradores/historiadores, que se identificam na escolha de um cânone, priorizando, também, a recuperação de obras que não foram estudadas. Essa memória recuperada não deixa de ser fruto de uma relação de poder, e também está sujeita ao ajustamento, num processo dinâmico de construção.

O projeto de elaboração de uma história do romance de introspecção no Brasil constitui vários narradores; essa multiplicidade de visões permite a cada indivíduo refazer a sua memória, a partir de informações adicionais e novas perspectivas que, conforme Medeiros, motivem a reinterpretar eventos no passado, podendo-se assim, ajustar a memória cultural de modo que possa implicar uma reconceitualização do cânone.

A delimitação do período a ser estudado, que inicia em 1888 e termina em 1930, já implica a ideia de que não damos conta de uma totalidade. Até mesmo esse recorte

⁸⁰ Ibid., p. 12.

⁸¹ Este projeto está sendo realizado, atualmente, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. O projeto de pesquisa iniciou no mês de março de 2007 e é denominado “Espaços circunscritos e subjetividade: formação do romance de introspecção no Brasil (1888-1930)”, orientado pela professora Ana Maria Lisboa de Mello, com apoio do CNPq.

particular não pode ser visto em sua totalidade, o que justifica as possíveis lacunas que poderão estar presentes na obra. Assim, concluímos que ser um historiador é antes de tudo ser alguém capaz de encarar o desafio de um trabalho difícil, que é elaborar uma história da literatura com humildade. A humildade é a qualidade primordial para o início desse trabalho, pois ninguém pode impor a sua história como algo definitivo e completo. O historiador que possui essa qualidade consegue compreender a relatividade deste processo e a sua própria limitação. Muito mais importante do que tentar construir uma história globalizante e permanente, é dar-se conta desta impossibilidade, e elaborar um estudo que contribua para a historiografia literária brasileira, estabelecendo, desde o início, uma relação sincera entre narrador e leitor, na qual as hipóteses e os caminhos a serem percorridos durante a narrativa estejam claros e explícitos no discurso.

Dessa forma, a nossa dissertação contribui para a elaboração desse projeto maior, uma vez que “iluminamos” a autora Albertina Bertha⁸² e a sua produção literária, bem como a reflexão feita sobre os motivos pelos quais ainda existe essa lacuna na história e crítica literárias brasileiras.

⁸² É interessante ressaltar que este projeto maior de pesquisa não se limita ao resgate de obras negligenciadas pela crítica e que não integram, por sua vez, o dito “cânone literário”; estudam-se, também, obras já consagradas na literatura brasileira, tal como mostram alguns de nossos estudos já concluídos, os quais inserem *O Ateneu* (Raul Pompéia) e *Dom Casmurro* (Machado de Assis), por exemplo, na construção da vertente introspectiva do romance, avaliando ambas obras como momentos privilegiados da narrativa de imersão na subjetividade.

1.3 O caso Albertina Bertha

Le sujet dont je parle quand je parle est-il le même que celui qui parle ?

Jacques Lacan

*L'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit; les signes du narrateur sont immanents au récit, et par conséquent parfaitement accessibles à une analyse sémiologique; mais pour décider que l'auteur lui-même (qu'il s'affiche, se cache ou s'efface) dispose de « signes » dont il parsèmerait son œuvre, il faut supposer entre la « personne » et son langage un rapport signalétique qui fait de l'auteur un sujet plein et du récit l'expression instrumentale de cette plénitude: ce à quoi ne peut se résoudre l'analyse structural: **qui parle** (dans le récit) n'est pas **qui écrit** (dans la vie) et qui écrit n'est pas **qui est**.*

Roland Barthes

Albertina Bertha de Lafayette Stockler nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 7 de outubro de 1880 e faleceu, na mesma cidade, em 20 de junho de 1953. Por sua biografia não ter sido documentada, poucas são as informações que temos a respeito de sua vida pessoal. Filha do Conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira e de D. Francisca de Freitas Coutinho Lafayette, pertencia a uma importante família da época, o que não impediu que sua biografia fosse ignorada.

Em *Retratos de família*, Francisco de Assis Barbosa realiza uma entrevista com Albertina Bertha, em que ela fala sobre a vida de seu pai, o Conselheiro Lafayette. Através desse depoimento, temos acesso à voz de Albertina, que nos narra momentos de sua vida em família e nos permite uma maior aproximação. Sobre seus pais, Bertha afirmava:

Papai era um panteísta – explica D. Albertina Berta. Amava a natureza. Ia sempre à fazenda passar tempos, mas não levava vida de fazendeiro. Queria descansar, montar a cavalo, caçar, pescar e nada mais.

Mamãe era moça de finíssima educação. Estudara na Inglaterra. Recebia muito bem. Nossa casa estava sempre cheia de gente. Tínhamos todos os dias convidados para o jantar. Mamãe dava às filhas

educação inglesa. Às vezes, papai dizia: – “Ó Chica, você quer fazer dessas meninas rapazes”.⁸³

Albertina Bertha foi educada por uma professora alemã, formada pela Escola Normal de Berlim, que o pai mandara buscar especialmente para a sua educação, preocupado com a qualidade e o refinamento da formação da filha. Albertina aprendeu línguas, estudou Estética e Filosofia, entretanto, sem se distanciar de casa, como era o costume nas famílias abastadas brasileiras. Teve filhos e foi casada com o republicano histórico Alexandre Stockler Pinto de Menezes. De acordo com Beth Stockler, Albertina “tinha marido e filhos. Não sabia o que era solidão, embora buscasse o silêncio das tardes para conviver com seus personagens, sozinha, longe do ritual da casa”.⁸⁴

Romancista e ensaísta, a obra de Albertina Bertha é composta por cinco volumes⁸⁵: *Exaltação* (romance, 1916), *Estudos 1ª série* (ensaio, 1920), *Voleta* (romance, 1926), *E Ela Brincou com a Vida* (romance, 1938) e *Estudos 2ª série* (ensaio, 1948). Participou, também, da vida jornalística, colaborando ativamente na imprensa carioca, em jornais como *O Jornal*, *Jornal do Comércio*, *O País*, *O Malho*, *A Noite*, e em revistas como a *Panóplia*, publicação literária dedicada às mulheres. Albertina Bertha foi admitida como Membro da Academia de Letras de Manaus e, conforme Adalzira Bittencourt,⁸⁶ a autora pertenceu a inúmeros grêmios culturais de seu tempo.⁸⁷

⁸³ BARBOSA, Francisco de Assis. Lafayette Rodrigues Pereira visto por D. Albertina Berta. In: _____. *Retratos de Família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 135.

⁸⁴ STOCKLER, Beth. *A volúpia de Voleta*. Em memórias de amor. Niterói, RJ: Muiraquitã, 2004.

⁸⁵ Nelly Novaes Coelho (2002), em *O dicionário crítico de escritoras brasileiras*, e Zahidé Muzart (2004), em *Escritoras Brasileiras do século XX*, apontam que *A mulher na guerra* seria um romance de Albertina Bertha, cuja data de publicação é desconhecida (s/d). Caso fosse verdadeira essa informação, a obra da autora de *Exaltação* seria composta por seis volumes, e não cinco conforme mencionamos neste trabalho. Porém, constatamos que “A mulher na guerra” é um ensaio integrante do livro *Estudos* (1920) e que se refere à conferência que deveria ser realizada em 1918 pela própria autora. Em *Estudos*, podemos encontrar seis ensaios: “Nietzsche”; “A criança”; “A mulher na guerra”; “Notas de filosofia: Indução. Princípio de causalidade”; “Estética contemporânea”; e “O romance, a sua evolução”.

⁸⁶ Adalzira Bittencourt (1904-1976), advogada, escritora e feminista, organizou um dicionário, utilizando como critério a ordem alfabética do primeiro nome de mulheres intelectuais e notáveis do Brasil, bem como “senhoras nascidas em outras terras, mas que vivem ou viveram entre nós, assim como brasileiras natas que vivem ou viveram sempre no estrangeiro” (1969, p. 10). Este é um registro importante da participação feminina na vida intelectual, artística e social do Brasil. Adalzira expõe a dificuldade encontrada em realizar esse tipo de trabalho, tanto pela escassez de informações biográficas, como pela dificuldade em conseguir fotografias. A autora afirma que essa não é uma obra de crítica, que este trabalho não mede nem compara valores, sendo assim, “apenas um Dicionário” (p. 12). A intenção é que esses nomes não caiam no esquecimento com o rolar dos tempos e que esse estudo seja uma fonte honesta

Foi, também, introduzida na Sociedade de Homens de Letras, por Olavo Bilac, que admirava seu estilo de fortes influências parnasianas.

O primeiro livro de Albertina Bertha, intitulado *Exaltação*, foi publicado como romance em 1916; entretanto, já havia sido publicado como folhetim no *Jornal do Comércio*,⁸⁸ mediante o pedido de T. A. Araripe Júnior⁸⁹ e, desde então, sendo alvo da crítica.

Constância Lima Duarte,⁹⁰ ao refletir sobre o cânone e a autoria feminina, observa a dificuldade que a mulher, nos séculos passados e ainda no início do século XX, enfrentava para ser considerada escritora e integrar o cânone literário “numa sociedade que se recusava a aceitar a concorrência feminina, em qualquer de seus domínios”.⁹¹ Dessa forma, segundo Duarte, mesmo que a mulher tivesse o incentivo da

de consultas. Bittencourt completou apenas três volumes do dicionário, referente às letras A e B. O terceiro e último volume, publicado em 1972, não foi concluído pela autora. Dentre inúmeros trabalhos, Adalzira Bittencourt publicou: *Mulheres e livros* (1948), *Antologia de letras femininas* (1948) e *A mulher paulista na história* (1954). Sua vasta obra mostra a sua preocupação com a causa da mulher e com a construção da memória feminina brasileira.

⁸⁷ BITTENCOURT, Adalzira. *Dicionário bio-bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1969, p. 114-115.

⁸⁸ O *Jornal do Comércio*, importante jornal econômico brasileiro que teve origem no *Diário Mercantil* (Francisco Manuel Ferreira & cia - 1824), foi fundado em 31 de agosto de 1827, pelo francês Pierre Plancher, no Rio de Janeiro. “No influente órgão da imprensa fluminense, a mais antiga folha de circulação diária ininterrupta da América Latina desde a fundação, em suas páginas têm colaborado as mais eminentes personalidades do primeiro e do segundo Império bem como da República até os dias presentes [...]. Durante este período eram colaboradores, entre outros, Justiniano José da Rocha, José Maria da Silva Paranhos (Visconde do Rio Branco, autor, em 1851, das *Cartas do Amigo Ausente*), Carlos de Laet, Francisco Octaviano, José de Alencar, Homem de Mello, Joaquim Nabuco, Guerra Junqueiro e outros intelectuais. O próprio Pedro II escrevia sob pseudônimo no jornal e influía em seus editoriais, a ponto de um destes ter causado a queda do Ministério. Com seus colaboradores de nível tão alto, o jornal desempenhou o papel de precursor da Academia Brasileira de Letras, cuja fundação somente ocorreria a 20 de julho de 1897, tendo como seu primeiro presidente o escritor Machado de Assis. [...] Entre os colaboradores destacavam-se José Veríssimo, Visconde de Taunay, Alcindo Guanabara, **Araripe Junior**, Afonso Celso e outros”. Disponível em <http://www.jornaldocomercio.com.br/>, acessado em 13/06/2009, *grifo nosso*.

⁸⁹ Tristão de Alencar Araripe Júnior (Fortaleza, 1848 - Rio de Janeiro, 1911) foi escritor, crítico literário e advogado. Sua família foi uma das mais importantes do Ceará, no século XIX. Primo de José de Alencar, sua obra literária iniciou-se ligada à ficção, porém tornou-se célebre no campo do ensaio, formando com Sílvio Romero e José Veríssimo a trindade crítica da época positivista e naturalista. Araripe Júnior é considerado, no bom e no mau sentido, “padrinho” de Albertina Bertha, uma vez que é ele quem escreve o primeiro registro sobre o romance-estrela da autora, *Exaltação*.

⁹⁰ Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

⁹¹ DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palotti, 1997.

família, uma educação sólida e a oportunidade de publicar, como mostramos ser o caso de Albertina Bertha, a crítica se encarregava de desencorajá-la.⁹²

Albertina Bertha cresceu e viveu entre os livros, teve a oportunidade de uma educação refinada e, principalmente, o incentivo à escrita e à leitura por parte do pai:

A biblioteca de papai era imensa – informou-me D. Albertina Berta. Estantes de alto a baixo. Eu cresci entre os livros. Aprendi a ler em francês e foi em francês que escrevi os meus primeiros contos. Papai leu-os e me disse: “Você tem intuição literária”. Exultei. “Mas precisa conhecer a nossa língua”. E deu-me para ler *A Morgadinha do Val-Flor*. Aborreceu-me o livro. Papai passou-me, então, a *Ulisséia*, de Pereira de Castro. Depois, eu quis ler Carlyle⁹³. Papai não consentiu. À instâncias reiteradas, indicou-me *La Philosophie*, de Jourdain, para que aprendesse a linguagem metafísica, a introspecção. Data aí o meu amor à filosofia.⁹⁴

Beth Stockler, bisneta da autora, escreve um livro que dedica a sua bisavó. O título do livro é *A volúpia de Voleta*, e Voleta é uma personagem de Albertina no romance de mesmo nome. Nas orelhas do livro, Stockler escreve sobre a bisavó e o seu contexto, o que nos permite, também, uma aproximação a esse universo tão distante e apagado da história literária brasileira. Beth Stockler ressalta a vida cultural e intelectual da bisavó:

Conheci uma escritora que poderia ter sido uma das maiores do nosso tempo. Escrevia crônicas, poesias, diários... aproveitava qualquer pedacinho de papel para anotar aquela ideia brilhante que poderia aflorar a qualquer momento. [...] À sua volta respirava-se inteligência e cultura... Os livros estavam gastos pelo constante manuseio. Livros de temas variados, livros franceses antigos... As páginas marcadas, os

⁹² Ibid., p. 57.

⁹³ Thomas Carlyle, escritor inglês, nasceu na Escócia, em 4 de dezembro de 1795 e morreu, em Londres, no dia 4 de fevereiro de 1881. Estudou na Universidade de Edimburgo e, quando leu o livro de Madame de Stael, *De l'Allemagne*, ficou impressionado e decidiu estudar alemão para ler os filósofos e os poetas germânicos no original. Traduziu em inglês os *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, de Goethe, e seu *Années de Voyage de Wilhelm Meister*. Escreveu uma *Vie de Schiller (Vida de Schiller, 1825)*, além de uma história da literatura alemã, que deixou inacabada. Em 1833-1884, publica o curioso romance *Sartor Resartus*, que Taine julga ser uma mistura de barroco e de misticismo, de ironias ferozes e de tendências pastorais. Esse livro não despertou muito interesse, enquanto que *l'Histoire de la Révolution Française*, publicada algum tempo depois, marcou o início de seu imenso prestígio como escritor e pode, ainda hoje, ser considerada como um marco importante da historiografia romântica. LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire Bibliographique des Auteurs de tous les temps et de tous les pays*. Grande-Bretagne : Éditions Robert Laffont, 1952.

⁹⁴ BERTHA apud BARBOSA, 1954, p. 136.

parágrafos sublinhados, as margens com anotações e opiniões... livros lidos!!!⁹⁵

Albertina Bertha é uma escritora de grande destaque para a sua época; através de seus estudos filosóficos e de sua obra literária, despertou considerável interesse e curiosidade nos leitores e críticos. Na terceira edição do livro *Exaltação*, publicada em 1918, com a qual trabalhamos, encontra-se o prefácio com grande elogio de Araripe Júnior. Esse prefácio é uma carta dele à Albertina Bertha, em resposta aos seus primeiros escritos literários:

Ainda não me restabeleci da surpresa que me causou a *Exaltação*. Continuo a garantir que o seu livro será o mais vibrante dos romances publicados no último decênio. Salvo *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, não conheço estilo mais percuciente. É esta a verdade que sustentarei na liça, com o valor de cavaleiro medieval⁹⁶

Na sua quinta edição, de 1922, a qual tivemos acesso à cópia do exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal, encontra-se o primeiro registro sobre *Exaltação* – a carta de Araripe Júnior ao *Jornal do Comércio*, na qual recomenda fortemente a obra de Albertina Bertha para publicação:

Solicitando do *Jornal* a inserção, nas suas colunas de honra, dos dois capítulos do romance *Exaltação*, escrito por D. Albertina Bertha, o meu fim é chamar a atenção para um dos talentos femininos que mais me tem impressionado. O romance *Exaltação*, no seu conjunto, apresenta, quer pela concepção, quer pelo estilo, qualidades extraordinárias. O poder descritivo da autora tem um cunho singular e o colorido da paisagem exhibe notas fulgentes que recordam a escola dos coloristas italianos, e, às vezes, o modo do pintor inglês Turner. Os dois trechos, que a autora me entregou, são talvez os que mais lhe agradam. A muitos leitores, porém, parecerão de uma abundância excessiva de adjetivação, devida quiçá à influência *dannuziana*. Há um lirismo insóbrio! Mas é preciso não perder de vista que essa parte do livro contém justamente o delírio das folias, as comunicações de amantes, vítimas de uma formidável intoxicação pelo amor; além de tudo instruídos, cultos e devorados pela ansiedade de realização de um tipo ético *ultra vires*. O *Jornal*, publicando esses fragmentos, não fará senão concorrer para que no horizonte das nossas letras desponte um astro de primeira grandeza.⁹⁷

⁹⁵ STOCKLER, 2004, orelhas.

⁹⁶ ARARIPE JÚNIOR, In: BERTHA, Albertina. *Exaltação*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1918.

⁹⁷ ARARIPE JÚNIOR, In: BERTHA, Albertina. *Exaltação*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1922.

Percebemos que no livro *Escritoras Brasileiras do século XX – Vol II* há um equívoco nas informações a respeito da recepção do romance de Albertina Bertha por parte de Araripe Júnior. Zahidé Muzart (2004), baseada em informações colhidas por Fábio Luz, publicadas em 1927, em *Estudos de literatura*, às quais não conseguimos obter acesso, afirma que Araripe Júnior não partilhava da mesma opinião dos colegas que elogiavam o romance *Exaltação*, já publicado no *Jornal do Comércio*. Essa informação não pode ser verdadeira, pois a carta a qual se refere Muzart está publicada integralmente em algumas das edições do romance, em especial, na terceira e quinta edição, com as quais trabalhamos. Ressaltamos que Araripe Júnior não só elogia o romance *Exaltação*, como recomenda fortemente a sua publicação. E foi por isso que, desde então, ele ficou conhecido como o “padrinho” de Albertina Bertha.

A estreia do romance mereceu dos críticos em geral grandes elogios. Um crítico desconhecido, que também publicou no *Jornal do Comércio*, registra a sua opinião a respeito da autora e de *Exaltação*:

A senhora Albertina Bertha não é um temperamento banal. É uma escritora que revela, exprime, estampa estados de alma tão singulares, situações tão bizarras, sensações tão estranhas, que tudo no seu romance se ressent de essas anormalidades, e tudo, estilo, composição, contextura, tipos, fábulas, é ardente, vivaz, desequilibrado, fogoso, brilhantemente exótico e amorosamente bárbaro e sincero.⁹⁸

Anna Ribeiro de Góes Bittencourt,⁹⁹ entretanto, não partilhava da mesma opinião, publicando, no mesmo ano de estreia do romance, a seguinte resposta ao prefácio de Araripe Júnior:

Não nego à autora deste livro um belo estilo; e sem dúvida cedendo à sedução desta beleza é que Araripe Júnior teceu-lhe o elogio pomposo que lhe serviu de batismo. Todos sabem a importância de um bom padrinho; muitas vezes é o fator de um brilhante futuro. [...] Pretende

⁹⁸ LIVROS novos, In: *Jornal do Comércio*, 24 de fevereiro de 1916, p. 2.

⁹⁹ Anna Ribeiro de Góes Bittencourt nasceu em Sant'Anna do Catu, no município de Itapicuru (BA), em 1843, e faleceu em Salvador (BA), em 1930. Escreveu romances, contos, crônicas e poesias, além de colaborar na imprensa local e participar ativamente da vida cultural e literária baiana. A partir de 1911, passou a escrever regularmente na imprensa católica (*A Paladina*, *O Mensageiro da Fé*, *A Voz da Liga das Senhoras Católicas*), adotando posturas críticas ao feminismo e defendendo os papéis sociais tradicionalmente reservados às mulheres, mas advogando por outro lado a igualdade da educação para ambos os sexos. Entre 1913 e 1920, publicou diversos artigos e poesias na revista *A Voz*, fundada por Amélia Rodrigues. Colaborou também com jornais locais de grande circulação, como *A Bahia*, *Gazeta do Povo* e *Diário da Bahia*. Essas informações foram retiradas do CEDIC (Centro de Documentação e Informação Cultural sobre a Bahia), disponível em http://www.fcmariani.org.br/arquivo/br_fcm_ab.htm acessado em 14/06/2009.

igualar *Exaltação* ao livro do infeliz Euclides da Cunha! Que injustiça! Colocar ao lado de uma obra de peso, útil, primorosamente elaborada, o produto funesto de uma imaginação exaltada!¹⁰⁰

A aproximação entre *Exaltação* e *Os sertões* não parece cabível porque são obras muito diferentes e não podem ser examinadas com os mesmos critérios. Entretanto, a apreciação crítica de Bittencourt é muito severa, ela chega ao extremo de recomendar que as famílias de boa conduta moral não comprem o livro e não permitam que seus filhos o leiam. Percebemos, assim, um discurso preconceituoso e conservador, arraigado na moral e nos princípios da Igreja Católica.

Lima Barreto,¹⁰¹ em artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, de 26 de outubro de 1920, comenta a respeito da obra e da personalidade de Albertina Bertha. Sobre a autora carioca, ele demonstra grande admiração em relação a sua educação refinada, porém tece um comentário, metafórico, deixando transparecer a sua opinião a respeito da limitação da escritora face ao universo restrito em que vive:

A Sra. D. Albertina Berta é um dos mais perturbadores temperamentos literários que, de uns tempos a esta parte, têm aparecido entre nós. Muito inteligente, muito ilustrada mesmo, pelo seu nascimento e educação, desconhecendo do edifício da vida muitos dos seus vários andares de misérias, sonhos e angústias, a autora do *Exaltação*, com auxílio de leituras de poetas e filósofos, construiu um castelo de encantos, para o seu uso e gozo, movendo-se nele soberanamente, sem ver os criados, as aias, os pajens e os guardas. Do alto do seu castelo, ela percebe as casas dos peões e homens d'armas, lá embaixo, rasas como o solo, e só a flecha da igreja do burgo se ergue um pouco acima dele. Ela não lhe adivinha os obscuros alicerces robustos.¹⁰²

¹⁰⁰ BITTENCOURT, In: *A Voz da Liga Católica das Senhoras Baianas*, setembro de 1916, n. 6, p. 91-3.

¹⁰¹ Lima Barreto (1881-1922), crítico eminente, demonstrava grande interesse pelos escritores estreados da época, tendo, assim, o costume de escrever comentários críticos sobre autores e suas obras. O autor de *Clara dos Anjos* recebia livros “às pencas, daqui e de acolá”, como ele mesmo afirma no artigo “Livros”, publicado na revista *Careta* (Rio de Janeiro, 12/08/1922). Nesse artigo, ele se justifica por não corresponder à ansiedade dos autores, dizendo que gostaria de “dar notícia” de todos os livros recebidos, porém, como tinha o intuito de “notificá-los honestamente”, lendo-os e refletindo sobre o que eles dizem, não conseguia dar conta de todos. “Impressões de leitura” era como se intitulava a segunda parte do livro *Marginália*, publicado pela Editora Mérito S.A., em 1953 (São Paulo). Esse título é do próprio Lima Barreto, pois foi ele quem deu início, no A.B.C., a uma série de comentários sobre livros e autores. A presente coleção, *Impressões de leitura*, publicada pela Editora Brasiliense, é um somatório da segunda parte do livro *Marginália* e de diversas crônicas e artigos de jornais e revistas da época.

¹⁰² BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1961, p. 117.

Barreto aproxima a obra de Albertina Bertha às obras de grandes escritores da literatura universal, tais como Balzac e Maupassant, referindo-se ao anacronismo de *Exaltação* em sua feitura. Sobre *Exaltação*, Barreto diz:

Depois de Balzac, de Daudet, de Maupassant, etc., o romance *Exaltação*, de Dona Albertina Berta, na feitura, nos surge cheio de um delicioso anacronismo. Aparece-nos como uma novela de grande dama, linda e inteligente, para quem a existência só tem o merecimento, e mesmo é o seu principal fim o de determinar o amor de um casal, senão de condição real, mas suficientemente principal.¹⁰³

Almachio Diniz (1880-1937), em *Meus ódios e meus afetos*, publicado em 1922, faz uma bela interpretação do romance *Exaltação*. Parece que a autora faz parte de “seus afetos”, uma vez que Diniz enaltece o romance e, em especial, a sua personagem principal – Ladice. As ideias de Diniz confluem com a nossa, que é colocar *Exaltação* numa linhagem da introspecção, pois o crítico traz à luz características referentes à expressão da subjetividade, aproxima a objetividade profunda da apresentação da consciência da personagem principal aos líricos, observando que ambos mergulham no Eu profundo. Diniz afirma:

A figura de Ladice tem uma objetividade profunda, **a que só atingem**, no dizer de René Gilouin, **os líricos**, porque eles, nas suas criações, se **aprofundam a si próprios**. A autora tem tanto a ambição de amar, quanto a sensibilidade artística de exteriorizar a sua paixão ardorosa. A unificação da vida interior de Ladice não é um artifício, não é um *métier*. Sentem-se ali uma base sólida para a atividade passional de todo o romance.¹⁰⁴

Entretanto, Diniz aproxima, também, a figura da personagem com a da autora: “A guiar-nos pela doutrina de Charles Lalo, em Ladice deveremos compreender toda a alma da escritora Albertina Bertha”.¹⁰⁵ E encerra sua avaliação crítica, num estado de entusiasmo muito parecido ao de Araripe Júnior, afirmando:

Não tem Albertina Bertha, como teve Madame de Noailles, a avareza das confidências amorosas. Ela tem a prodigalidade das confidências. A tudo confia a sua paixão. E o seu estilo, recheado de frases rubras, não

¹⁰³ Ibid., p. 118.

¹⁰⁴ DINIZ, Almachio. *Meus ódios e meus affectos*. São Paulo: Monteiro Lobato & cia, 1922, p. 132. *Grifo nosso*.

¹⁰⁵ Ibid., p. 134.

é mais do que a exuberância de seu **sensualismo psíquico**. Encarnou em Ladice a mulher feita para amar e que nunca foi amada pondo-a no sítio de três falsos amores: o legal, pelo casamento, o receoso, pela covardia mesquinha do amante preferido, e o ocasional, pelo homem que se valia das ocasiões, para explodir o desejo, recuando como um artista de farsa ou melodrama. Ladice nasceu para as agitações do coração. [...] Depois disto, – “Exaltação” – **só pode ter sido um romance sentido**, porque o *métier* não produz, apesar dos seus senões de forma a que não me ative, **obras verdadeiras como esse romance é.**¹⁰⁶

Alzira Freitas Tacques, em *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*, edição de 1956, também exalta a figura de Albertina Bertha, em estilo eloquente e enfeitado a fim de suprir a carência de dados biográficos da autora:

Albertina Bertha já não pertence a este mundo. Integrou-se às rosas, às orquídeas, aos jasmims que tanto exaltou em livros magistrais, e o seu espírito talvez hoje se abebere, no infinito, em outros mananciais de beleza e de requinte. Essa grande amorosa em cujo coração palpitavam todas as convulsões e êxtases da natureza, em cujas artérias a seiva purpúrea espadanava em lavas de Vesúvio, em cujo temperamento explodiam tempestades ignívolas de sol, fechou por fim os olhos ávidos, lassos de volúpia dos múltiplos extremos, para as maravilhas do universo, para o colorido das manhãs e dos crepúsculos [...].¹⁰⁷

Tudo o que temos é a impressão pessoal de Alzira Tacques sobre a escritora carioca e, um pouco, sobre seus romances. O comentário é desenvolvido em meia página, repleta de adjetivos, e, ao longo de uma página e meia, Tacques transcreve o final do romance *Exaltação*. É interessante observar que Tacques reconhece o choque das oposições na obra de Albertina Bertha, bem como a ansiedade e a aflição oriundas das contradições oscilantes:

Difícilmente no Brasil se encontrará uma escritora que sobrepuje em violência e suavidade, em ternura e força tumultuária à autora de *Voleta* e *E ela brincou com a Vida*. Seu romance vitorioso *Exaltação* é a obra-prima, o ponto culminante de sua carreira artística, a jóia máxima jamais burilada por gênio de mulher em plagas brasileiras.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ibid., p. 135-6. *Grifo nosso*.

¹⁰⁷ TACQUES, Alzira Freitas. *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*. V.I. Porto Alegre: Thurmman, 1956, p. 692.

¹⁰⁸ Idem.

Albertina Bertha aparece na quinta parte da antologia organizada por Tacques, intitulada “Poetisas e escritoras desaparecidas”, dado importante para nossa análise referente às sombras e aos esquecimentos nas histórias da literatura.

A bisneta Beth Stockler reclama do desaparecimento da escritora carioca no mercado editorial:

Depois que morreu seus livros foram aos poucos sumindo do mercado. O seu valor ficou cruelmente no esquecimento que este mundo moderno nos impõe com uma novidade obrigatória a cada segundo.¹⁰⁹

Dentre todas as obras que consultamos, isto é, dicionários, antologias, dissertação, tese, artigo, entrevista, publicações em jornais e revistas, livros de crítica e de impressões de leitura, a escassez de dados inéditos sobre a escritora Albertina Bertha é comum em muitos deles. Há, principalmente nos dicionários e antologias mais atuais, uma inesgotável repetição de informações que dão “notícia” sobre a autora, porém não se renovam e não acrescentam muito o trabalho anterior. Inclusive, quando há um equívoco da parte de uma primeira publicação, esse equívoco corre risco de ser repetido pelas posteriores. Entretanto, desde o dicionário de Adalzira Bittencourt, já se obteve uma evolução no que se refere aos dados biográficos da autora, como por exemplo, os anos de nascimento e de morte.

O acesso a um retrato da autora também é uma tarefa (quase) impossível, a única fotografia pequena e de péssima resolução, à qual tivemos acesso, encontra-se no dicionário de Adalzira Bittencourt, que lamenta a dificuldade presente no trabalho de resgate da biografia de escritores.

Albertina Bertha, hoje, ou há algum tempo, se encontra no perfil das “escritoras desaparecidas”, conforme Alzira Tacques categorizou muito bem. Porém, em sua época, finalzinho do século XIX e início do século XX, a escritora atingiu uma popularidade notável. Primeiro, pela recomendação de seu “padrinho” Araripe Júnior para

¹⁰⁹ STOCKLER, 2004, orelha.

publicação de *Exaltação* no *Jornal do Comércio*. André dos Santos¹¹⁰ observa que “a apresentação de Albertina Bertha pelas mãos de Araripe Júnior contribuiu consideravelmente para a sua estreia”, mas Santos ressalta que esse fato não justifica o sucesso da autora, defendendo, assim, que *Exaltação* despertou o interesse do público-leitor. Segundo dado que comprova a popularidade de Bertha é o número de (re)edições de seu romance-estrela: publicado em 1916, ele alcança a casa da sexta edição em 1931. Dessa forma, podemos afirmar que *Exaltação* foi lido na sua época. Terceiro, a recepção da obra pelo público, tanto para o bem quanto para o mal. Exemplo disso é o artigo contra a leitura da obra, escrito por Anna Ribeiro de Goés Bittencourt, conforme já mencionamos anteriormente. É interessante observar a agitação cultural causada por Albertina Bertha, que considerada uma autora com temática audaciosa, e mesmo vítima de um comentário desagradável realizado pela católica Anna Bittencourt, tem o seu sucesso devidamente reconhecido. Eis a apreciação de Bittencourt:

Ouvindo falar do grande sucesso do romance *Exaltação* de Albertina Bertha, desejei conhecê-lo porque sempre me desperta interesse a notícia de que uma patricinha minha, transpondo o círculo de prazeres e frivolidades mundanas, em que as mais das vezes se encerra a mulher brasileira, ainda as possuidoras de um talento cultivado, oferece aos cultores das letras os produtos de sua inteligência e saber.¹¹¹

Quando não era vítima de comentários preconceituosos e de discursos religiosos moralistas, Albertina Bertha recebia críticas elogiosas, que destacavam o seu estilo, o seu perfil psicológico e a sua refinada educação, que formou seu vasto conhecimento em filosofia e estética.

Beth Stockler tece um comentário elogioso acerca da produção literária da bisavó estimada:

Seus livros falavam em mulheres fortes, emancipadas, posicionadas... mulheres que amaram muito, sendo fiéis a elas mesmas e não tão fiéis a seus maridos... Mulheres que não tinham medo da luta, mulheres –

¹¹⁰ SANTOS, André Luiz dos. *Caminhos de alguns ficcionistas brasileiros após as Impressões de Leitura de Lima Barreto*. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2007, p. 86.

¹¹¹ BITTENCOURT, In: A Voz da Liga Católica das Senhoras Baianas, setembro de 1916, n. 6, p. 91. *Grifo nosso*.

mães, profissionais, mulheres no melhor desta palavra – Grandes Mulheres!

O universo feminino era descrito e **analisado com a sabedoria e compreensão que só mesmo uma mulher especial poderia fazê-lo**. Podia falar dele com segurança de quem dedicou seu tempo para se descobrir, aceitar e amar antes de tudo...

Neste conhecimento de si mesma abriu seu campo para dissecar, da melhor forma, a alma feminina e poder exaltá-la.¹¹²

Há casos, também, como o de José Brito Broca, que em *A vida literária no Brasil – 1900* faz um comentário sobre a estreia da autora. Broca, ao tecer um comentário sobre Araripe Júnior, reconhece nele um grande crítico da época, autor de artigos diferenciados pelo seu caráter de ensaio. Dessa forma, atribui o êxito da estreante Albertina Bertha, bem como de Agripino Grieco, à autoridade da crítica de Araripe Júnior:

Se não foi propriamente o “descobridor” de Agripino Grieco, como já se disse, pois só se manifestou favoravelmente sobre o livro de versos deste último, *Ânforas*, em 1910, depois de artigos elogiosos de Medeiros e Albuquerque e João do Rio, consolidou, sem dúvida, o êxito do estreante com a autoridade de sua crítica. Mas foi, certamente, quem lançou Albertina Bertha, enviando capítulos do romance *Exaltação* para serem publicados no *Jornal do Comércio* acompanhados de uma carta a Félix Pacheco, na qual louvava entusiasticamente os méritos da obra [...]. E o romance editado em 1916 com prefácio do próprio Araripe Júnior, teve a saudá-lo um coro de louvores, de que Antônio Torres foi um dos poucos a destoar¹¹³.

O nome de Albertina Bertha aparece em “Vinte e cinco anos de crítica militante”, crônica de Brito Broca, publicada no *Correio da Manhã*, em 7 de abril de 1957, também ligado à figura de Araripe Júnior, sempre marcada por uma perspectiva positiva e exaltada por Broca pela sua atuação de crítico. Contudo, nesse breve comentário, Broca deixa transparecer sua opinião a respeito da estreante, referindo-se a uma possível “descaída incompreensível” do responsável pelo “aparecimento” de Albertina Bertha:

Araripe Júnior, possuindo serenidades nos julgamentos e sendo capaz de nos dar estudos admiráveis, como os que se encontram perdidos nas coleções do *Novidades*, sobre *O Ateneu* e o Romance Psicológico, tinha

¹¹² STOCKLER, 2004, orelha.

¹¹³ BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 245.

descaídas incompreensíveis, elogiando rasgadamente *A Carne*, de Júlio Ribeiro, e vendo, mais tarde, no romance de Albertina Bertha, *Exaltação*, uma obra-prima, chegando a comparar o estilo da autora ao de Euclides da Cunha.¹¹⁴

Em outra crônica, “João do Rio e a crônica política”, publicada no jornal *A Manhã*, em 18 de dezembro de 1949, Brito Broca comenta sobre as influências das leituras de Nietzsche no perfil de João do Rio, e afirma que essas leituras se tornaram moda literária no Brasil de 1900 a 1915. Ressaltando, assim, que foi nessa época que Albertina Bertha “fizera uma famosa conferência sobre o autor de *A vontade de poder*”.¹¹⁵ É importante mencionar essas “aparições” de Albertina Bertha nas crônicas de Brito Broca, pois revelam a fama da autora, tanto pela publicação de *Exaltação*, como pelo seu notável estudo sobre Nietzsche, suas famosas conferências que, posteriormente, foram publicadas nos livros de ensaios (*Estudos*).

Não podemos ignorar, ainda, a questão da mulher no final do século XIX, confinada aos limites do espaço doméstico, à parte da vida pública, e as dificuldades que enfrenta ao longo da história na tentativa de ser considerada escritora e integrar o cânone literário. É interessante observar o levantamento que Duarte¹¹⁶ faz sobre as histórias de mulheres que ficaram à sombra do cânone literário e artístico, o que inclui os campos da literatura, música e artes plásticas, tais quais a primeira esposa de T. S. Eliot, Vivien Haigh Eliot, que afirmava a autoria de vários poemas incluídos em *The Waste Land*, e que também escrevia sob o pseudônimo de Fanny Marlowe. O desfecho final da Sr^a. Eliot foi num manicômio britânico, internada pelo próprio marido, que justificava a sua decisão pela “instabilidade emocional” da esposa. Ou ainda, a irmã de Balzac, Laure Surville, que contribuía com ideias e temas para o irmão famoso, e teve alguns de seus contos “reescritos” e publicados sob autoria de Balzac. Na música, Robert Schumann incorporava as partituras da pianista Clara Wieck. E, nas artes plásticas, temos o famoso caso de Rodin, que se apropriou de alguns trabalhos de Camille Claudel¹¹⁷, sua aluna e amante, que, mais tarde, foi considerada louca e

¹¹⁴ BROCA, José Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991, p. 230.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 245.

¹¹⁶ DUARTE, 1997, p. 53-55.

¹¹⁷ Sobre Camille Claudel existe publicada a tese de doutorado em história, *Dossier Camille Claudel*, de Jacques Cassar (1923 – Algéria) professor de história na França. O estudioso pesquisou durante doze anos nas bibliotecas, museus e arquivos da família Claudel, tendo acesso às cartas (correspondências entre Camille e o irmão Paul Claudel, Camille e Rodin, Camille e sua família, Camille e seus amigos, e,

internada num asilo. Dessa forma, Duarte expõe a dificuldade de autoria feminina na história da produção artística mundial, bem como a impossibilidade de reconhecimento por parte de um cânone estabelecido a partir de obras prioritariamente escritas por homens.

Reconhecemos na produção artística de Albertina a inadaptação ao mundo e seus valores, as angústias e dúvidas em relação ao sentido da existência, a defesa à mulher como indivíduo social, o grito de liberdade e o questionamento acerca da condição feminina na sociedade da época.

De acordo com Maurício Silva, uma das principais virtudes da escritora é

o tratamento diferenciado dado à temática da **libertação feminina**. Numa época em que a mulher padecia de limitações nos mais elementares diretos do ser humano, Albertina Bertha toma as dores da minoria de que fazia parte e coloca sob suspeição todos os mais empedernidos preconceitos em relação à mulher vigentes na época.¹¹⁸

Silva considera Albertina Bertha uma autora intersticial, uma vez que ela foge às marcas recorrentes do período em que vive, ou seja, a *Belle Époque* correspondente às duas primeiras décadas do século XX no Brasil. A estética intersticial é, para Silva, aquela “estética do insólito, do improvável, da liberação artística”,¹¹⁹ e, no período do Pré-Modernismo Brasileiro, Silva refere-se à Bertha como uma autora pertinente a essa estética, destacando-se pela sua “inesperada originalidade”.¹²⁰ Ele observa que Albertina aborda “com veemência e coragem, a temática do papel desempenhado pela mulher na sociedade. Chega a colocar sob suspeição o casamento, uma das tradições sociais e familiares mais intocáveis na época”.¹²¹

Sendo assim, é através dessa visibilidade que trazemos (pretensiosamente) a Albertina Bertha, sobretudo a escritora, à luz dos discursos críticos e literários

também, as cartas que Camille escreveu no asilo para a mãe, o irmão e a irmã Louise), a documentos e artigos da imprensa. Há, também, o filme francês, de 1989, “Camille Claudel”, que relata a vida da escultora. O filme conta com a direção de Bruno Nuytten e a participação de Isabelle Adjani como Camille e de Gérard Depardieu como Rodin.

¹¹⁸ SILVA, Maurício. Narrativas intersticiais no Pré Modernismo Brasileiro. In: *Tuituti: Ciência e Cultura*, n.23, FCHLA 03, p. 199-210, Curitiba, out. 2001, p. 206.

¹¹⁹ Ibid., p. 202.

¹²⁰ Ibid., p. 205.

¹²¹ Ibid., p. 204.

brasileiros, reconhecendo em sua obra a devida importância para os estudos sobre a formação do romance de introspecção no Brasil. Albertina estabelece diálogos com a literatura universal, com a mitologia grega, também com a filosofia, a metafísica e a estética, e traz, nos seus romances, técnicas de apresentação da consciência do sujeito que estarão presentes nas narrativas modernas de exploração da subjetividade hoje canônicas.

Foto de Albertina Bertha¹²²



¹²² BITTENCOURT, Adalzira. *Dicionário bio-bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1969, p. 114.

2 A ESCRITA DO EU NA FICÇÃO DE ALBERTINA BERTHA

2.1 A expressão da subjetividade em *Exaltação*

A epígrafe do primeiro capítulo é uma estrofe de *Ulisseia ou Lisboa edificada*, do poeta português Gabriel Pereira de Castro:

... Górgoris dizia
Que voz venero só por nome e fama,
Que, ouvindo, amor nos ânimos se cria,
Como por olhos, por ouvidos se ama.

Ao retomar a estrofe de Pereira de Castro, Albertina Bertha já antecipa o teor do primeiro capítulo, que é o amor por um poeta, despertado em Ladice através da leitura de seus poemas e da descrição feita pelo primo da personagem. A epígrafe do poeta português refere-se à fala de Ulisses, que continua da seguinte forma: “O que de Aquiles e de vós ouvia, / E de Tróia já entregue a mortal flama / Me acendia num fogo e num desejo / De ir ver o Xanto e de esquecer o Tejo”.¹²³ Assim como o que Ulisses ouvia acendia nele um fogo e um desejo, Ladice¹²⁴, ao ouvir a descrição de Teófilo Fernão de Almeida pela boca de seu primo João Dalmada, passa “por ouvidos, amá-lo”:

Ladice não cessava de indagar ao João sobre a vida do poeta. Às vezes, fazia-o diretamente, outras vezes com a habilidade e astúcia peculiar ao sexo.

Sozinha, no quarto, lia os trabalhos de Teófilo: relia-os, tentando subtrair-lhe segredos, paixões, ânsias; adivinhar-lhe o passado; saber-lhe das sensações dos nervos, das coisas vindouras... Mas a sua inocência não lhe podia aclarar gritos, reticências de uma natureza

¹²³ Essa passagem que Albertina Bertha retira de *Ulisseia ou Lisboa edificada*, encontra-se no Canto V do poema heroico de Pereira de Castro. CASTRO, 2000, p. 370.

¹²⁴ Ladice é, também, o nome de uma princesa de Cirene, filha de Batos III, que casou com o Faraó Egípcio Âmasis. Este, concluiu um tratado de amizade e cooperação militar com o povo de Cirene. Além disso, ele quis casar com uma mulher de lá, por desejar uma esposa de raça helênica, neste caso, Ladice. Casaram-se em Cirene e Ladice tornou-se a primeira mulher grega na história a casar com um Faraó Egípcio. Ela era a quarta esposa de Âmasis, porém, o casamento não foi consumado por algum tempo. Eles não conseguiam ter relações sexuais e Âmasis, enfurecido, acusou Ladice de tê-lo enfeitado e, por isso, ela deveria ser punida com a morte. Entretanto, Ladice prometeu no íntimo de seu coração à Afrodite que enviaria uma imagem da deusa para ser-lhe consagrada em Cirene se naquela noite conseguisse ter relações sexuais com Âmasis, pois somente assim escaparia à desgraça. Afrodite atendeu o pedido da jovem, e Âmasis passou a amar intensamente a esposa. Ladice pagou a sua promessa, mandando fazer uma imagem e remetendo-a a Cirene, onde ela permanecia intacta até a época de Heródotos. HERÓDOTOS. *História*. Trad. Mário da Gama Kurry. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988, p. 146.

inflamada e insatisfeita. Diariamente, beijava-lhe o retrato, uma linda *pointe sèche*, homenagem de uma revista.¹²⁵

No capítulo VII, Pereira de Castro é novamente mencionado, por uma personagem que declama trechos de *Ulisseia*, como uma declaração de amor à mulher desejada – Ladice:

... e n'esse longo, ondado
Cabelo guarda amor em mor tesouro
Neve, rubi, safira, rosa e ouro.

De teus raros extremos de beleza
Os mesmos elementos se namoram.

O narrativa em *Exaltação* inicia sob a forma de diálogo entre a Ladice, jovem de dezoito anos, bela e culta, e sua prima Dinah. Essa conversa permite ao leitor o acesso às vozes de ambas personagens, bem como ao discurso reportado do narrador em terceira pessoa, que cumpre o papel de mediador. Neste primeiro momento, temos acesso à consciência da personagem principal, Ladice, que se sente em comunhão com a natureza e em desacordo com a sociedade conservadora e moralista da época. A protagonista não quer o destino que a aguarda, entretanto, sabe que apesar da sua postura ousada e da sua inteligência, sua vontade não prevalecerá, tendo, assim, que seguir o *statuo quo*. Temos, então, o delineamento inicial do perfil da protagonista:

– Eu sou a virgem panteísta, a sacerdotisa do sol – dizia Ladice à sua prima Dinah. – Todas as manhãs recebo na boca essa hóstia de flamas... De braços estendidos deixava cair sobre a tez branca e rósea essa luz gloriosa, que a enfeixava em línguas de ouro.
– Vês, –e mostrava-lhe a palma da mão – aqui tenho a vertigem do azul, das alturas, da imensidade. – E os olhos se detinham no arvoredo incendiado, luzidio, impregnado de silêncios lascivos.
– Ah! Dinah, ter dezoito anos, este céu, esta natureza sempre verde, e um coraçãozinho que ora guarda as sombras, a melancolia dos ciprestes, ora como um íris aberto, gritando ao sol: – mais, ainda mais! Que me será a vida? Que destino terei? – Depois de uma pausa – Com certeza, a minha vontade não prevalecerá, apesar da inteligência, e das ousadias que

¹²⁵ BERTHA, Albertina. *Exaltação*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1918, p. 16-7.

trago... Oh! A revolta contra o rigor dos que me governam... Obedecer, obedecer eternamente...¹²⁶

De um lado, a prima Dinah representa o papel da mulher religiosa e tranquila em relação à sua função na sociedade. De outro, temos a mente exaltada de Ladice, em dissonância com os valores da época em que vive. O romance gira em torno do conflito existencial desta segunda jovem, pois ela destoa da passividade e da submissão impostas às mulheres de seu tempo. Ela quer lutar por seus desejos e por sua felicidade, quer ter liberdade de escolha e voz numa sociedade em que a mulher ainda não tem chances de se manifestar.

– Como me irrita essa tua passividade, aprendida em um convento. Aqui, em casa, esqueceu-se de que sou mulher... Querem-me sem inclinações, sem opinião, igual a todos. Meu Deus! É preciso que eu siga a trilha comum, que diga sim, após o sim, de toda uma geração, que tenha o pensamento que vinte mil cérebros já elaboraram...¹²⁷

Ladice, filha de uma família aristocrata da época, teve acesso a uma educação refinada, “acabava de libertar-se do jugo de uma professora alemã, mulher sonhadora e mística, apaixonada por Flaubert e Maupassant”,¹²⁸ e, ao longo da narrativa, seu perfil é traçado: ela é inteligente, leitora voraz e amante da natureza. Suas atitudes revolucionárias são, por vezes, associadas à educação que recebera:

– Bem se vê que foste educada por uma estrangeira protestante; se soubesses mais de religião, não serias assim... Há instantes em que me fazes medo – observou sua prima timidamente.
– É simplesmente efeito de uma natureza tropical e de leituras clássicas, fortes. Qu’importe, Dinah, que seja a primeira a rasgar os preconceitos e as hipocrisias? Querida, tudo evolui. Mulher hoje é espírito até nos gestos; é breviário dos deuses, entendes?¹²⁹

A jovem é consciente de que destoa daquilo que a sociedade espera de uma mulher, mostrando o gosto por hábitos diferentes e estranhos a outras jovens de seu tempo. Ao conversar com um pretendente apaixonado, ela é sincera e o alerta, dizendo:

¹²⁶ BERTHA, op. cit., p. 9.

¹²⁷ BERTHA, op. cit., p. 10.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Idem.

[...] Creio não possuir qualidade alguma que me recomende como futura mãe de família... Adoro a paz, a solidão, as coisas estranhas... Sou extremamente independente. Gastarei dias a ler, estudar... Rio-me muito, digo tolices; mas também tenho melancolias impenetráveis, que me roem as próprias fontes de existência; é-me um mal ingênuo.¹³⁰

Já a Senhora de Santo Hilário, mãe de Ladice, conservadora “de costumes antigos”, “temia as doutrinas audazes, a natureza independente, a inteligência poderosa de sua filha e a sua avidez sempre crescente, e dominadora, para os altos estudos”.¹³¹ Mãe e filha contrastam em comportamento: “Infelizmente, somos dois contrastes: mamãe representa o ideal da mulher, que faz a felicidade do homem. Quanto a mim, só tenho defeitos”, afirma Ladice à mãe, dissimuladamente, pois acreditava que as suas diferenças em relação à Sr^a. de Santo Hilário eram virtudes: “Ladice dissera defeitos em atenção à sua mãe. Em seu íntimo, considerava-os perfeições, das superioridades, as fontes de seu gozo”.¹³²

A mãe mantém a sua postura dominadora, respondendo à Ladice: “Enquanto estiveres sob o meu domínio, farei todo o possível para te endireitar, para te tornar uma mulher digna”. E, assim, a baronesa encarrega-se de escolher o futuro esposo da filha, “um homem digno, de posição”,¹³³ que era o Dr. Francisco Everardo de Assis.

Assim, podemos dizer que, conforme um dos pontos essenciais nas escritas de autoria feminina, que Nelly Novaes Coelho destaca em seu prefácio “O desafio ao Cânone: consciência história *versus* discurso em crise”, a baronesa de Santo Hilário, em *Exaltação*, é a representação da matricarca que internaliza a ideologia do opressor, “Presença feminina poderosa e ditatorial que, na história da dominação da mulher, atuou como importante agente educador, responsável pela transmissão dos valores patriarcais”.¹³⁴

Entretanto, Ladice sonha em casar por amor e vontade própria, fugindo dos padrões de sua época: “encarava o casamento como uma redenção, uma alforria; o despedaçamento festivo de seus entraves, o fim delicioso, a paz luminosa de suas

¹³⁰ BERTHA, op. cit., p. 83.

¹³¹ Idem.

¹³² BERTHA, op. cit., p. 47.

¹³³ BERTHA, op. cit., p. 11.

¹³⁴ COELHO, Nelly Novaes. O desafio ao Cânone: consciência história *versus* discurso em crise. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, p. 13.

angústias; tinha, ao menos, a certeza de agir livremente nesse assunto, que pertencia à sua felicidade exclusiva”.¹³⁵

Para a protagonista, as características que lhe atraíam em um homem, a fim de despertar o seu amor, eram a inteligência, a erudição e o caráter. E é através da leitura que Ladice se rende aos encantos daquele que virá a ser o seu grande amor: “Havia quatro meses que Ladice lia, de contínuo, certa revista, que lhe caíra nas mãos por acaso. Nas suas páginas, assinadas por literatos de nomeada, ela outorgava a preferência ao estilo e imaginação bizarra do poeta Teófilo Fernão de Almeida, residente em Paris”.¹³⁶

A descrição do primo João Dalmada, que estava chegando da Europa, contribui efetivamente para o encantamento da personagem em relação ao poeta:

– É um grande intelectual, de ar meigo e maneiras distintas; na sua *garçonnière* elegantíssima reúne, todos os sábados, artistas e homens eminentes; mas o seu característico principal é um romantismo extravagante. Imagina tu uma natureza instável, trabalhada por ânsias múltiplas... Não descansa, viaja sempre, e, até às vezes, se perde em lugares exóticos... É irresistível de resto, e adorado pelas mulheres – concluiu ele.

– Oh! João, que descrição perigosa me fazes... Eu seria bem capaz de amá-lo... Como adoro pessoas singulares... Ah! Que vontade de conhecê-lo! – E os seus olhos se apertavam como se divisassem no espaço a figura do vate.¹³⁷

Contudo, para a decepção de Ladice, Teófilo estava retornando de Paris para casar-se com sua noiva, prometida há 8 anos. Ele tinha ficado noivo ainda estudante, depois de formado foi para Paris, passado alguns anos pediu ao pai que desfizesse o contrato, mas o pai severo recusou-se e obrigou o filho a retornar e casar conforme o prometido.

Mas é tarde demais, Ladice já está completamente envolvida nesse amor, e escreve em seu diário, intitulado “Livro Proibido”, as suas mais íntimas confissões:

Agosto

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ BERTHA, op. cit., p. 12.

¹³⁷ BERTHA, op. cit., p. 12-13.

Todas as lágrimas da separação, todas as flores dos mortos me cobrem a alma... Atravessa-me os olhos a cor sombria, funérea, das vagas tormentosas...

Téo, o meu coração irá em pós de ti, sempre, como uma palavra bendita, uma sombra esperta, uma proteção, um riso do céu...

Tiram-te de mim, mas, a minha paixão não quer pausa: será o meu misticismo, a minha reverência pagã, o loto maravilhoso, que me cobrirá integral.

O mais alto obstáculo se levantou entre nós; tu me deves ser, de hoje em diante, uma pessoa sagrada, assim diz a religião, assim me diz a razão... Mas, apesar de mim, amo-te, e tenho todos os maus pensamentos...¹³⁸

O tempo passa e Ladice tenta esquecer Teófilo, o amor impossível, permitindo-se ser cortejada por Dr. Assis. A baronesa não perde tempo e já arranja tudo para o casamento: “Teu casamento agora depende de uma simples formalidade. Já o estimo como a um filho. Não poderias recusá-lo... de resto, é o desejo de teu pai, e meu...”, diz a mãe, certa de que o casamento “endireitaria” a filha.

Assim, Ladice não tem muitas opções, e, conformada, acaba cedendo ao desejo de seus pais e aceita o casamento por conveniência:

Todas as suas volições, revoltas, forças, se encontravam bridadas, amarradas, vencidas pelo respeito, generosidade, temor, obediência... Ela resignava-se, entregava-se, dava-se, inteira, às vontades dos progenitores; ela caminhava para essa união tão contrariada aos seus sentimentos, fixa, sugestionada, morta, indiferente, apática; ela atirava-se para esse enlace com o dr. Francisco Everardo de Assis, angustiada, dolorosa, contorcida, mas decidida, fatal, heroica, magnífica de abnegação e resoluções.¹³⁹

Ladice admite ao primo João Dalmada que não ama seu futuro esposo, que fica surpreso com a decisão da prima, pois conhecia seu desejo de amar verdadeiramente:

– Será possível? Então, não o amas? – inquiriu-lhe João, atônito, retendo-lhe as mãos.

– Não, não o amo; nem terei outro amor – respondeu ela, baixando os olhos.

– E ficas noiva nessas condições?

– Apenas obedeço à vontade imperiosa de meus pais. Morreriam, se não aquiescesse...

– Mas, Ladice, não poderás viver sem amor...

¹³⁸ BERTHA, op. cit., p. 21-22.

¹³⁹ BERTHA, op. cit., p. 50.

– Bem sei que passarei dias insuportáveis... mas que fazer? Ah! Que fazer? – E suas mãos torciam-se, agoniadas.¹⁴⁰

Passados mais de dois anos, Ladice vive casada com Dr. Assis, que “tomava por emoção o que era um sacrifício, uma ruptura”.¹⁴¹ Mesmo casada, ela ainda não tinha esquecido o poeta, vivendo, assim, uma vida extremamente solitária e infeliz: “Durante esses dois anos, Ladice vivera a frase de Schiller: – Ousa enganar-te e sonhar”. Por vezes, Dr. Assis percebia as oscilações da esposa: “Hoje não estás tão fria? – exclamou Francisco. Recebendo o meu beijo. – É que Teófilo me relampeou inesperadamente o ser como um demônio”.¹⁴²

Somente as páginas do seu diário sabiam o sofrimento que vivia a jovem. Ladice, que tinha apenas um desejo para ser feliz – casar-se por amor –, agora vivia a monotonia e a infelicidade de um casamento por conveniência:

No casamento sem amor, nossos atos obedecem a uma disciplina mental: nada é espontâneo, nem imprevisto, nem louco: Tudo é calculado; é um verdadeiro teorema...

[...]

Não tenho amor, não tenho amantes... Sou, portanto, virgem ainda...

Quando penso em Teófilo, a carícia me vem como um perfume. Tonteia-me, ofusca-me, é por demais branca e luminosa...

Há dias em que todos os gestos de Francisco me irritam, apesar de mim; hoje, por exemplo, falei-lhe todo o tempo de cara virada, pretextando arranjar uns livros...

[...]

Sexta-feira da Paixão fiz o seguinte voto: devo amar meu marido acima de todas as coisas; repeti essas palavras durante horas, afim de gravá-las em meus sentidos. [...]

Francisco no amor é delicado, sensível, respeitoso... Se eu amasse, haveria de ser com estridor, com raiva, com violências terríveis e selvagens: – Seria o amor do poeta que traz dentro de si as contorções da natureza em trabalho...

Oh! O tédio do casamento sem amor. Ser-se beijada a todo instante...¹⁴³

Eis que surge uma festa de caridade para a qual Ladice é convidada para ser a “Blumina” da seção das flores: “uma das principais condições do triunfo, e do êxito, deveria ser a beleza das moças que presidissem as barracas, sobretudo a das flores que

¹⁴⁰ BERTHA, op. cit., p. 72.

¹⁴¹ BERTHA, op. cit., p. 82.

¹⁴² BERTHA, op. cit., p. 90.

¹⁴³ BERTHA, op. cit., p. 90-1.

atraía os cuidados, a atenção dos artistas e dos estetas”.¹⁴⁴ Os homens organizadores da festa estavam com dificuldades em encontrar a mulher ideal para esta tarefa, então, Jorge indica Ladice:

- Conheço uma perfeita... Tem tudo... o que vocês aliás ignoram. Não sei se aceitará... é caprichosa, original...
- Deixa de preâmbulos... Dize logo quem é – atalhou apressadamente Armando.
- A senhora Ladice Everardo de Assis, nascida de Sant’Hilário. Muito pouco conhecida, porque quase não vai à sociedade...
- Senhora Ladice de Assis – repetiu vagarosamente o cronista – creio ter ouvido qualquer coisa a seu respeito acompanhada de adjetivos. Levar-me-á à sua casa... Quero vê-la e julgá-la; não tenho confiança no gosto de vocês, leigos na arte – ajuntou ele dirigindo-se aos companheiros.¹⁴⁵

Ladice encantava a todos os homens, tinha um poder de sedução muito intenso, despertava para si a admiração e o amor de Dr. Assis, João Dalmada, Jorge e, agora, Armando:

A porta abriu-se silenciosamente. Ladice apareceu formosa, radiante. Enquanto era apresentado, Armando esforçava-se por ocultar a admiração; seus olhos colavam-se naquele corpo que tinha o grande frêmito da vida; subiam, desciam, entravam-lhe pela pele, sem poder sair, sem ainda distinguir traços de outros traços, não vendo senão um rosto feito de lírios ardentes e uns cabelos flutuantes, onde Cupidos pareciam brincar em suas ondas.

É nessa festa que Ladice reencontra Teófilo, que ao ser apresentado à jovem, afirma se lembrar dela, quando ainda solteira, e esse encontro reaviva em Ladice o amor intenso que ainda mantém por ele:

- Já nos conhecemos, recorda-se? Ainda era solteira... Reconheci-a, mas julguei que me houvesse esquecido... Há tanto tempo... – E seus olhos baixaram tristes.
- No íntimo de Ladice levantou-se um hino:
“Esquecê-lo? – Amor aonde vos escondeis que lhe não segredais ao ouvido a balada de amor que o glorifica e que meu coração canta!...
Esquecê-lo, – Ele que é o amor de meu amor, o pecado de ouro que me rola sobre a alma como um ideal violento!...
Esquecê-lo? – Ele que fizera florescer a minha juventude como as cerejeiras; ele, que me enchera as sensações de vertigens lentas, de alvoradas e luas insanos!...”

¹⁴⁴ BERTHA, op. cit., p. 114.

¹⁴⁵ BERTHA, op. cit., p. 115-6.

[...]

Amar – pensava ela – é sentir entrar na fragilidade de um coração a desordem, os frêmitos, o movimento, as irradiações do universo imenso...”¹⁴⁶

Teófilo visita o casal Assis, conforme havia prometido na festa de caridade, e não resiste aos encantos de Ladice, passando a visitá-la com frequência em seu “boudoir”:

A Senhora de Assis tinha por hábito receber em seu “boudoir” as pessoas que a procuravam durante o dia. Ao ouvir o tilintar da campainha, dirigiu-se precipitadamente para o espelho a fim de arranjar os cabelos que lhe caíam, de todos os lados, em cachos, em ondas, maliciosos, enchendo-lhe o rosto de sopros quentes, de manchas estranhas... Em seguida, endireitou-se toda, afastou-se um pouco, olhou-se novamente, sorriu ao notar que estava corada e que os olhos brilhavam muito... Cerrou as persianas e... Teófilo entrou...¹⁴⁷

O poeta percebe uma compatibilidade intelectual, admira a beleza e a sensualidade de Ladice, enxerga nela uma mulher moderna, corajosa, inteligente:

Ele a achava deliciosa, com reminiscências de virgem: membros delgados, elasticidade, traços clássicos, certa ingenuidade encantadora a velar um temperamento nervoso, apaixonado, extravagante; tipo acentuado da mulher moderna: intelectualidade, erudição, sensibilidade castigada, graça espontânea.¹⁴⁸

O jogo de sedução entre os dois intensifica-se. Vale lembrar que na festa de caridade, Teófilo fora comprar flores com Ladice, mas quando chegou, as flores já tinham acabado. Assim, o poeta pede à jovem que lhe ceda as flores amarradas em sua cintura. As flores estavam murchas e por isso Ladice achava que não lhe valiam a pena. Insistente, Teófilo fica com as flores, e, agora, ao visitar o casal Assis, o diálogo sobre as flores exemplifica o forte jogo de sedução entre os dois:

[...] O Poeta entrara para o escritório do Senhor de Assis, alguns minutos antes; Ladice não teve tempo de levantar-se, o vate bem amado sentou-se ao lado.

- E as rosas? – foram as suas primeiras palavras.
- Vivem... São imortais... – respondeu ele.
- Em sarcófagos? – indagou ela.

¹⁴⁶ BERTHA, op. cit., p. 138.

¹⁴⁷ BERTHA, op. cit., p. 156.

¹⁴⁸ BERTHA, op. cit., p. 147.

- Não, em um poema...
- Que delícia em ser rosas de um poeta – pronunciou Ladice, unindo as mãos. Com certeza contou-lhes a beleza que se foi; as penumbras das três irmãs mortas em uma cintura; o destino bendito que as roubou a um fim vulgar e triste...
- Ah! Eternizei-lhe o trespasse único; o sacrifício de seu frescor. Da sua altivez, do seu viço, por alguns momentos de gozo, de prazer, de volúpia silenciosa... Como é magnífico o desejo das Rosas... – acrescentou ele sério.¹⁴⁹

A vida política do marido de Ladice obrigava-o a oferecer jantares e receber os convidados todas as semanas. Teófilo, como não poderia deixar de ser, era sempre convidado, o que aproximava ainda mais os dois amantes. O amor que o poeta nutria por Ladice já não era mais segredo:

[...] Com o ar desvairado, tocando de leve no braço de Ladice, continuou baixinho, quase o murmurar: – Oh! Mulher divina, recebe o meu amor, a euritmia do meu corpo e de meu espírito... Guarda em teu coração a minha alma ajoelhada a te adorar eternamente, as pulsações de meu sangue ao dizer o teu nome... Governa o meu poder, a minha vontade, a minha ideia, como se fossem teus servos, teus súditos, teus libertos... Sê minha, mulher formosa, que trazes em teus gestos, em teu perfil a balada, o estribilho vertiginoso que mata... – A cabeça de Ladice lhe tombou no ombro, as suas mãos se apertaram, os seus olhos pararam um dentro do outro, no transe de um êxtase.¹⁵⁰

Passados dois dias que Teófilo não visitava o casal Assis, ele manda uma carta para Ladice explicando a sua ausência e chamando-a para perto dele: “Estou doente, de cama, não posso levar-lhe o livro”, e, no final da carta, “escrito às pressas, temendo a irresolução, a razão, lançada pelo desespero do sofrimento da frase: *Venite ad me!*”¹⁵¹

E Ladice não resiste ao chamado de seu amor, subvertendo, assim, a ordem imposta para o matrimônio, até mesmo porque não podia optar pelo divórcio, e consumando o adultério:

¹⁴⁹ BERTHA, op. cit., p. 145-6.

¹⁵⁰ BERTHA, op. cit., p. 190.

¹⁵¹ BERTHA, op. cit., p. 199.

Uma pequena indecisão, e Ladice batia, ligeiramente, misteriosamente, quando a porta se abriu de par em par e Teófilo pálido, fremente, a enfrentou. [...] ambos impelidos pela paixão foram um para o outro, abraçaram-se longamente, perdidamente, silenciosamente, como os elementos, as coisas materiais, as montanhas, os rochedos caem uns sobre os outros, a se desfazerem, misturados, rolando, fundidos, confusos, inalienáveis, perdendo a feição primitiva, assumindo uma nova, fazendo-se um só! Ladice rendia -se à violência dessa efusão.¹⁵²

Teófilo e Ladice vivem a exaltação do amor que sentem um pelo outro, através de encontros às escondidas, na casa do próprio poeta, e de cartas trocadas quando a distância os separava. E foi através de uma dessas cartas que primo João Dalmada descobriu o segredo dos amantes, despertando nele um ciúme intenso, pois também nutria pela prima excessiva admiração.

E é outra carta, encontrada por Ladice na casa do amante, que leva a personagem ao desfecho trágico do livro. A carta é de Rahel, esposa do poeta, que reclama a sua ausência e indiferença:

Querido Teófilo.

Por que me abandonas? Em vão a nossa filha te chama e os meus parentes indagam de tua ausência. Alguma ‘francesa’ perversa te roubou de mim? Será possível que não ouças a voz da mulher que te adora e que se acha doente por causa de ti? Ah! Teófilo, lembra-te de que há 10 anos que vivemos juntos, que tenho sido uma companheira fiel e amorosa.

Há seis meses que não te vejo; quase que não me escreves e quando o fazes não me respondes às perguntas... Meu Deus, que haverá? Céus, que desgraça me ameaça? Apesar dos carinhos que me prodigalizam só desejo pelos teus. Em nome da nossa filha, vem. Tem piedade de quem te ama muito, muitíssimo.

Um beijo da mulher que te adora

Rahel.

O romance termina com uma carta escrita por Ladice para o amante Teófilo. Ela está em casa e pede para o marido não interrompê-la na sala de estudos, pois estaria escrevendo uma carta para a Europa e, assim que terminasse, iria dormir. Nessa carta, a jovem obcecada pelo amor proibido e correspondido pelo poeta, vê no suicídio a única saída para tanta angústia:

¹⁵² BERTHA, op. cit., p. 201.

Meu Téo.

A tua figurinha bizantina se vai imobilizar... Entra para a eternidade envolta em gaze, em cetim, em perfumes como a dádiva orgânica da Vida, da Natureza, à Terra faminta, à Terra escura, fria, gélida...

Uma picada no braço e a tua Ladice já não será mais, ao receberes estas páginas que são ela, a sua boca, os seus cabelos, o seu corpo estreito e pálido, as suas invasões formidáveis, a sua agonia rubra de ti, o seu desejo que tem a profundidade, as propulsões, os desdobramentos infinitos das raízes e das frondes... Téo! O meu amor não me deixa viver...

[...]

Téo, excita-me uma volúpia terrível, cruel... A morte é o mais venenoso dos amantes; é serpe, é lábio humano, é rendição total de uma delícia estranha, ignota!... Téo! Corro para ela... Vai, adorado meu, para a tua mulher que te chama, para a tua filha que clama por ti.

[...]

Deito-me sobre a tua alma como o triunfo único de ti mesmo, como uma tuba imortal a glorificar a perpetuidade de um sentimento. Téo, começam de envolver-me a tua ardência, os teus membros, os teus cabelos negros, os teus lábios... Sinto na boca a tua cabeça magnífica – É o óbolo radioso do nosso ardor a Eros... Téo! Morro, morro, tendo-te em mim... Ladice.

Por fim, percebemos que a morte como escape é herança da tradição romântica e que a personagem diz, assim, eternizar, através do suicídio, o sentimento verdadeiro de amor que ambos viveram intensamente, porém não na sua totalidade. A morte, aqui, pode assumir caráter polissêmico, ela pode ser entendida como uma forma de punição da mulher que tentou ir além dos limites sociais impostos em sua época, como forma de rejeição por parte da mulher a esses limites ou mesmo como liberdade da protagonista, que vislumbra no suicídio a fuga da sociedade moralista e hipócrita, bem como a resolução para a experiência do amor impossível.

2.2 Diálogos possíveis

2.2.1 O Mal-do-século romântico e o Decadentismo

A dita “Segunda Geração Romântica”, também conhecida como “Geração do Mal-do-século” ou “Ultrarromântica”, é aquela que, no Brasil, surge na década de 1850 e se constitui, principalmente, pelos poetas Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Junqueira Freire, influenciados pelos modelos universais, em especial, o poeta inglês Byron e o francês Musset, os alemães Goethe de *Werther* e Heine. É a geração em que predomina a temática emotiva de amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio, bem como o retorno ao lirismo, ao extravasamento íntimo e à confissão.

Benjamin Abdala Junior ressalta a importância dessa segunda fase do Romantismo na história literária, observando, assim, a postura rebelde e contestadora dos autores ultrarromânticos:

A literatura tornou-se, assim, uma forma de escapar psicologicamente da opressiva realidade, através do sonho, da utopia, da volta ao “paraíso perdido” da infância. Se no início do romantismo se acreditava nas potencialidades individuais, depois essa convicção foi substituída pelo pessimismo, com imagens melancólicas do indivíduo. O romantismo foi igualmente importante por seu caráter contestador e revolucionário. Seus efeitos vêm até hoje: a audácia e a anarquia que se associam à prática literária mais inovadora surgem, em boa medida, da perspectiva romântica dos primeiros tempos desse movimento, que apresentava uma prática inconformista e rebelde.¹⁵³

Luciana Stegagno Picchio marca a passagem da primeira geração romântica, a nacionalista de Gonçalves Dias e José de Alencar, à segunda geração, mostrando uma diferença temática e formal entre as duas e identificando na geração do Mal-do-século uma atitude lírica portuguesa:

¹⁵³ JUNIOR, Benjamim Abdala. *Movimentos e estilos literários*. São Paulo: Scipione, 1995, p. 40.

O segundo Romantismo marca no Brasil, como em toda parte, a passagem de uma atitude de sociabilidade e engajamento a um individualismo introvertido. A musa indianista, solar e coletiva de um Gonçalves Dias ou José de Alencar cede o lugar à musa tenebrosa dos byronianos de São Paulo. A liberdade já não é invocada para as nações, mas para os indivíduos. Sobre essa progressiva introspecção pesa uma hipótese secular: a atitude lírica tipicamente portuguesa, a propensão toda lusitana para o tom menor do sentimentalismo saudosista, que curiosamente vai reaflorescer nesse Brasil política e ideologicamente enfim separado da mãe pátria.¹⁵⁴

Os movimentos literários no Brasil são tardios em relação à França. Enquanto o Segundo Romantismo, aqui, iniciava-se nas décadas de 1850, na França, conforme nos aponta Fulvia Moretto, os manuais de literatura repetiam que o Romantismo morria nessas mesmas décadas. Entretanto, a estudiosa observa que “O Romantismo não morreu mas, como bom camaleão, mudou de roupa sem ter conseguido, aliás, realizar todo o programa a que se propunha em seus manifestos”.¹⁵⁵

Moretto, em *Caminhos do Decadentismo Francês*, reúne textos de escritores contemporâneos do Decadentismo, ao longo das décadas de 1880-1890 e, posteriormente, de 1897-1921, com os quais procura mostrar a maneira pela qual esses escritores encararam o movimento, bem como fatos e ideias polêmicas testemunhados pelos autores dessa geração literária. Moretto contribui com uma introdução riquíssima, na qual atinge a essência do movimento originalmente francês, mostrando resquícios do Romantismo da segunda fase no Decadentismo.

O pré-simbolismo francês ou Decadentismo é o resgate de um eu, é o novo lirismo que combate e substitui o Naturalismo e o Parnasianismo nas letras francesas. Na revolução fim-de-século, é a literatura e a arte que desenvolvem a imaginação, o sonho, que haviam desaparecido depois de Ronsard. O esforço dos Românticos fora incompleto. Mas sob a influência de Nodier, Nerval, Poe, Baudelaire, tendo por fundo a vaga poética provinda de Vico e do Romantismo germânico e anglo-saxão, a arte liberta definitivamente o lirismo pessoal, o anti-racionalismo. **Veremos, portanto, que o Decadentismo é um novo Romantismo.**¹⁵⁶

¹⁵⁴ PICCHIO, Luciana Stegagno. *Literatura brasileira: das origens a 1945*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 33.

¹⁵⁵ MORETTO, Fulvia M.L.. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 15.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

Ao abordarmos, aqui, as gerações do Mal-do-século e do Decadentismo, pretendemos estabelecer um diálogo entre elas e o livro *Exaltação*, de Albertina Bertha, uma vez que este é um romance com passagens líricas e digressões filosóficas sobre o eu-profundo, que põe em xeque a condição feminina na sociedade da época, obra cujos procedimentos guardam ainda uma tonalidade decadentista. Notamos que o discurso literário nessa obra é permeado de imagens simbólicas que dão contornos da experiência interna, marcada por uma percepção psicológica fina, desveladora do sentimento de solidão e de inadaptação ao mundo e seus valores, bem como das angústias e dúvidas em relação ao sentido da existência. Podemos verificar, também, o desdobramento do sujeito sobre si mesmo, o desencadeamento da memória e o mergulho no psiquismo, as digressões filosóficas, que aproximam, em muitas passagens, o romance do ensaio.

Cassiana Lacerda Carollo observa que o Decadentismo é “fruto de uma nova sensibilidade, manifestada através de um idealismo exasperado”; dessa forma, o movimento “surge marcado por uma forma de revolta e de insatisfação da mais radical intensidade, o que explica as poses e exageros de seus autores”. De acordo com Carollo, a arte decadista¹⁵⁷ é uma estética apoiada no estímulo emocional, assim

[...] caracteriza-se desde logo pela morbidez nevro-pata, pela busca de mistério e sensações requintadas apreendidas nas mais variadas formas de evasão, muitas vezes exteriorizadas por comportamentos que, ao lado dos exageros de hiper-sensibilidade, prestaram-se para o descrédito do movimento.

.....
Arte pessimista, a arte decadista explica-se, sobretudo, na transposição de uma cosmovisão para um conceito de poeta e de poesia, onde confluem a noção de “poeta maldito” e de predestinação esteticista resultantes da revolta contra o menosprezo da sociedade burguesa pelos valores espirituais e artísticos.¹⁵⁸

Moretto e Carollo contribuem imensamente para as nossas reflexões acerca da obra de Albertina Bertha, principalmente no que diz respeito à presença de traços comuns às gerações do Mal-do-século e Decadentista. Moretto, por sua vez, estabelece um elo entre as duas gerações, abundantes em características que são pertinentes ao

¹⁵⁷ A autora prefere utilizar o termo “decadista”, ao invés de “decadentista”, assim como o faz Verlaine, para identificar o mesmo movimento, pois este último termo apresentaria uma acepção pejorativa, sendo uma expressão negada por Moréas, que utiliza o termo “simbolismo” (o que é problemático, pois há diferenças entre os dois movimentos).

¹⁵⁸ CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980, p. 4-6.

estudo da expressão da subjetividade em *Exaltação*. A estudiosa observa que é no Decadentismo que o lirismo readquire o seu sentido puro, intensificando o mergulho no eu isolado e profundo, atormentado por questões metafísicas, tal como identificamos no nosso objeto de estudo:

Finalmente o Decadentismo é um *clima*, é extremo individualismo, mais acentuado do que o romântico, é um cansaço de quem vive os últimos tempos mas que, ampliando-se, ultrapassa seus limites históricos, derramando-se pelo século XX através das obras de Yeats, D'Annunzio, Pascoli, Malher, Thomas Mann, Joyce, Proust, Ítalo Svevo. Com o Decadentismo o lirismo pessoal readquire seu sentido puro. Não importa se foi acompanhado por um negro *mal du siècle*. O que importa é que a poesia não será mais um psicologismo mais ou menos especulativo, mas um *eu* isolado diante de uma interrogação metafísica, diante de uma realidade que o ultrapassa infinitivamente. Sabe que a razão não lhe dará respostas. Resta-lhe o caminho da intuição solitária, para responder a todos os porquês que o angustiam e que só ele ouve em sua solidão.¹⁵⁹

Moretto, baseada no verbete “Decadentismo” da Enciclopédia Italiana Treccani, aponta para os três grandes mestres decadentistas: Poe, Swinburne e o pré-rafaelita Rosseti. Indica, também, os “pais do Decadentismo”, entre eles Schopenhauer, Hoffmann, Heine, Nietzsche e Wagner. Na Itália, o movimento teria como chefe D'Annunzio, nos países de língua espanhola, Rubén Darío e Amado Nervo (ibero-americanos), Antonio Machado e Juan Ramon Jiménez (espanhois), e, em Portugal, Eugênio de Castro.

Os símbolos do Decadentismo são referências na obra de Albertina Bertha, que cria em sua personagem Ladice uma herdeira de sua vasta experiência literária e filosófica, o que, sem dúvida, reflete na sua estética literária, a exemplo dos diálogos d'annunzianos presentes no texto e da morbidez nietzschiana.

Ao longo da narrativa, temos acesso às preferências literárias e filosóficas de Ladice, que está em processo contínuo de leitura, e mostra um discurso marcado pelas gerações do Mal-do-século e do Decadentismo. Quando Dr. Assis, pretendente a esposo, pergunta a Ladice quais são seus poetas favoritos, a jovem não hesita em responder:

¹⁵⁹ Ibid., p. 33.

- Byron e Heine.
- São dois contrastes, dois temperamentos diferentes – acrescentou ele. – Um é explosivo; tem sempre em coração o raio de Jove; o outro é um torturado...
- Sim, mas ambos sentiram o amor profundamente, ambos levaram em a alma os seus gylvazes sangrentos... – respondi-lhe com veemência.
- Paz a vós, ó imortais felizes, que mereceis tal culto... – exclamou, erguendo os olhos ao céu, e ajuntou: – Não gosto dos alemães, são muito nebulosos e horrivelmente românticos...¹⁶⁰

Quando Ladice e Teófilo se encontram, seus diálogos são repletos de referências aos símbolos decadentistas, à medida que tratam de literatura, do ser poeta, e, principalmente, dos livros e revistas que lêem:

Trataram de literatura. Teófilo discorreu sobre os grandes mestres, os gênios de todas as épocas e de todos os povos. **Falou sobre a influência de Nietzsche nos escritores modernos.** Os seus processos inéditos de análise, a sua interpretação pessoal, exclusiva, sobre os fenômenos do indivíduo, da espécie, da natureza; a sua crítica por vezes rancorosa e injusta, o seu gosto irreverente em desfibrar heróis e os tormentos inomináveis de sua alma ansiada e perfeições... Contou-lhes também da biblioteca magnífica que possuía.¹⁶¹

Teófilo pergunta à Ladice que livro ela está lendo, e, dessa vez, a jovem está lendo poemas de Edgar Allan Poe, que como vimos anteriormente, é mestre dos decadentistas. Nessa passagem, percebemos que as personagens têm consciência da geração de concepção pessimista da vida e de interesse pelo universo interior e secreto, bem como da importância desses autores para a formação da geração. O trecho a seguir mostra a apropriação por parte de Ladice dos versos de Poe, que vive numa atmosfera de melancolia e, por vezes, desesperança:

- Que livro estava a ler, quando entrei? – indagou ele, em um tom baixo, meigo.
 - Poemas de Edgar Poe. – E Ladice passou-lhe o volume. – Conhece-o?
 - Algumas – respondeu ele, folheando-o: – É uma musa satânica a sua. E virando o livro, leu na margem traduzidos e fortemente sublinhados os seguintes versos:
- “Eu não sou como os outros são,
eu não vejo como os outros vêem,
eu não posso tirar as minhas paixões
de uma fonte comum...
E tudo o que eu amo, amo sozinha...”

¹⁶⁰ BERTHA, 1918, p. 39.

¹⁶¹ Ibid., p. 147.

Ao ler o original, Teófilo notou que a Senhora de Assis alterara o tempo dos verbos e em chegando a última linha, disse-o alto; em seguida, deitou-lhe um olhar rápido, pesquisador, agudo: ele vinha de ter uma revelação...

Essa frase alheia que ela tirara de outrem para si, essa frase de que ela se apoderara como sendo sua, a encarnação de seu sentir – ideia que vivia nela como outrora vivera nele Poe – **traçava-lhe a psicologia...**¹⁶²

Mais adiante, Teófilo recita versos em inglês de Swinburne, novamente um mestre decadentista, ao ouvido de Ladice, que vai respondendo em português e intercalando, assim, com seu amante, discursos poéticos ao longo do capítulo IX:

“If love were what the rose is,
And I were like the leaf
Our lives would grow together
In sad or singing weather...”¹⁶³

Ladice não o deixou acabar, interrompeu-o, aproveitando essa conjunção para declarar-lhe a grandeza de seu sentimento, a identificação, a unidade radiosa de seus seres e ela disse:

“Eu sou a rosa verde do destino, tu és a sua certeza, a sua dúvida: dois elementos em um só”.

Teófilo continuou:

“If I were what the words are
And love were like the tune
With double sound and single
Delight our lips would mingle...”¹⁶⁴

Ladice interrompeu:

“Eu sou a forma, tu és a ideia; eu sou o começo, tu és o fim – nossos lábios são os mesmos lábios”.

Teófilo continuou:

“If you were life, my darling,
And I your love were death
We’d shine and snow together...”¹⁶⁵

Ladice o interrompeu:

“Eu sou a paixão que mata, tu és a exaltação que incita – uma só vida, uma só morte para dois corações que fazem um só”.

¹⁶² Ibid., p. 148.

¹⁶³ Nota-se que, no romance de Albertina Bertha, a autora traduz, em nota de rodapé, os versos que estão em inglês. Entretanto, há equívocos de tradução nestes primeiros versos, por esse motivo, optamos por manter a nossa tradução. “Se o amor fosse o que a rosa é, e eu fosse como a folha, nossas vidas cresceriam juntas, em tempo triste ou cantante...”

¹⁶⁴ “Se eu fosse o que são as palavras, e o amor fosse como a música, com um som duplo e uma só delícia, nossos lábios se misturariam...” (tradução de Albertina Bertha).

¹⁶⁵ “Se fosses a vida, minha querida, e eu vosso amante fosse a morte, nós brilharíamos e nevaríamos juntos...” (tradução de Albertina Bertha).

Muitas são as referências a Nietzsche no decorrer do romance *Exaltação*. O livro começa com duas epígrafes do filósofo alemão, escritas em francês, uma na capa e na folha de rosto:

En vérité, pareil au soleil, j'aime la vie et toutes les mers profondes.

Thèse : tout ce qui est considéré comme bien, c'est le mal d'autrefois que l'on a asservi. *Mesure* : plus sont grandes et redoutables les passions qu'une époque, un peuple, un individu, peuvent se permettre parce qu'ils peuvent s'en servir comme de moyens, *plus leur culture* se trouve à un *niveau élevé*. Plus un homme est médiocre, faible, servile et lâche, plus il fera de mal : chez lui le royaume du mal est le plus étendu. L'homme le plus bas verra partout le royaume du mal (c'est-à-dire de ce qui lui est interdit et hostile). (*La Volonté de Puissance*, Nietzsche)¹⁶⁶

O primeiro capítulo apresenta a epígrafe de Pereira de Castro e, depois, até o capítulo IX, os capítulos não começam com epígrafes. Nos capítulos IX e X, teremos mais duas epígrafes de Nietzsche, igualmente em francês:

L'âme noble prend comme elle donne, par un instinct d'équité passionnée et violent qu'elle a au fond d'elle-même.

Ce qui se fait par amour se fait toujours par delà le bien et le mal.

Ao longo do livro, muitas são as alusões ao filósofo, e, principalmente, as digressões filosóficas de Ladice, o que faz com que o romance de Albertina Bertha se aproxime do ensaio. Jean-Yves Tadié mostra que a tendência ao ensaio não é uma forma nova do romance no século XX, sendo Rabelais o responsável pela sua feição triunfal, e tendo Rousseau aproveitado das facilidades do romance em cartas para alternar análises psicológicas e discurso teórico em *La Nouvelle Héloïse*. Assim, “o

¹⁶⁶ Texto extraído de *A vontade de poder*, de Nietzsche. Tradução nossa: Tese: tudo o que é considerado como bom, é o mal de outras vezes que o serviu. Medida: quanto maiores e temíveis as paixões de que uma época, um povo ou um indivíduo podem servir-se, *tanto mais elevada lhes será a cultura*. Quanto mais medíocre, fraco, servil e covarde o homem, tanto mais ele fará mais mal, tornado nele mais extenso o reinado do mal. O homem mais baixo verá em toda parte o reinado do mal (isto é, do que lhe é interdito e hostil).

ensaio e a sua ilustração romanesca, o romance e a sua ilustração filosófica [...] unem-se numa síntese dos gêneros literários, ou, em todo o caso, numa tensão dialética”.¹⁶⁷

Selecionamos algumas passagens em que aparece a referência a Nietzsche, mostrando, assim, a importância da presença do pensamento nietzschiano no discurso do narrador e da personagem principal em *Exaltação*:

Essas pessoas caminhavam sempre sem parar, como que perfazendo um dever, uma obrigação; umas atrás das outras, enfileiradas, cabisbaixas, inexpressivas, de uma docilidade autômata e enervante que até fazia lembrar de **“le troupeau” de Nietzsche**. Ladice, no meio d’esse povo, que antes parecia um rebanho tranquilo e pacífico, via a sua superioridade aumentar, duplicar, elevar-se. Tinha consciência de trazer em si faculdades divinas, fragmentos de transcendência, culminâncias, valores extraordinários...¹⁶⁸

Nessa primeira passagem, podemos observar a referência da personagem à noção de “rebanho” nietzschiana. Essa noção está presente no livro *A vontade de poder*, no capítulo em que Nietzsche faz a “Crítica da moral”. Nele, o filósofo fala sobre a vontade de poder por parte de poderes morais, bem como a necessidade de um “pastor” para conduzir um rebanho virtuoso, isto é, inerte na confiança, na veneração, no sentido de verdade, na simpatia, na imparcialidade e frieza do juízo, na honradez e, por último, na tolerância.¹⁶⁹ Nietzsche questiona até que ponto não é por intermédio do sacerdote, ou seja, daquele que possui o poder, que o animal de rebanho torna-se doente, temeroso e pecador. Para Nietzsche o “sacerdote” é o responsável pela doença do homem, sob o falso pretexto de salvar a alma, quer manter o povo na ignorância, para usufruir o prestígio de seu poder, na posição clerical que lhe confere. Nietzsche propõe um combate a essa dominação que é inimiga da vida e acaba com qualquer expressão de autenticidade, sensualidade e criatividade.

Mais adiante, Ladice refere-se à noção de eterna quietude, também nietzschiana:

¹⁶⁷ TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1992, p. 178-181.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 180-1.

¹⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 158-164.

No dia seguinte a Senhora de Assis participou a Teófilo a próxima viagem de seus pais a Europa e a sua projetada ida para Petrópolis.
– Lá nesse cenário maravilhoso estaremos acima de todas as coisas, seremos o nosso próprio céu, o nosso companheiro azul, **a nossa eterna quietude, como bem diz Nietzsche...**¹⁷⁰

Nietzsche fala sobre a necessidade do homem em buscar a solidão e a quietude. Em *Ecce Homo*, livro confessional em que o filósofo revela o seu Eu e interpreta as suas próprias obras, Nietzsche afirma que atingiu a sua quietude através da doença, e que tanto a quietude quanto o ócio e a paciência levam o homem a pensar:

A doença deu-me igualmente o direito a uma completa inversão de meus hábitos; ela permitiu, ela me *ordenou*, esquecer; ela me presenteou com a *obrigação* à quietude, ao ócio, ao esperar e ser paciente... Mas isto significa pensar!... Apenas meus olhos puseram fim à bibliofagia, leia-se “filologia”: estava salvo dos livros, nada mais li durante anos – o *maior* benefício que me concedi! – Aquele Eu mais ao fundo, quase enterrado, quase emudecido sob a constante *imposição de ouvir* outros Eus (– isto significa ler!), despertou lentamente, tímida e hesitantemente – mas enfim *voltou a falar*. Nunca fui tão feliz comigo mesmo nas épocas mais doentias e dolorosas de minha vida: basta olhar *Aurora*, ou “O andarilho e sua sombra”, para compreender o que foi esse “retorno a *mim*”: uma suprema espécie de *cura*!¹⁷¹

A solidão é necessária para Nietzsche e assume papel fundamental no processo de libertação do filósofo enquanto indivíduo. É através desse isolamento que ele mantém contato profundo com a sua interioridade, emergindo, assim, o si-mesmo:

Minha humanidade é uma contínua superação de mim mesmo. – Mas tenho necessidade de *solidão*, quer dizer, recuperação, retorno a mim, respiração de ar livre, leve, alegre... Todo o meu Zaratustra é um ditirambo à solidão, ou, se fui compreendido, à *pureza*...¹⁷²

A próxima citação que selecionamos refere-se, novamente, à fala de Ladice, que retoma as ideias do filósofo alemão para se defender do julgamento do primo rancoroso, que censura as atitudes da protagonista:

– O que te falta é mais coerência, mais senso, mais reflexão, mais sinceridade...

¹⁷⁰ Ibid., p. 223.

¹⁷¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*: como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 72.

¹⁷² Ibid., p. 31.

Ladice não se zangou, atribuiu essa censura ao rancor do sexo, ou quiçá, ao despeito e, cheia de hilaridade, replicou:
– Se eu fosse assim, deixaria de ser a mulher que tanto aprecias.
Nietzsche diz que o nosso maior encanto repousa justamente nesses defeitos... Ele nos não concebe sem a mobilidade das paixões... – E a sua boca abrindo-se para o riso mostrava pétalas de jasmim.
– Deixemos o filósofo alemão e as suas teorias... A senhora casada deve ser modesta, simples, retraída... Deve-se abster-se de tudo...¹⁷³

Há, nesta passagem, uma forte crítica ao machismo vigente na época e, também, à postura machista do filósofo. Esta estará mais aprofundada no ensaio intitulado “Nietzsche”.¹⁷⁴ Neste ensaio, Bertha mostra o que o “filósofo glorioso diz de nós outras mulheres”¹⁷⁵ e, a partir dessa leitura, podemos aproximar a descrição da postura da personagem João Dalmada, primo enciumado de Ladice, à de Nietzsche, descrita por Albertina Bertha, que associa tal machismo à “vingança de um despeitado” ou às “chicotadas de quem nunca foi amado”:

Nietzsche não teve de nós outras, mulheres, uma opinião cabal, exata; apenas beirou a realidade da nossa estrutura moral. As suas referências são sombras ocas, ironias para provocar o sorriso, ou, talvez, **vinganças de despeitado**, floração de mau humor... **são chicotadas de quem nunca foi amado, de quem nunca recebeu o carinho, a meiguice, a febre de uma mulher de espírito e beleza**. Se ele se limitasse somente a condenar o feminismo como o maior dos flagelos europeus, se ele somente declarasse, como o fez, que quanto mais a mulher adquire direitos sociais, mais ela se aliena da mulher... estaríamos de pleno acordo, aplaudiríamos esse defensor da nossa linda fragilidade, dos nossos encantos máximos perante os homens... mas, não; quer-nos mentirosas, ignorantes, sem profundezas de engenho, apenas *uma gata perigosa e bela*, para a sedução do homem... entretanto, as duas únicas mulheres que amara, eram duas intelectuais, dois seres de mistério e de contradições magníficas.¹⁷⁶

Além disso, os diálogos entre as personagens, em *Exaltação*, transmitem ideias, pensamentos e conceitos filosóficos, dessa forma, eles servem para expor pontos de vista sobre os artistas e a arte de modo geral. Segundo Jean-Yves Tadié, “quanto menos importante é a ação, maior o lugar disponível para o pensamento; a ação é inversamente proporcional ao pensamento”.¹⁷⁷ Assim, no romance de Albertina Bertha, nós podemos acompanhar o mergulho na interioridade da heroína do romance, bem como o seu

¹⁷³ Ibid., p. 243.

¹⁷⁴ Este ensaio é uma reprodução da conferência que Albertina Bertha realizou no salão nobre do Jornal do Comércio. Nele, a autora escreve toda a trajetória de Nietzsche e seus principais conceitos.

¹⁷⁵ BERTHA, Albertina. *Estudos*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1920, p. 28.

¹⁷⁶ Ibid., p. 28-9, grifo nosso.

¹⁷⁷ TADIÉ, 1992, p. 183.

processo de formação¹⁷⁸ e evolução do ser, uma vez que a narrativa gira em torno de seu conflito existencial.

A obra da escritora carioca é intensamente marcada pela filosofia de Nietzsche. O entusiasmo de Ladice, protagonista de seu primeiro romance, é a exaltação dionisíaca a que o filósofo se refere. É a exaltação do “sim nietzschiano”, de aceitação total e entusiástica da vida. Essa doutrina da afirmação combate toda uma cultura religiosa milenar estruturada nos mandamentos do “não” (“não matarás”, “não roubarás”, etc.), a qual, segundo Nietzsche, é inimiga da vida.

A liberdade, a aceitação da vida, o entusiasmo, a crítica à moral cristã, o panteísmo, o choque com as convicções e tradições arraigadas, a inversão de valores tradicionais são algumas ideias nietzschianas que Albertina Bertha incorpora em suas obras.

¹⁷⁸ Nesse sentido, a narrativa aproxima-se do “Bildungsroman”, sobretudo o “Bildungsroman” feminino, estudado por Cristina Ferreira Pinto, no livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. Pinto observa os elementos temáticos da obra literária que caracterizariam o “Bildungsroman”, este apresentaria “as consequências de eventos externos sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre”. Dessa forma, a ênfase do romance seria “no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior” (PINTO, 1990, p. 10). Segundo Pinto, o gênero “Bildungsroman” é tradicionalmente masculino, sendo assim, a teórica assinala as diferenças entre o “romance de aprendizagem” masculino e feminino: no primeiro, o “protagonista alcança a integração social e um certo nível de coerência”; já no feminino, o final “resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a não integração da personagem no seu grupo social” (Ibid., p. 27).

2.2.2 Aproximações entre *Exaltação* e *Assunção*

J. M. Goulart de Andrade publica, em 1911, o romance *Assunção*. Entre *Assunção* e *Exaltação*, podemos estabelecer possíveis diálogos, sendo a publicação de *Exaltação* posterior a de *Assunção*.

O primeiro diálogo refere-se ao enredo dos romances. A temática da traição conjugal está presente em ambos, entretanto, sob perspectivas diferentes. Em *Assunção*, a voz é masculina e o acesso que temos é o da consciência da personagem principal – Sylvio. Em *Exaltação*, a perspectiva é feminina e, como leitores, temos acesso ao mundo interno e às inquietações de Ladice, personagem principal do livro.

A história de *Assunção* gira em torno da personagem Sylvio de Novaes, escritor, casado com Clara. O casal mora no Rio de Janeiro e decide-se mudar para o interior, em busca de sossego para a mulher, que estava doente, e de espaço para Sylvio, que queria exercer o seu ofício de escritor. Entretanto, Sylvio é dissonante intelectualmente em relação à sociedade interiorana e, até mesmo, à sua mulher Clara. Ao sentir o não-pertencimento àquele lugar e o aumento da sua solidão, vê em Martha a ressonância intelectual, alguém em nível equivalente para conversar e compartilhar experiências literárias e culturais. Martha é “parte da intelectualidade da terra” e, assim como Sylvio, ela “era casada, conhecia línguas e tinha alguns livros a publicar”.¹⁷⁹

No início da história, Sylvio acha Martha pouco atrativa, mas depois acaba se apaixonando:

Já de volta, o poeta viu numa janela um busto inclinado para a rua, de quem se alheasse numa cisma, ou atento acompanhasse um carreiro de formigas pelo chão. Os cabelos em completo desalinho pendiam em cachos, deixando a descoberto a nuca de uma alvura de alabastro. Esquisito alvoroço correu-lhe pelo sangue, e ele levou inconscientemente a mão às guias do bigode, a endireitá-las do melhor jeito, por vaidade de instinto. Ao som de seu passo aquela cabeça moveu-se e Sylvio pôde vê-la de perto: era Martha. Os olhares de ambos penetraram-se avidamente. Ela estava na sua eterna brancura. Somente os lábios que eram carnudos e sensuais, se entreabriram muito vermelhos. **Achou-a feia, novamente**. Não deveria ser aquela cabeça o coroamento de tão formoso colo.¹⁸⁰

¹⁷⁹ GOULART, 1911, p. 66.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 70-71, *grifo nosso*.

A traição é concretizada, Martha não sente tanta culpa quanto Sylvio e quer assumir o relacionamento. Porém, Sylvio oscila entre a culpa e a pena que sente da mulher doente, presa no quarto do hotel, e o amor que sente por Martha. Clara cada vez mais frágil e doente, acaba morrendo. Sylvio sofre muito com a morte de Clara, e não consegue assumir Martha, vislumbrando o luto eterno como a sua salvação. Vale notar também que após a morte da mulher, Sylvio reconhece nela a inteligência, através de seus escritos e anotações que fazia nas obras do marido, em silêncio.

Traição, culpa e arrependimento são os temas em *Assunção*. Já em *Exaltação*, percebemos a temática da traição sobre outro viés, o feminino. Ladice apaixonou-se por um poeta, antes mesmo de conhecê-lo pessoalmente, através da leitura de sua obra literária e da descrição feita por seu primo, recém chegado de Paris. Nota-se aqui um segundo diálogo, agora no que diz respeito à aproximação entre protagonistas dos romances: ambos apaixonam-se pela afinidade intelectual existente entre eles e seus respectivos amantes. No caso de Sylvio, a amante é alguém capaz de tirá-lo da solidão cultural em que vive e, no caso de Ladice, os poemas do amante despertam nela o desejo de amá-lo. Ambos vivem a experiência da inquietude face à realidade em que vivem.

Entretanto, para a desilusão de Ladice, o poeta Teófilo Fernão de Almeida está voltando de Paris para casar-se com uma noiva prometida há muitos anos. Ladice, nascida em uma família conservadora, também tem seu pretendente a esposo escolhido pelos pais – o Dr. Assis, com quem aceita se casar para satisfazer a família e esquecer o “amante impossível”. Aqui, o adultério também é concretizado, eles não se separam dos cônjuges, nem Ladice de Dr. Assis, nem Teófilo de Rahel. Ao ler uma carta da esposa de Teófilo, que reclama da sua ausência, Ladice, que antes via no casamento a libertação, agora, culpada pelo sofrimento causado à Rahel, vê no suicídio a sua única saída. De acordo com Brito Broca, “Ladice teria dado assim uma réplica à Martha, a heroína de Goulart”.¹⁸¹

¹⁸¹ BROCA, 1975, p. 116.

Broca aproxima os romances de Albertina Bertha e Goulart de Andrade, também, pela presença constante das ideias do filósofo alemão Nietzsche em suas obras. Sobre *Assunção*, ele diz:

O tema é de pura inspiração nietzschiana: o direito do artista de viver acima do bem e do mal, de não hesitar no sacrifício, seja lá de quem for, quando se trata de atingir a plenitude da arte. Marta é discípula inconsciente de Nietzsche. E não escapou esse aspecto marcante do romance a Barbosa Lima Sobrinho, quando estudou a obra de Goulart de Andrade no discurso da recepção na Academia Brasileira de Letras. Falando de Marta diz ele: ‘Mulher culta, inteligentíssima, intrépida, máscula na segurança e na força de seus sentimentos, domina e empolga o seu poeta. Não interessam as convenções nacionais; despreza o julgamento público ou até mesmo deseja enfrentá-lo e combatê-lo. De acordo com o voto de Nietzsche, estava sua alma liberta de toda obediência, de toda genuflexão e de todo servilismo’.¹⁸²

Em *Exaltação*, as ideias da personagem Ladice também estão fundadas na inspiração nietzschiana. Assim como Martha, Ladice é “mulher culta, inteligentíssima, intrépida, máscula na segurança e na força de seus sentimentos, domina e empolga o seu poeta”, como bem observa Barbosa Lima Sobrinho em relação à Martha, de *Assunção*. Vejamos um diálogo entre Ladice e Armando, amigo do marido Dr. Assis, que nutre imensa admiração pela já então Sra. Assis:

- Sim, o poeta sem amor seria uma impossibilidade física e metafísica, como bem diz Carlyle – redarguiu-lhe Ladice.
- Acha então que o poeta não deve casar? – interrogou Armando.
- Seria, então, um infeliz... O amor do poeta é veemente, forte, mas inconstante... Ele ama a mulher, a natureza e a amante igualmente. – Ladice em mente excluía Teófilo.
- Não devemos pedir aos intelectuais o que exigimos do comum dos mortais... Depois qu’importa? É afinal o amor que triunfa... – replicou Armando.
- Sim... é o amor triunfante para quem tem seivas múltiplas, para quem sacia nas exaltações do panteísmo, as ânsias de uma alma vibrátil... Enquanto a mulher, geralmente entidade fraca... – e a mão de Ladice fina e branca abria-se e fechava-se como se ela sentisse o tremor imenso da natureza amorosa...¹⁸³

Percebemos, então, as convicções de Ladice a respeito da figura do poeta, que está acima dos “homens comuns”, do bem e do mal, que não pertence a ninguém ou a lugar nenhum, somente à plenitude de sua arte.

¹⁸² Ibid., p. 115-116.

¹⁸³ BERTHA, 1918, p. 124.

Nesse sentido, podemos dizer que ambas obras estão inseridas em um contexto, final do século XIX e início do século XX, em que a visibilidade na mulher e na expressão de seus desejos ganha espaço na literatura brasileira, tornando-se um tema de época. Lembramos, assim, que em 1899, Machado de Assis publica *Dom Casmurro*, romance no qual a figura da mulher já não é mais aquela da mulher submissa e passiva, que vive à sombra do homem. Capitu, pelo contrário, é esperta e perspicaz, e a sua personalidade é construída em contraste com a do protagonista Bentinho.

Entretanto, *Dom Casmurro* é o romance da dúvida em relação à traição da mulher, em que a prioridade já não é mais a ação do romance, isto é, chegar a um consenso se Capitu traiu ou não Bentinho, a relevância principal da obra está no interesse pela forma como este narrador articula o seu discurso para se eximir da culpa que sente. Ao mostrar o mergulho que o indivíduo faz em si mesmo, numa necessidade de clausura e solidão, ocasionando o movimento de introspecção do sujeito, podemos ressaltar os dois movimentos internos em *Dom Casmurro*: o movimento do romance que volta para si mesmo enquanto forma, e o do sujeito, que também se volta para seu íntimo, realizando um mergulho no Eu, rememorando a sua experiência individual. O narrador busca, na criação literária, a emergência em si mesmo, num processo introspectivo de autoconhecimento realizado através da escrita.

Tanto em *Exaltação* quanto em *Assunção*, o adultério não é dúvida alguma para o leitor, ele é o desencadeador dos conflitos internos das personagens, as quais também sentem a necessidade de voltarem para si mesmas, para o seu íntimo, em busca de autocompreensão. E as personagens femininas, que conquistam espaço nessas narrativas de exploração da subjetividade, têm em comum características extremamente favoráveis ao traço de um perfil: a inteligência, a cultura e a força. Mesmo quando não são as protagonistas do romance, elas assumem papel importante na narrativa e revelam uma nova postura da mulher face à sociedade.

3 MODOS DE REPRESENTAÇÃO DA VIDA PSÍQUICA EM *EXALTAÇÃO*

Quando a alma fala, ah, já não é mais a alma que fala.

Schiller

O romance *Exaltação* é composto por doze capítulos, publicados, anteriormente, sob a forma de folhetim, no *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro. Ele apresenta o entrecruzamento de gêneros e a multiplicidade de vozes narrativas. Como estratégia literária, a autora utiliza recursos como 1) a troca de cartas, isto é, narrativa epistolar, 2) o diário íntimo da protagonista Ladice, intitulado “Livro Proibido”, ou seja, a criação de um diário ficcional, 3) o discurso direto das personagens, que marca a multiplicidade de vozes no romance, 4) o monólogo interior referente à Ladice, e 5) o discurso em terceira pessoa, de um narrador onisciente, que ora apresenta a consciência das personagens, revelando seus pensamentos e anseios, fundindo-se com a mente narrada, ora se distancia, possibilitando a movimentação das cenas e das personagens.

As cartas, em *Exaltação*, assumem um papel importante na narrativa, assim como na expressão do mundo interno das personagens. A troca de epístolas é feita entre as personagens Ladice e Teófilo, que vivem um amor adúltero, às escondidas, sendo a correspondência um testemunho dessa união. O aparecimento da primeira carta no romance encontra-se no capítulo X, e esta é escrita pelo poeta apaixonado, que se desculpa pela ausência e convida a amada para ir a sua casa. Essa carta é fundamental, pois ela desencadeia a experiência do amor proibido das personagens; é a partir dela que Ladice vai à casa de Teófilo, atendendo ao seu chamado:

– Cartas!... – grita o correio do lado de fora.

Ladice com um gesto de impaciência e decisão se encaminhou para a janela e recebeu de suas mãos grosseiras e calosas um envelope largo, quadrado.

‘Algum convite’, disse ela virando-o entre a brancura de seus dedos, olhando a letra elegante e sóbria; mas de repente, mudando de feição, como que fulminada por um pressentimento súbito, rasgou-o vivamente e leu com sofreguidão o laconismo eloquente dessas palavras:

‘Estou doente, de cama, não posso levar-lhe o livro – *Teófilo*’.

E em o fim, escrito a medo e às pressas, temendo a irresolução, a razão, lançada pelo desespero do sofrimento esta frase:
'*Venite ad me!*'¹⁸⁴

As cartas são a prova escrita da ruptura da interdição, de forma que Teófilo fica receoso ao escrever “venite ad me” (venha até mim) e escreve com medo, o medo de a carta ser lida por outra pessoa que não a destinatária. Entretanto, o desespero da personagem, vítima de um amor exaltado, a impede de agir racionalmente, deixando impressas evidências de seu sentimento, correndo o risco necessário para que a comunicação entre os amantes seja realizada.

Jean Rousset destaca o tempo presente das narrativas epistolares, uma vez que as personagens narram suas vidas ao mesmo tempo em que as vivem, observando, também, a exploração da subjetividade na escrita de introspecção realizada através da técnica de troca de cartas:

No romance por cartas – como no teatro –, os personagens contam suas vidas ao mesmo tempo em que as vivem; o leitor é contemporâneo à ação, ele a vive no momento em que ela é veiculada e escrita pela personagem [...]. As diversas cartas de uma mesma personagem representarão a curva de sua vida interior, à maneira de uma sequência de instantes.¹⁸⁵

Através dessa troca epistolar, o leitor tem acesso à vida interior das personagens, no tempo atual, o tempo da escrita. No caso do romance de Albertina Bertha, nós mergulhamos na intensidade do amor vivenciado pelos jovens, que diminuem a distância física entre eles com a presença cúmplice do papel escrito:

A Senhora de Assis passava os dias inteiros em companhia de sua mãe, ajudando-a. – Ia pela manhã e só regressava à noite.
Escrevia constantemente ao seu amante: às vezes cartas longas, onde o seu coração gemia, contorcia-se pela ausência; outras vezes, algumas linhas apenas, verdadeiras explosões amorosas cheias dele, de seu sentimento:
'Téo.

¹⁸⁴ BERTHA, 1918, p. 198-199.

¹⁸⁵ Tradução nossa. No original: “Dans le roman par lettres – comme au théâtre –, les personnages disent leur vie em même temps qu’ils la vivent; le lecteur est rendu contemporain de l’action, il la vit dans le moment où elle est vécue et écrite par le personnage [...]. Les diverses lettres d’un même personnage représenteront la courbe de sa vie intérieure, à la manière d’une suite d’instantanées”. ROUSSET, Jean. *Forme et signification: essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti, 1995.

A ti meu coração, a minha beleza que tanto amas, os meus nervos que são a vida e a morte de meu amor'. Outras com palavras que cortavam o papel como coriscos: 'Um beijo em tua boca, onde acaba um lábio e começa o outro... Ladice'.¹⁸⁶

Frédéric Calas¹⁸⁷ observa que na comunicação epistolar existe a emergência de dois pólos: o remetente/narrador e o destinatário/narratário. Sendo assim, Calas classifica a tipologia enunciativa da comunicação epistolar, definindo as relações existentes entre aquele que escreve e aquele para quem se escreve. A comunicação por cartas, de acordo com Calas, pode ser estabelecida “a uma voz” – uma voz face ao silêncio ou uma voz face à outra –, em que o destinatário pode ser ativo (amante) ou passivo (confidente); o diálogo de duas vozes; e, ainda, a multiplicação das vozes – um triângulo de vozes ou polifonia.

Em *Exaltação*, nós temos dois sujeitos que dialogam, tanto Ladice quanto Teófilo escrevem as cartas. A recepção das cartas por parte do destinatário no romance marca a importância dessa troca para o desenrolar da história de amor que as personagens vivem. As correspondências mantêm o ritmo exaltado da narrativa, bem como das personagens, que exultam a cada nova mensagem no correio:

Essas cartas eram para Teófilo a sua glorificação, o nimbo de seu amor, a afirmação luminosa de sua incerteza. O seu coração fremia de orgulho e de exultação, ao ler essas frases de fogo elaboradas na intensidade, na febre, na paixão estranha de Ladice. Ela era bem uma mulher de essência greco-oriental, de estrutura idêntica à daquelas famosas cortesãs, que à beleza das linhas ajuntavam extremos de um sensualismo divinamente espiritualizado.¹⁸⁸

A carta, ao mesmo tempo em que é cúmplice do segredo dos amantes, é vestígio, denúncia, prova escrita de uma coisa a ser descoberta. É através de uma carta que o primo João Dalmada descobre os encontros de Ladice e Teófilo. Estando na casa do poeta, o Senhor Dalmada depara-se com uma carta escrita por Ladice, confirmando, assim, para Dalmada, as suas suspeitas:

A saleta estava escura. Teófilo abriu uma janela, e veio para a mesa onde se achavam amontoados os seus manuscritos... Mas, ao aproximar-se, notou que mãos estranhas haviam passado ali. Aquela estátua fora do lugar sobre a pasta onde escrevia... E seus olhos deram

¹⁸⁶ BERTHA, op. cit., p. 225.

¹⁸⁷ CALAS, *Le roman épistolaire*, 1996.

¹⁸⁸ BERTHA, op. cit., p. 229.

com o nome de Ladice escrito em letras enormes... Profundamente abalado, aflitíssimo, perplexo, sem saber que fazer, dobrou afinal a folha de papel, amarrotou-a, fechou-a dentro da mão, e continuou a mexer nos livros, como se nada houvesse acontecido; não ousando, todavia, levantar os olhos para João, de pé, parado, silencioso... [...] O Senhor Dalmada ao seu lado já havia lido e relido aquele nome e mais as palavras. ‘Meu Téo’ ... Aturdido, amparando-se contra a mesa, sentia rugir, bradar-lhe no peito os tormentos, o desespero, a rebelião dos embaidos, dos ludibriados... [...] Ele não cessava de repetir no íntimo: ‘Oh! Dissimulação! Oh! Hipocrisia feminina! Hei de dizer-lhe que lhe descobri o segredo, a impureza... Oh! Amante febril que vem procurar o seu amante!’¹⁸⁹

O final do romance é marcado por duas cartas. A primeira é uma carta encontrada por Ladice nos pertences do amado. A carta tinha sido escrita por Rahel, esposa do poeta, que reclamava da sua ausência e clamava a sua volta em nome da filha. Esta carta já foi transcrita anteriormente, aqui, neste trabalho, na página 70.

A segunda carta, dessa vez escrita por Ladice, destinada ao amante, é a carta com a qual Albertina Bertha encerra a história. Esta é uma carta de suicida, em que a protagonista se despede de Teófilo, encontrando na morte a sua única saída:

Às 9 horas Ladice disse a Francisco – Vou escrever para Europa, não me interrompas; assim que acabar irei dormir... – E ela o beijou, e abraçou-o. A Senhora de Assis entrou para a sala de estudo, fechando a porta, à chave, e tomando da pena, endereçou a Teófilo a seguinte carta:

‘Meu Téo.

A tua figurinha bizantina se vai imobilizar... Entra para a eternidade envolta em gaze, em cetim, em perfumes como a dádiva da Vida, da Natureza, à Terra faminta, à Terra escura, fria, gélida...

Uma picada no braço e a tua Ladice já não será mais, **ao receberes estas páginas que são ela**, a sua boca, os seus cabelos, o seu corpo estreito e pálido [...].’¹⁹⁰

Outra técnica de apresentação da consciência da personagem utilizada em *Exaltação* é a escrita de Ladice em seu diário íntimo, intitulado “Livro Proibido”. A escrita de um diário ajusta-se a todos os requisitos que Philippe Lejeune aponta para a autobiografia, excetuando um deles: o relato retrospectivo. Assim, a escrita diarística não apresenta a distância entre o passado e o presente, como acontece na autobiográfica.

¹⁸⁹ Ibid., p. 237-238.

¹⁹⁰ BERTHA, op. cit., p. 333-334.

Segundo Dorrit Cohn, o foco da escrita diarista é o presente, entretanto, aquele que escreve não consegue registrar os acontecimentos no instante preciso em que eles acontecem. Dessa forma, Cohn observa que esse tipo de escrita atualiza-se no tempo, progredindo a cada novo momento em que o diarista senta para escrever a sua condição interior e exterior:

Mas o diário é também, tradicionalmente, a forma em primeira pessoa que se empresta o mais naturalmente à focalização no instante *presente*: desde o momento em que a narração do autor do diário progride no tempo, ele tem que falar sua condição interior e exterior a cada novo momento que ele pega a caneta para um novo capítulo, da mesma forma que no monólogo, o narrador está continuamente verbalizando as mudanças da sua vida interior. Observa-se, contudo, que, por outro lado, aquele que escreve o diário não progrediu além daquele que escreve a autobiografia: ele está ainda na mesma posição – sentando na sua escrivaninha, caneta na mão. Ele, por isso, nunca pode registrar acontecimentos no instante preciso em que eles acontecem, pelo menos não sem quebrar as normas miméticas do seu gênero.¹⁹¹

O diário, para Ladice, é o espaço de livre expressão, é o lugar onde ela pode registrar seus sentimentos sinceramente, sob a forma de desabafo, sem a expectativa de um leitor. Na primeira página de seu “Livro Proibido”, a autora do diário apresenta aquilo que ela busca ao escrevê-lo: “Despe o teu eu; deixa à parte a mentira, a hipocrisia, o exterior falacioso”.¹⁹²

Cohn, ao aproximar a escrita do diário ao monólogo autônomo, observa que essa escrita é a escrita da privacidade, em que o diarista escreve para ele mesmo:

Existem muitas razões pelas quais o diário fictício se aproxima – e é um importante ancestral – do monólogo autônomo. Uma delas é que as duas formas compartilham a ficção da privacidade: autores de diário escrevem ostensivamente, como no monólogo interior falam, somente para eles mesmos. Também não têm nenhum uso para exposição pública: a ficção da privacidade quebra no momento em que um deles explica suas circunstâncias existenciais para si mesmo à maneira de

¹⁹¹ Tradução nossa. No original: But the diary is also traditionally the first-person form that lends itself most naturally to a focus on the *present* moment: since a diarist’s moment of narration progresses in time, he has to tell his inner and outer condition anew every time he picks up his pen for a new installment, as a monologist is continuously verbalizing his changing condition in his mind. Note, however, that in another respect the diarist has not progressed beyond the autobiographer: he is still in the same position – sitting at his desk, pen in hand. He can therefore never record instant happenings at the instant they happen, at least not without breaking the mimetic norms of his genre. COHN, op. cit., p. 209.

¹⁹² BERTHA, op. cit., p. 17.

uma autobiografia que se endereça a futuros leitores (ou de um narrador oral a um ouvinte).¹⁹³

O diário de Ladice é marcado pelos meses em que ela escreve (julho, agosto, etc.), e é através dessa escrita que temos acesso a alguns episódios do livro, como, por exemplo, o primeiro contato da protagonista com o poeta Teófilo:

Julho

Fazia um tempo detestável... A chuva caía em torrentes, em viés, açoitara, bravia, uma verdadeira chuva do Rio, após quinze dias de sol. O vento sibilava, torcia o arvoredado, desmembrava-o, arremessava ao longo ramos, folhas, numa confusão brutal.

[...]

De repente, a minha atenção foi desperta pelo rodar de um carro, que parou justamente em frente do gradil. De dentro saltou um homem alto, de espáduas largas, vestido de comprido sobretudo; nada mais vi.

Anunciaram Teófilo Fernão de Almeida, em visita a meu primo João, que estava em casa convalescendo de grave doença.

Tomei o cartão e levei-o rapidamente aos lábios. Senti o alvoroço de uma Ascensão gloriosa; eclosões de consciências, firmando-se, surgindo em tropel, explodindo nesse beijo interminável...

Debalde tentei, como Tasso, reter a desordem de meu coração...

Entrou e curvou-se diante de mim. Tive a impressão de ter aos pés a homenagem do Sol. Quando lhe apertei a mão, todo o meu ser me vozeava “amo-te há muito”... Nada lhe disse. As palavras me morriam na garganta, e o rubor do embaraço me cobria a face.¹⁹⁴

O diário permite-nos também um mergulho na consciência e nos sentimentos da personagem, estabelecendo, assim, uma relação de intimidade entre o leitor e a personagem:

11 de Maio

Dancei: tive a cintura enlaçada por braços, que não eram os de Teófilo... Mostrei o meu lindo pescoço nu a olhares profanos, a órbitas torturadas...

Meu Deus, por que nas pupilas paradas dos homens baila, fuzila, uma ironia, uma ânsia, uma interrogação, uma pausa diabólica?

Como senti eu o limite, a justa medida, a baliza das condições humanas, da boa educação, do que é permitido pela sociedade... Dir-se-

¹⁹³ Tradução nossa. No original: There are many reasons why the fictional diary is close relative – and an important ancestor – of the autonomous monologue. For one thing, the two forms share the fiction of privacy: diarists ostensibly write, as monologists speak, only for themselves. Neither has any use for overt exposition: the fiction of privacy collapses the moment either one of them explains his existential circumstances to himself in the manner of an autobiographer addressing future readers (or an oral narrator a listener). COHN, op. cit., p. 208.

¹⁹⁴ BERTHA, 1918, p. 17-18.

ia que uma linha tangível, palpável de licença atravessava, separava, indicava o bem do mal, o moral da imoralidade...

Meus olhos vagavam de homem para homem: a maior parte aparentava o mesmo jeito, a mesma postura, o mesmo aspecto: ar de quem se sente contrafeito, de quem se reveste de maneiras alheias, de quem tem o que não é seu...

Percebi como a fragilidade de nosso sexo é uma dominação; a homenagem do homem aumenta-nos o orgulho e amplia-nos a vaidade.¹⁹⁵

Mas as vozes narrativas a que temos acesso não se apresentam apenas sob a forma de carta e diário. Além das vozes de Ladice e de Teófilo, temos acesso a outras vozes ao longo do romance, que são expostas através do discurso direto, ou seja, os diálogos das personagens.

O acesso ao discurso de Jeanne, francesa que trabalhava para a família Santo Hilário, mostra-nos a diferença social e cultural entre uma família da aristocracia, rica, e uma família pobre, o que reflete nas diferentes concepções e expectativas, por exemplo, em relação ao casamento:

- Mademoiselle, é preciso fazer-se hoje muito bela... Aqui estão estas rosas lindas... – e Jeanne mostrava-lhe magníficas “gloires de Dijon”.
- Agradeço-te muito, apesar de não desejar que me achem bonita...
- Madame me recomendou, entretanto, muito cuidado com a sua “toilette”... Escutei a conversa de Mr. e Mme... Querem casar Mlle. com este senhor que vem hoje jantar...
- Que tristeza, Jeanne. E que disseram?
- Que é um doutor muito distinto, muito rico, e que ama Mlle. muito...
- Qual, Jeanne; ele hoje não gostará de mim... hei de tratá-lo com frieza, com desdém, assim não voltará mais...
- Hum!... Mlle. não sabe o que são os homens, quando estão apaixonados; eles não se importam com incivildades...
- Então, Jeanne, o amor lhes tira todo o sentido de honra?
- Creio... É, ao menos, o que tenho visto...
- Deves falar por experiência; as francesas são argutas. Com certeza, já inspiraste muitas paixões, hein?
- Algumas Mlle.; todos têm seu tempo... Sofri pouco, porque nunca dei muito crédito aos homens – acrescentou ela orgulhosa.
- É por isso, então, que nunca casaste?
- Não valia a pena. **De mais a mais, se somos pobres, o casamento é um sofrimento, é a fome, é a própria miséria...**¹⁹⁶

¹⁹⁵ Ibid., p. 36-37.

¹⁹⁶ Ibid., p. 53-54, grifo nosso.

O discurso masculino que rejeita a inserção da mulher como integrante ativa na sociedade é fortemente marcado no romance através da fala de Jorge, do primo João Dalmada e, mais adiante, do próprio marido de Ladice, Dr. Assis. A Sra. de Santo Hilário também contribui para a reafirmação dessa ideologia de que a mulher deve ser submissa e passiva, uma vez que inserida numa sociedade conservadora e patriarcal. Ladice tenta a todo o tempo transgredir essa ordem, através de um discurso extremamente inovador para a época e em contraste com os demais:

- A mulher é apenas a vontade do homem e nada mais – verberou Jorge, chegando-se.
- Oh! A bela definição de um demolidor, exclamou a Senhora de Assis.
- Declara-nos então irresponsáveis?
- Peremptoriamente – afirmou ele.
- Já meditou sobre os direitos que nos concede?
- Não os podeis ter...
- Dá-nos, pois, uma liberdade incondicional, ampla... – Oh! A bela definição! Repetiu Ladice, rindo-se estrepitosa...
- Olha, Jorge, sejamos francos, bastantes vezes, somos nós a vontade delas – acrescentou Armando.
- Obrigada, falou como um homem do mundo – replicou Ladice.
- Estou tão convencido do que externei, que seria incapaz de condenar uma mulher – concluiu Jorge, satisfeito, retirando-se.¹⁹⁷

O primo João Dalmada, com ciúmes do amor de Ladice por Teófilo, profere um discurso extremamente preconceituoso, em que espera de Ladice o comportamento de uma “mulher casada e de respeito”, que pertence ao marido e à sociedade, e deve seguir os princípios da honra e da lealdade:

- E que tens tu com isso? A minha pessoa é livre...
- Pertences ao teu marido e à sociedade...
- Repito-te que sou livre... Se estou com Francisco é porque eu quero...
- Seria mais digno que o abandonasses...
- Se não o faço é por piedade...
- [...]
- Mas, dize-me, como ousaste transgredir os princípios sãos de tua educação, onde pairam a tua virtude, a tua religião, a tua honra, a tua lealdade? – João, fatigado, sentou-se.¹⁹⁸

Ladice, por sua vez, reconhece a hipocrisia da sociedade, sente-se em desacordo com os preceitos desta e quer ser livre, agir de maneira fiel às suas vontades. A transgressão da personagem é relativa, pois em muitos momentos ela acaba cedendo à

¹⁹⁷ Ibid., p. 170.

¹⁹⁸ Ibid., p. 244-245.

norma dominante. Mas, o que mais se destaca em Ladice, é o seu discurso de inconformidade, avesso ao que se espera de uma mulher na sociedade e na época em que vive. No excerto a seguir, notamos a diferença ideológica entre o Sr. e a Sra. Assis. Esta quer uma sociedade menos preconceituosa, menos hipócrita, ela quer abolir os costumes arraigados na ignorância, quer uma sociedade em que a inteligência da mulher possa ser reconhecida, dando, assim, a oportunidade de ela interagir ao nível dos homens. Entretanto, Dr. Assis demonstra-se impressionado com a fala da esposa, dizendo que ela parece uma revolucionária ao proferir tais coisas. E, no final do discurso, fica explícita a posição masculina e conservadora do marido, que preferiria que Ladice não tivesse tanto estudo e inteligência, pois assim continuaria passiva, à sombra e à margem da sociedade:

- Puro engano; ela é eivada de vícios tremendos...
- Também a sociedade o é, sob a capa da hipocrisia, e dos gestos graves – replicou Ladice.
- Mas a sociedade respeita as aparências...
- Então, praticar-se o mal, às escondidas, sem testemunhas, é ser bom, virtuoso? Ah! Que sacrilégio! – exclamou ela.
- Exageras... mas que fazes se a sociedade e a vida isso reclamam?
- A sociedade, sim; mas a vida, não... A vida, Francisco, surge espontaneamente da verdade. É o homem, devido ao seu egoísmo, que a deturpa, que a desvia, que a pisa constantemente. Os preconceitos são odiosos; hão de forçosamente cair... Sinto já em mim o grito de revolta. Os que vierem amanhã triunfarão... – As narinas de Ladice fremiam emocionadas.
- [...]
- Não quero destruir crenças – disse ela – apenas abolir costumes arraigados na ignorância e acobertados pela moral. Oh! Se todos descessem até a luz suprema, até a essência das coisas... Como o mundo seria outro! – E os seus olhares se perdiam nos tons fuscus da tarde que desaparecia.
- A moral em boca feminina deve merecer acatamento, respeito; é sagrada como a religião.
- A moral – Ladice sorriu, é a veste fornecida por cada século para colorir as convenções humanas então na moda... Ela varia como o tempo, como qualquer mulher histérica.
- Mas, Ladice, de onde tiraste estes conceitos? Falas como uma revolucionária.
- E suas sobrancelhas se contraíram.
- Fui buscá-los na minha inteligência, na observação, no sofrimento, nos atos dos próprios homens...
- São os efeitos da educação viril que recebeste... É um mal terrível, esse modernismo, esta mania tola, de instruir-se a mulher, como se fora um rapaz.
- Desejavas então que eu fosse ignorante, e que apenas soubesse ler e escrever?

Dessa forma, percebemos que o lirismo e a introspecção na ficção de Albertina Bertha são meios de revelar a presença do social no texto, marcando uma época e pondo em contraste diferentes pontos de vista. O romance ilumina a repercussão do dado social na interioridade do sujeito, porém não se desloca do real, como percebemos dos discursos mencionados acima (Jeanne, Jorge, João Dalmada e Sr. Assis), mostrando que não existe romance introspectivo descolado do real.

Outra técnica muito utilizada por Albertina Bertha é o monólogo citado. De acordo com Cohn²⁰⁰, o monólogo interior citado é uma técnica completamente estabilizada na metade do século XIX. Ele corresponde à expressão da vida interior de uma personagem, em um contexto de terceira pessoa, em que o narrador dá espaço para a personagem que fala em primeira pessoa. Esse espaço cedido pelo narrador pode ser marcado com sinais explícitos ou pode aparecer sem esses sinais. No romance de Albertina Bertha, o discurso é “bem comportado”, ou seja, sempre está marcado por sinais explícitos, como o uso de aspas, ou de “inquit formulas”, tais quais “Ladice pensava”, “ela exclamava”, “repetia no íntimo”, “falava baixinho”.

Os primeiros autores a utilizarem a técnica do monólogo citado, segundo Cohn, tiveram a preocupação em deixar claro que “aquilo era um monólogo”, dessa forma, percebemos que as introduções autorais, por exemplo, “A conversa que Ladice teve consigo mesma”, e as “inquit formulas” mostram que o uso da técnica ainda não era feito de “forma natural” pelos autores. O primeiro escritor, conforme Cohn, a utilizar um discurso interior em contexto de terceira pessoa sem marcas é James Joyce, em *Ulysses*:

[...] Uma passagem típica de um dos capítulos de Bloom em *Ulysses*, lê-se a seguir:

His hand took his hat from the peg over his initialled heavy overcoat, and his lost property office secondhand waterproof. *Stamps: stickyback pictures. Daresay lots of officers are in the swim too. Course they do.* The sweated legend in the crown of his hat told him mutely: Plasto’s high grade ha. He peeped quickly

¹⁹⁹ Ibid., p. 255-257.

²⁰⁰ COHN, op. cit., p. 58-98.

inside the leather headband. *White slip of paper. Quite safe.* On the doorstep he felt in his hip pocket for the latchkey. [...] [Grifo meu]

Aqui, pela primeira vez o discurso interior não está separado do seu contexto de terceira pessoa nem por frases introdutórias ou signos gráficos de qualquer tipo. O ganho em continuidade textual é óbvio. [...] A narração e a voz figural agora são coerentes com um ponto onde somente uma inspeção cuidadosa pode determinar que sentenças são monólogos de Bloom e o que é reporte do narrador.²⁰¹

Em *Exaltação*, o monólogo citado apresenta-se separado por marcas – aspas e “inquit formulas” –, com uma pontuação elaborada, um contexto governado pelo narrador que introduz o momento do monólogo, sendo, assim, um discurso íntimo que é separado do seu contexto de terceira pessoa e, também, fragmentado por essas inserções explicativas do narrador:

Por vezes, cerrando os olhos a meio, premendo as mãos, **exclamava:** ‘Meu Deus, é a vida que vem a mim, que depõe em mim os seus desejos inarticulados... O dia dá-me o som de seu ardor, a força de suas mutações amorosas... O crepúsculo me derrama no coração a nostalgia ardente de instintos que resistem à morte... A noite lança-me as suas trevas sobre o corpo frio, dizendo-me: Ama, ama; porque não amas?... As estrelas em coro me murmuram: Espera, espera. Pan será teu. Oh! Vida, tu foste a luxúria artística de Dionísio, o Pão Lírico de S. Francisco de Assis, a frivolidade vaidosa de Maria Antonieta, a disciplina áspera e mística de Sor Felipa do Espírito Santo, a exaltação da perfeição de Nietzsche, afasta-te, desvia-te, esconde de mim o teu encantamento lancinante... Quero a vida da planta, da rocha, do veio d’água... sem ânsia, sem aspirações, sem o tormento incisivo que fura os céus...’²⁰²

Percebemos, assim, que Albertina Bertha estava atenta aos novos procedimentos da modernidade, demonstrando preocupação com o caráter técnico e fictício do romance. Como observam Fletcher e Bradbury em relação ao romance modernista:

A forma não é um simples meio de manipular o conteúdo; em certo sentido, ela própria é o conteúdo: a experiência gera a forma, mas a forma gera a experiência, e é nos delicados cruzamentos entre as pretensões de totalidade formal e da contingência humana que

²⁰¹ A typical passage from one of the Bloom chapters in *Ulysses* reads as follows: [...] Here for the first time inner discourse is no longer separated from its third-person context either by introductory phrases or by graphic signs of any kind. The gain in textual continuity is obvious. [...] The narrating and the figural voice now cohere to a point where only close inspection can determine which sentence are Bloom’s monologue, which the narrator’s report. *Ibid.*, p. 62.

²⁰² BERTHA, *op. cit.*, p. 87.

encontramos algumas das principais táticas e estéticas da ficção modernista.²⁰³

Fletcher e Bradbury observam que um dos grandes temas do romance moderno é a arte do próprio romance, dando à ficção um caráter simbolista, o que obriga o leitor a entrar em sua forma e ir além do conteúdo:

Na criação literária, a experiência individual se transforma num ‘equivalente espiritual’; descobrindo-nos, desvelamos o mundo artístico que se encontra dentro de nós. E, como é apenas pela arte que emergimos de nós mesmos, o estilo de um escritor não é uma questão de técnica, mas uma visão ou uma totalidade simbolista.²⁰⁴

Dessa forma, o cruzamento entre forma e conteúdo em *Exaltação* é tática e estética da ficção de Albertina, já que “a linguagem deixa de ser o meio através do qual vemos e transforma-se no que vemos”.²⁰⁵ Na seguinte passagem, verificamos que o texto em sua forma, seu ritmo intenso, reflete o estado de exaltação de Ladice, que recebe um chamado do seu amado Teófilo:

Venite ad me! – disse ela exultando, transida, meio alucinada. Ele me chama pelas palavras divinas... ‘*Venite ad me!*’, repetiam-lhe as pulsações, o movimento de seus músculos, o latejar de suas veias, o seu sangue, as suas células... *Venite ad me!* Gritava-lhe o coração em uma explosão turbulenta, atordoada, louca... *Venite ad me!* Murmurava-lhe o espírito como um eco apagado, fraco, longínquo, que não sabe o que diz... *Venite ad me!* Lia ela em letras de fogo nas paredes, no teto, no chão, na alvura de suas mãos... *Venite ad me!* Segredava-lhe o silêncio... *Venite ad me!* Suspiravam os minutos... *Venite ad me!* Dizia ela baixinho, vertiginosa, a sorrir...²⁰⁶

Esse procedimento engajado na pesquisa formal para expressar o seu conteúdo é observado por Rousset. Ele afirma que “às estruturas da imaginação correspondem necessariamente as estruturas formais. Os mesmos princípios secretos que fundam e organizam a vida subjacente de uma criação organizam também a composição”.²⁰⁷

²⁰³ FLETCHER & BRADBURY, 1989, p. 325.

²⁰⁴ Ibid., p. 330.

²⁰⁵ Ibid., p. 328.

²⁰⁶ BERTHA, op. cit., p. 199.

²⁰⁷ Tradução nossa. No original: “Aux structures de l’imagination correspondent de toute nécessité des structures formelles. Les mêmes principes secrets qui fondent et organisent la vie sous-jacente d’une création organisent aussi la composition”. ROUSSET, op. cit., p. XV.

Assim, a forma é conteúdo, e o leitor é chamado a ir além desse conteúdo, entrando em sua forma, acompanhando o crescendo do texto e vivenciando as experiências que a geraram.

Já o contexto dirigido por um narrador em terceira pessoa é apresentado através do que a teórica norte-americana Cohn designa de psiconarração, isto é, o discurso do narrador sobre a consciência de uma personagem. O termo, por sua vez, identifica o objeto (mente/psique) e a atividade que denota (processo de narração análogo à psicologia/psicanálise).²⁰⁸ Dessa forma, fala-se “de psiconarração quando um narrador (que recorre à terceira pessoa) expõe mediante o discurso indireto, isto é, em sua própria voz, as emoções e os pensamentos (conscientes ou não), os sonhos e as visões de uma ou várias personagens”.²⁰⁹

Cohn traça um perfil de usos da psiconarração durante o século XIX, quando romancistas evitavam utilizar a técnica em narrativas em terceira pessoa, reservando a apresentação da consciência de suas personagens para os romances em primeira pessoa:

Evitar a psiconarração é uma característica do romance no qual o narrador onisciente lida com uma variedade de personagens e situações com deslocamentos abruptos de tempo e de espaço. Esse padrão domina o romance em terceira pessoa durante o século XIX. Enquanto as visões prolongadas do interior eram restritas à forma em primeira pessoa, os romances em terceira pessoa davam ênfase à manifestação do comportamento, com a consciência das personagens sendo revelada apenas indiretamente, através da linguagem falada e gestos reveladores.²¹⁰

Dessa forma, a psiconarração permite que o narrador, no contexto de terceira pessoa, volte o seu olhar para o interior das personagens, podendo, assim, emitir julgamentos durante a narrativa, buscando sempre a individuação e não a generalização. O narrador, conforme essa perspectiva de Cohn, não é mais acessório indispensável para orientar a narrativa: “O desenvolvimento histórico do romance claramente comprova o

²⁰⁸ My neologism “psycho-narration” identifies both the subject-matter and the activity it denotes (on the analogy to psychology, psychoanalysis). COHN, op. cit., p. 11.

²⁰⁹ SULLÀ, 1996, p. 207.

²¹⁰ Tradução nossa. No original: This avoidance of psycho-narrations is characteristic for a novel in which a hyperactive narrator deals with a multitude of characters and situations by rapid shifts in time and space. This pattern dominates the third-person novel well into the nineteenth century. While prolonged inside views were largely restricted to first-person forms, third-person novels dwelt on manifest behavior, with the characters’ inner selves revealed only indirectly through spoken language and telling gesture. COHN, op. cit., p. 21.

instinto autopreservador e conservador do narrador: com o crescimento do interesse por problemas psicológicos individuais, o narrador audível desaparece do mundo ficcional”.²¹¹

Em *Exaltação*, o discurso do narrador em terceira pessoa oscila entre a psiconarração dissonante e a consonante, subtipos nos quais ela é dividida. O narrador dissonante é o “narrador proeminente que, mesmo enfocando a psique de um indivíduo, permanece marcadamente distanciado da consciência a qual narra”.²¹² Já a psiconarração consonante “é mediada por um narrador que permanece apagado e que se funde com a consciência narrada”.²¹³

O narrador de *Albertina Bertha*, em *Exaltação*, é predominantemente consonante com a mente narrada, mostrando, assim, uma menor disparidade de valores e de conhecimento:

Ela se inclinava para a vida, para o universo, como a gente se inclina para os espelhos, para os lagos: ela discernia, ela própria, o seu riso, o seu segredo, a sombra de seus cabelos apaixonados, cor de ouro, vibrações ignotas, impaciências, coortes de volúpias insanas, a ebbriedade do bem e do mal... Parecia-lhe, às vezes, que suas mãos brancas misturavam as horas, o espaço, o tempo, a marcha dos dias e das noites, a estabilidade do passado, os movimentos do futuro... E ela então parava, só, isolada, no vácuo esvaziado, como a violência que não morre, como a seiva ígnea de todas as origens, dos princípios, das formações; como a voz ingente, poderosa anunciadora de um determinismo que não deixa estrangular...²¹⁴

O narrador descreve a personagem, seus sentimentos, seu íntimo, seus pensamentos, sem opinar ou especular, sem presença de ironia, assumindo para si o idioma da personagem, aproximando-se, assim, da consciência expressa. Cohn observa que a “proximidade desse tipo consonante de psiconarração de uma técnica mais direta, como a do monólogo interior, para expressar os pensamentos ocorre em parte por sua abundante ocorrência no romance de fluxo de consciência, onde sua presença tem sido

²¹¹ Tradução nossa. No original: “The historical development of the novel clearly bears out the old-fashioned narrator’s self-perservative instinct: with the growing interest in the problems of individual psychology, the audible narrator disappears from the fictional world”. COHN, op. cit., p. 25.

²¹² COHN, op. cit., p. 26.

²¹³ COHN, op. cit., p. 26.

²¹⁴ BERTHA, op. cit., p. 88.

reconhecida com relutância por teóricos do gênero”.²¹⁵ Desse modo, percebemos a utilização dessas técnicas no processo narrativo de *Exaltação*, que apresenta a psiconarração consonante, através da aproximação extrema entre narrador e personagem, em que o limite temporal é flexibilizado, bem como nos monólogos citados de Ladice, e a expressão da consciência restrita a momentos sequenciais de locução silenciosa, em que o tempo da narração quase coincide com o tempo narrado.

Cohn observa que a psiconarração não desapareceu da cena moderna ficcional, sendo que “uma razão para sua continuidade, em conjunto com a técnica do monólogo, é precisamente sua elasticidade temporal: essa pode tanto contrair um longo período de tempo como pode expandir um instante”.²¹⁶ Mas sente a necessidade de um estudo mais denso e meticuloso a respeito da transparência interior das mentes narradas (ou autonarradas). Esse estudo contribui para a estipulação de limites de representação do narrador no que diz respeito ao mergulho na psique da personagem narrativa. A teórica reconhece a importância dessas diferenciações entre as técnicas narrativas e, para isso, julga necessária a criação do neologismo “psiconarração”, a fim de suprir a carência de visibilidade dessas diferenciações e da percepção da complexidade dessas técnicas narrativas por parte dos teóricos do fluxo de consciência:

[...] a importância que certos romancistas modernos dão à representação dos processos mentais indica que a psiconarração não é uma ‘filha adotiva’ entre as técnicas narrativas modernas, conforme teóricos do romance de fluxo de consciência consideravam que ela fosse. Como sua função principal envolve desde a assimilação de um instante mental profundo à dilatação de momentos mentais, essa permanece a forma narrativa superior para os romancistas, que descobrem, ‘com lente em mãos, a micro-estrutura da vida’.²¹⁷

²¹⁵ Tradução nossa. No original: “The proximity of this consonant type of psycho-narration to the more direct monologic techniques for rendering figural thought accounts in part for its abundant occurrence in the stream-consciousness novel, where its presence has been so reluctantly acknowledged by theorists of the genre”. COHN, op. cit., p. 33.

²¹⁶ Tradução nossa. No original: “[...] psycho-narration itself has by no means disappeared from the modern fictional scene. One reason it continues to exist alongside the modern monologic technique is precisely its temporal elasticity: for if it can contract the long timespan, it can also expand the instant”. COHN, op. cit., p. 38.

²¹⁷ Tradução nossa. No original: “[...] the importance that certain modern novelists give to metaphoric representation of mental processes suggests that psycho-narration is not the step-child among modern techniques that theorists of the stream-of-consciousness novel have regarded it to be. As its main function evolves from the digest of long-range mental developments to the dilations of mental instants, it remains paramount for the novelist, ‘discovering, lens in hand, the micro-structure of life’”. COHN, op. cit., p.46.

Por fim, concluimos retomando a epígrafe inicial de todo o nosso estudo: “É preciso estar armado até os dentes para entrar em si mesmo”, de Paul Valéry. A literatura de introspecção é, por sua vez, um convite que o leitor poderia aceitar, quando preparado e “devidamente armado”, ao mergulho intenso na consciência das personagens; sendo assim, a partir da compreensão do outro, o leitor poderia voltar-se para si mesmo e dar vazão ao seu próprio Eu, penetrando e decifrando a personagem ficcional e descobrindo nos conflitos e aflições do outro, as suas próprias angústias.

CONCLUSÃO

Pesquisar e escrever sobre Albertina Bertha foi uma descoberta que vivenciamos a cada nova etapa vencida, a cada dado biográfico encontrado, a cada nova relação que sua obra literária nos permitia estabelecer. Privilegiar o estudo sobre Albertina Bertha é dar visibilidade a uma autora que hoje está à sombra da crítica e dos estudos literários, uma autora de suma importância para a história da literatura de introspecção no Brasil, uma vez que demonstra no seu processo criativo uma preocupação com o uso de novas técnicas narrativas de revelação da vida interior. As angústias e inquietações existenciais de suas personagens mostram a repercussão da sociedade no sujeito, a representação de uma época e de uma sociedade, criticamente analisada pelo olhar feminino de suas protagonistas.

O nosso trabalho pretendeu priorizar a análise interpretativa do primeiro romance da autora, os diálogos estabelecidos com a literatura tida como universal e com a filosofia, dando destaque à riquíssima influência cultural e artística que a autora deixa transparecer em sua obra. Dessa forma, pretendemos ir além daquela ideia de resgate de uma voz feminina reprimida na época, que, na nossa opinião, reduz a voz autoral de Albertina Bertha a um grito feminista de independência das mulheres. Não excluímos essa perspectiva, apenas tivemos a intenção de colocar num patamar superior a estética e a criação literária de uma autora que surpreende pela sua narrativa ficcional acrônica, como bem define Maurício Silva, uma autora “intersticial”, que está além do seu tempo, à frente daquilo que se poderia esperar dos escritores de sua época.

A escrita de Albertina Bertha é antes de tudo ousada, na sua forma e no seu conteúdo. O teor erótico e libertário presente nas suas histórias vitimou-a de muitas

críticas conservadoras que recebeu na época. A sociedade ainda não estava preparada para ler tanta ousadia advinda de uma mulher tão requintada e educada. As mulheres religiosas não estavam preparadas para um discurso que desnuda a hipocrisia, que revela os sentimentos mais humanos, que permite a busca da mulher pelo seu próprio prazer. Em especial, o prazer amoroso e sexual. Albertina Bertha fala em questões que a sociedade quer calar. Atreve-se, também, no âmbito formal, ao lançar mão de novos recursos narrativos e estilísticos. São tantas as técnicas utilizadas pela autora para produzir a “transparência” interior, que permitem perfeitamente ao leitor a aproximação da vida psíquica de suas personagens.

É preciso, porém, que o leitor se transporte para o final do século XIX e leia sua obra com o olhar daquele tempo, ou seja, naquela “bacia semântica”, em expressão de Gilbert Durand.²¹⁸ Num primeiro momento, a leitura de *Exaltação* pareceu-nos um tanto enfadonha e fastidiosa. Contudo, na medida em que íamos aprofundando-nos no estudo sobre a autora, sobre a escrita feminina da época, nos outros romances e ensaios, ao retomar o primeiro romance, a identificação com o texto e a intimidade com a autora despertaram um interesse e uma “exaltação” grande, que se aproxima àquela de Araripe Júnior. Reconhecer neste discurso aproximações com o nosso Romantismo da segunda fase e o Decadentismo ajudou-nos a estabelecer um novo olhar para o romance. Foi um processo de leitura. Entender uma época, uma posição de sujeito e a elaboração artística da autora são fundamentais para a fruição desse tipo de texto. Estabelecer os diálogos que o texto apresenta, investigar as referências, perceber a intensidade e a profundidade cultural presente no romance é uma experiência fascinante.

Esta dissertação é o primeiro passo para uma série de novos projetos. Primeiro é interessante lembrar que ela é fruto de um projeto maior, que almeja a elaboração de uma história do romance de introspecção no Brasil. Desse modo, ao realizar este estudo sobre a autora Albertina Bertha e sua produção literária, contribuímos para a construção dessa história.

²¹⁸ Gilbert Durand, especialista francês do imaginário, considerando que as mudanças numa determinada sociedade nunca se efetuavam de modo amorfo e anômico (sem forma nem regra), cria o conceito de “bacia semântica”, a partir da metáfora utilizada pelos embriólogos – “bacia fluvial” –, que determina o curso do rio regulado pelo fluxo dos afluentes. Dessa forma, a metáfora da bacia semântica serve para descrever as fases, a constituição e o declínio de um imaginário, dando conta, assim, de uma era ou área do imaginário, ou seja, de seu estilo, mitos condutores, motivos pictóricos, temáticas literárias, etc. DURAND, Gilbert. *O Imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. René Eve Lévié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004, p. 100-103.

Segundo, pretendemos, também, após a conclusão desta dissertação, organizar uma edição crítica do romance *Exaltação*, de Albertina Bertha, uma vez que a última publicação data de 1922 e precisaria ser atualizada quanto à escrita e receber notas explicativas. Assim, podemos viabilizar a aproximação entre a produção da escritora, que é de restrito acesso, e o público-leitor, sendo esse um foco para além da academia letrada, uma vez que disponibilizaria para o público em geral a literatura da escritora carioca.

Em terceiro lugar, um projeto que já está em andamento é a tradução do inglês para o português do livro *Transparent Minds*, da teórica norte-americana Dorrit Cohn. Esta tradução está sendo feita em parceria com uma colega de pesquisa e com a supervisão da professora orientadora do projeto Ana Maria Lisboa de Mello, que contribuirá com a realização do cotejamento entre as versões em inglês e em francês. Pretendemos, também, elaborar uma publicação simplificada e explicativa, com as principais ideias de Dorrit Cohn.

Dessa forma, elaborar essa dissertação foi, também, um “abrir portas” para novos projetos que a complementam e que evidenciam o não esgotamento do assunto.

BIBLIOGRAFIA

ACHUGAR, Hugo. A escritura da história ou a propósito das fundações da nação. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p.35-60.

BARBOSA, Francisco de Assis. Lafayette Rodrigues Pereira visto por D. Albertina Berta In: _____. *Retratos de Família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 131-140.

BARRETO, Lima. *Impressões de Leitura*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BARTHES, Roland et AL. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.

BERTHA, Albertina. *Exaltação*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1918.

BERTHA, Albertina. *Exaltação*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1922.

BERTHA, Albertina. *E ela brincou com a vida*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1938.

BERTHA, Albertina. *Voleta*. Organização, atualização e notas Geysa Silva. Rio de Janeiro; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1987.

BERTHA, Albertina. *Estudos*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1920.

BITTENCOURT, Adalzira. *Dicionário bio-bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1969.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

BROCA, José Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Os poetas da Inconfidência. *IX Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Cultura, 1993.

CASTRO, Gabriel Pereira de. *Ulisseia ou Lisboa edificada*. Texto estabelecido e comentado por J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. O desafio ao Cânone: consciência história versus discurso em crise. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, p. 9-14.

COHN, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton : Princeton University Press, 1983.

DINIZ, Almachio. *Meus odios e meus affectos*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1922.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo : Editora 34, 2001.

DUMAS, Catherine. Diário íntimo e ficção. Contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um 'corpus' português. *Colóquio/Letras*. 131, Janeiro-Março, p.125-133, 1994.

DURAND, Gilbert. *O Imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. René Eve Lévié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

FARRA, Maria Lucia Dal. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

FLECHTER, John & BRADBURY, Malcolm. O romance de introversão. In: BRADBURY, Malcolm & MACFARLANE, James (org.). *Modernismo: Guia Geral*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.
- GUSDORF, Georges. Condiciones y limites de la autobiografía. In : *Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona : Anthropos, 1991. p. 9-18 [Modalidades Temáticas, 29]
- GUSDORF, Georges. Le principe de la identité. In : *Auto-bio-graphie*. Lignes de vie 2. Paris: Odile Jacob, 1990. (p.225-280).
- HERÔDOTOS. *História*. Trad. Mário da Gama Kurry. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.
- HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.
- INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- JAMES, William. *Précis de psychologie*. Paris: Marcel Rivière et Cie, 1946.
- JUNIOR, Benjamim Abdala. *Movimentos e estilos literários*. São Paulo: Scipione, 1995.
- LAJOLO, Marisa. “Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes”. In: MALLARD, Letícia et al. *História da literatura – ensaios*. Campinas: Ed da Unicamp, 1994, p. 19-36.
- LAFFONT-BOMPIANI. Dictionnaire Bibliographique des Auteurs de tous les temps et de tous les pays. Vol. I. Grande-Bretagne : Éditions Robert Laffont, 1985. (Collection Bouquins)
- LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (org). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991. (p. 47-61)
- LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. v.3.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade”. *Obra completa*. Volume III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- MEDEIROS, Paulo de. Sombras: memória cultural, história literária e identidade nacional. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v.10, n.1, set. 2004.
- MORETTO, Fulvia M. L.. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Antologia Volume II. Rio Grande de Sul: Edunisc, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

OLINTO, Heidrun Krieger. Interesses e paixões: histórias de literatura. In: _____. *Histórias de literatura*. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p.5-45.

OLINTO, Heidrun Krieger. Voracidade e velocidade: historiografia literária sob o signo da contingência. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p.23-34.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi : essai*. Montréal : XYZ éditeur, 2007.

PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v.3, n.1, mar. 1999. Série Traduções.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Literatura brasileira: das origens a 1945*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção debates)

PRADO BIEZMA, Javier del; CASTILLO, Juan Bravo; PICAZO, María Dolores. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4ª ed. Coimbra: Almedina, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto: ensaios*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva: Brasília, INL, 1973

ROUSSET, Jean. *Forme et signification*. Essai sur des structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris : José Corti, 1995.

SANTOS, André Luiz dos. *Caminhos de alguns ficcionistas brasileiros após as Impressões de Leitura de Lima Barreto*. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palotti, 1997.

SILVA, Auristela Oliveira Melo da. *A mulher no limiar do século XX em "Exaltação" de Albertina Bertha*. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade Federal de Pernambuco, 1999.

STOCKLER, Beth. *A volúpia de Voleta: em memórias de amor*. Niterói, RJ: Muiraquitã, 2004.

SULLÀ, Enric (Org.) *Teoría de la novela: textos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

TACQUES, Alzira Freitas. *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*. V.I. Porto Alegre: Thurmman, 1956.

VALÉRY, Paul Ambroise. *Monsieur Teste*. 47^e éd. Paris: Gallimard, 1954.

VIEIRA, Nelson H. Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar a história literária. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p.95-114.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

Meio Eletrônico:

COELHO, Nelly Novaes. A Emancipação da Mulher e a Imprensa Feminina (séc. XIX – séc. XX). Disponível em: <http://kplus.com.br/materia.asp?co=119&rv=literatura> Acesso em 02/07/2008.

INTROSPECÇÃO. In: The Internet Encyclopedia of Philosophy. Disponível em: <http://www.iep.utm.edu/i/introspe.htm> Acesso em 24 abr 2008.

SILVA, Maurício. Narrativas intersticiais no Pré Modernismo Brasileiro. In: *Tuiuti: Ciência e Cultura*, n.23, FCHLA 03, p.199-210, Curitiba, out. 2001. Disponível em: <http://www.utp.br/tuiuticienciaecultura/FCHLA/FCHLA%2023/PDF/art%2012%20-%20narrativas%20intersticiais.pdf> Acesso em 02/07/2008.

APÊNDICE

CRONOLOGIA

1880 – Nasce Albertina Bertha de Lafayette Stockler, no Rio de Janeiro, em 7 de outubro.

1916 – Publica *Exaltação*, seu primeiro romance, pela editora Jacintho Ribeiro dos Santos.

1920 – Publica *Estudos*, primeira série.

1920 – Lima Barreto publica artigo na *Gazeta de Notícias*, no dia 26 de outubro, comentando a respeito da obra e da personalidade de Albertina Bertha.

1926 – Publica *Voleta*.

1931 – O romance *Exaltação* alcança a casa da sexta edição.

1938 – Publica *E ela brincou com a vida*.

1948 – Lança *Estudos*, segunda série.

1953 – Morre, no dia 20 de junho, aos 73 anos.

1987 – *Voleta* é reeditado e atualizado por Geysa Silva, pela Coleção Resgate/INL.

2004 – A bisneta Beth Stockler publica *A volúpia de Voleta*, livro dedicado à bisavó Albertina Bertha.