

# A CRIA DA CASA E O *BILDUNGSROMAN* PROLETÁRIO DE JORGE AMADO: NOTAS SOBRE UM PROBLEMA NA FORMAÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO

[THE “HOUSEHOLD NANNY”<sup>1</sup> AND THE JORGE AMADO’S PROLETARIAN *BILDUNGSROMAN*: NOTES CONCERNING A PROBLEM IN THE FORMATION OF THE BRAZILIAN NOVEL]

**Antônio Marcos Vieira Sanseverino<sup>i</sup>**

ORCID 0000-0001-6085-0881

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, RS, Brasil.

**Ismael Cunha Freitas<sup>ii</sup>**

ORCID 0000-0002-7834-5688

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, RS, Brasil.

**Resumo:** O ensaio busca iluminar a configuração problemática do romance de formação proletário de Jorge Amado, *Jubiabá*, quando analisada sob a lente da “cria da casa” – figura chave da sociabilização brasileira. Em um contexto de transformações das relações de trabalho coloniais para as de contratos capitalistas no panorama do populismo nacional-patriarcalista de 1930, a presença da cria da casa vem ao proscênio no âmbito da formação proletária, funcionando como princípio formal do livro. A exposição das contradições entre forma e matéria narrada pretende questionar o fundamento da formação do romance brasileiro à época da modernização nacional.

**Palavras-chave:** Jorge Amado; *Bildungsroman*; cria da casa; formação.

**Abstract:** The essay seeks to clarify the problematic configuration of Jorge Amado's proletarian formation novel, *Jubiabá*, when analyzed under the lens of the “household nanny” - a key figure in Brazilian socialization. In a context of transformation from colonial labor relations to those of capitalist contracts in the context of 1930's national-patriarchal populism, the presence of these “household nannies” come to prominence within the scope of proletarian formation, functioning as the book's formal principle. The exposure of the contradictions between form and narrated material intends to question the foundations of the formation of the Brazilian novel at the time of national modernization.

**Keywords:** Jorge Amado; *Bildungsroman*; household nanny; formation.

---

<sup>1</sup> Escolha de tradução própria, que parte da existência linguística e cultural da “mammy” estadunidense.

### Mal-formações proletárias em *Jubiabá*?

E no meio da sala, estendido em cima de uma mesa, que era nos dias comuns cama e mesa de jantar, estava o cadáver, inchado, parecendo querer estourar. Uma coberta de chitão de grandes flores amarelas e verdes cobria o corpo, deixando do lado de fora o rosto enrugado com a boca torcida e os pés enormes achatados de dedos abertos. Os homens ao voltar espiavam o rosto da morta e as mulheres se benziam. Uma vela estava colocada perto da cabeça da defunta e despenhava sua luz baça sobre *o rosto parado, ainda torcido numa expressão de sofrimento. E aqueles olhos parados pareciam olhar fixamente* os homens e as mulheres, que agora estavam todos sentados nos bancos e cochichavam. Uma garrafa de cachaça passou de mão em mão. Bebiam pelo gargalo em grandes tragos. (...) Então começaram as orações, puxadas pelo Gordo:

Senhor, tomai essa alma.

(...) *Antônio Balduino levantou os olhos e espiou Arminda.* Ela chorava no outro lado da sala. Mas o rosto da defunta impede que ele a veja direito. *Também o negro Filomeno olha para a órfã.* Antônio Balduino bem vê que *os olhos do negro estão pousados nos seios de Arminda,* que sobem e descem com os soluços que lhe sacodem o colo.

*Mas ele também olha os seios que se movimentam por baixo do vestido.* De repente, o negro Filomeno desvia o olhar e espia as pessoas que estão na sala. Ele está com medo, todos estão vendo. *De que será que tem medo o negro Filomeno?* Pensa Antonio Balduino. E olha quase risonho o decote do vestido de Arminda. *A luz do fifó quer entrar pelos seios de Arminda como uma mão. Lá está ela tentando...* Antonio Balduino segue a cena com os olhos brilhantes. *Afinal, parece que a luz conseguiu entrar pelo decote. Naturalmente* agora está amassando os seios que sobem e descem. (AMADO, 2008, p. 167-168, grifos meus)

Para o leitor que talvez não conheça ou não se lembre, esse trecho refere-se a um episódio de velório (ou “sentinela”, como diz o romance) da segunda parte de *Jubiabá*, “Diário de um negro em fuga”. Embora tenha sua relevância, a cena não é tão imediata para a construção do livro como um todo. E é precisamente isso o que motiva sua recuperação para discutir a sua particularidade e a sua relação com a estrutura do romance. Pois, seguindo os moldes de Erich Auerbach, em *Mimesis* (2015), o exercício aqui é articular o método do recorte de cena, em que a análise se irradia da parte para o todo, para então investigar o princípio constitutivo interno à obra.

Nessa altura do romance, Antônio Balduino está com seu amigo Gordo no interior da Bahia, trabalhando em uma lavoura de fumo. A mudança deve-se à vergonha pela derrota de uma partida de boxe, circunstância que encerrou sua vida de lutador profissional. No entanto, ao mesmo tempo em que perde a mínima segurança da remuneração do esporte, o que move efetivamente Balduino é a descoberta de que Lindinalva, seu amor de infância, está para se casar. A revelação leva à bebedeira, a

bebedeira leva à derrota. Para o personagem, então, a vergonha é dupla e o que lhe resta é fugir.

No episódio em questão, Baldo encontra-se no velório de sinhá Laura, mãe da menina Arminda. A composição da cena detalha o espaço e a aparência grotesca do corpo, que vai se refletir na perturbação do protagonista quanto ao respeito à liturgia corrente e ao desejo sexual proibido por Arminda – uma criança de 12 anos, órfã e enlutada. O enquadramento inteiro constrói-se através do olhar enrijecido e das feições cristalizadas da morta em sofrimento, que vêm subsequentemente abrir o jogo de olhares tensivo de toda a cena. Um rosto parado, torcido em expressão de sofrimento, com olhos parados olhando fixamente. Aí está a desnaturalização da vida que atravessa a morte petrificando-a numa “sentinela” em sofrimento repetido. Até depois da morte, sinhá Laura deve guardar sua filha contra Antônio Balduino. Assim, a “paisagem primordial petrificada” (BENJAMIN, 2013, p. 176) fixada no rosto da morta revela o (talvez acidental) procedimento alegórico que rompe a fatura do romance e incide sobre a sua própria imobilidade. Expõe, em outras palavras, o caráter paralisante e regressivo da História. No entanto, aqui, o quadro compõe, através dos olhares, o jogo pelo qual se enrijece e petrifica a configuração estética de *Jubiabá* na mesma medida que desnaturaliza a vida de seus jogadores. O que se descobre engessado, na verdade, é a subsistência das categorias arcaicas da socialização brasileira.

Na sequência, começa o bailado dos olhos de Antônio Balduino com o seu “competidor”, Filomeno. Os dois personagens desejam Arminda, mas a barreira que a morta significa para Baldo desloca-se para o movimento do outro. “Antônio Balduino bem vê que os olhos do negro estão pousados nos seios de Arminda, que sobem e descem com os soluços que lhe sacodem o colo”. Duas coordenações consecutivas e derivadas: a primeira abre um princípio de subjetivação através do indireto livre, enquanto a segunda amarra o discurso estendendo-o para o curso da erotização problemática da menina. Nesse sentido, deve-se notar que a assimilação do narrador à voz do personagem vai se formando na intercalação dos questionamentos com os sumários narrativos da ação. O “naturalmente”, por fim, contrai as duas vozes em uma e alça o advérbio para além do seu sentido imediato. Há uma brincadeira de supressão, verdadeiramente naturalizada, na qual Arminda deve ser a personagem que mais sai perdendo.

Diante disso, procuramos evidenciar o encadeamento e descompasso dessa cena com a configuração do romance, sobretudo, no que se refere à posição de uma figura da cria da casa. Pois, como tentaremos mostrar, é esse o nó que se revela no tensionamento da cena e nos impasses formais do romance. Continuando:

Mas agora ele também retira o olhar e está tremendo. *Pois não é que a morta fixou nele os olhos parados com uma expressão de ódio?* Antônio Balduino olha o chão, espia as mãos grossas, mas sente que o olhar raivoso da defunta o acompanha. Pensa: “Por que o diabo desta velha não toma tento com o peste do Filomeno que quer comer a filha dela?”

(...) Quer ver se pensa numa *mosca* entrando na boca do Gordo. Mas a morta está olhando para ele e Filomeno está espiando os seios de Arminda.

(...) Aquela mosca é capaz de entrar na boca do Gordo. Ia entrando, o Gordo fechou a boca. Lá vai ela de novo. Parou no nariz. Está esperando que o Gordo abra novamente a boca. É agora. *Mas a mosca levantou voo e foi pousar em Arminda, no outro lado.* O negro Filomeno se remexe na cadeira. Antônio Balduino fica imaginando como serão os seios de Arminda fora do vestido. Olha que bicos grandes que eles têm. Chegam a formar uma bola no vestido. *A mosca está sentada bem em cima de um deles, exatamente do esquerdo.* (...) Com o soluço que agitou seu peito o seio quase pula fora do vestido. *E a mosca fugiu. Foi pousar em cima do rosto da defunta.* Como ela inchou! Quase não cabe mais na mesa. E o rosto então está enorme, a pele esverdeada e os olhos esbugalhados. Mas por que ela olha para Antônio Balduino? O que é que ele está fazendo? Ele nem está olhando para Arminda. O negro Filomeno, sim, que não tira os olhos dela. (AMADO, 2008, p. 168-169, grifos meus)

A reza que foi iniciada anteriormente segue entoada, pontuando a passagem do tempo, que, no fundo, não parece passar. O encadeamento recomeça quando a face de sinhá Laura se petrifica em ódio e fixa seus olhos em Antônio Balduino. Entretanto, os olhares são trocados por uma mosca que volta a desenhar a tensão e o conflito, ligando os elementos do balé/confronto um-a-um. Baldo, Filomeno, Arminda e o cadáver de sinhá Laura. As frases curtas funcionam como recortes cinematográficos, enquanto a interiorização se delonga. Nesse processo, a condução narrativa é construída pelo indireto livre, que se segue, por sua vez, à trajetória da mosca. Walnice Galvão (1976), discutindo *Tereza Batista*, aponta para o engodo que esse recurso estilístico de Jorge Amado provoca ao apagar a presença do narrador e que, conseqüentemente, desresponsabiliza-o de sua narrativa. Embora o apontamento do embuste narrativo seja certo, há algo aí que, contrário ao processo de abstração da socialização burguesa (MORETTI, 2014) de mediação e subordinação da voz individual, funciona como uma supressão indistinta e homogênea dos pontos de vista e da veiculação do narrador (cf. BUENO, 2012). O recurso técnico, característico da formação do romance realista europeu, em chão brasileiro engendra descompassos. Mais tarde voltaremos a isso. Por ora, cabe ressaltar a

passagem de um no outro como uma ancoragem na imobilidade e na morte: a mosca interrompe o deslocamento pousando sobre o rosto cristalizado de sofrimento e ódio de sinhá Laura.

Adiante, Antônio Balduino encontra uma brecha, levanta-se e pede água à Arminda. O desastre está preparado:

Então segurou nos braços da menina e girou com ela, que ficou de frente para ele, olhando-o espantada. Mas ele não vê nada a não ser a aquela boca e aqueles seios que estão na sua frente. *Vai apertar o abraço e a sua boca se dirige para a boca de Arminda, que ainda não compreende, quando os olhos da defunta chegam e se colocam entre os dois.* A velha Laura deixou seu lugar em cima da mesa e se meteu entre eles. Ela está tomando conta da filha. (AMADO, 2008, p. 170, grifo meu)

No trecho grifado, novamente, duas coordenadas que distendem o fluxo temporal. Ou melhor, compressão e distensão, na medida em que o congelamento entre a ação de Balduino e a incompreensão de Arminda abre espaço para a evocação verdadeiramente fantasmagórica da cena. Primeiro os olhos, depois todo o corpo. Uma deformação que remete à contínua elisão de toda a cena, que começa na fixidez dos olhos da morta.

Com o perdão da extensão dos recortes e da apresentação, resta ainda amarrar alguns nós para o nosso problema. Esses “olhares” remetem a outros dois polos temáticos de *Jubiabá*. Em primeiro lugar, trata-se do conhecimento que Jubiabá, pai-de-santo, oferece a Balduino: a dicotomia dos homens que mantêm o olho da piedade e dos homens que vazaram o olho da ruindade. A tensão do jogo na cena de sentinela repercute o ensinamento do velho sábio. No entanto, há algo silenciosamente mais forte atrás da culpa em relação à liturgia e ao desejo proibido por uma criança. Na sua infância, Baldo foi denunciado por ter olhado com desejo para a “irmã de criação” branca.

*Jubiabá*, tal como já foi apontado por Duarte (1996, 2018), é um livro que condensa duplamente a raiz narrativa oriunda da tradição oral e popular com o horizonte da tradição do romance moderno europeu e burguês. Para tanto, o modelo encontrado foi o do *Bildungsroman* proletário. A integração, nesse caso, se dá pela suposta superação da separação entre o intelectual e sua matéria. A abertura em uma frase, “a multidão se levantou como se fora uma só pessoa” (AMADO, 2008, p. 11), aponta para a correlação entre o indivíduo e a coletividade como unidade, supostamente acertando o passo com a forma do romance burguês apropriado ao proletariado brasileiro (BUENO, 2015, p. 255).

Em termos de enredo, *Jubiabá* narra o percurso de educação da condição proletária de Antônio Balduino. O menino cresce no morro do Capa Negro – localidade fictícia em Salvador – sob cuidado de sua tia Luísa. Em contato com ela e outras figuras moradoras do morro, como o pai-de-santo Jubiabá, Baldo aprende uma série de histórias e conhecimentos oriundos da cultura popular. A marca dessa tradição oral está presente no romance como baliza de um processo de educação de origem do personagem, que determina a sua própria trajetória. Em resumo, os anos de aprendizagem de Antônio Balduino, que, com o seu espírito rebelde, passa a vida como malandro, devem ao fim desaguar na inserção do mundo da exploração e da alienação do trabalho para, por fim, transformá-lo em líder grevista. A narrativa é, portanto, teleológica: Antônio Balduino se proletariza, e, assim, dentro da lógica estrutural do romance, o personagem encontra sentido e unidade em sua vida – sentido que, de qualquer forma, já está atravessado por toda a sua história. No entanto, pelo o que se pode ver, o que projeta Antônio Balduino, mesmo com as suas aparentes ocasiões do destino, é a pulsão para o encontro do sentimento de lar. Na sua infância, a doença e a conseqüente morte de sua tia, fazem com que Balduino seja levado para ser criado na casa de um comendador, na qual servia ao senhor branco como cria de casa até ser expulso. O motivo da expulsão é a denúncia de que o menino negro tinha olhado com desejo para a filha do comendador, Lindinalva.

Em momento completamente diverso da “sentinela”, a proletarização efetiva de Antônio Balduino é engatilhada pela morte de Lindinalva. Tendo destratado o seu “companheiro de criação” por toda a sua vida, nesse momento a moça, que chegou a perder a sua identidade pela decadência e pela prostituição, redime-se com Antônio Balduino. Ela descobre a verdade sobre a expulsão de Baldo no momento derradeiro e pede perdão ao amigo. Acontece que a criada da família forjou a situação para que o menino não entrasse nas graças do comendador e roubasse seu posto, fato que demonstra a nota clientelista da narrativa. O curioso é que de qualquer maneira foi a partir disso que Baldo notou o seu desejo por Lindinalva, ou seja, apenas com a denúncia, o castigo e a expulsão. Após a morte da moça, Balduino se responsabiliza pelo cuidado do filho de Lindinalva e se vê, por conta disso, obrigado a trabalhar.

Esse é um ponto de inflexão para a crítica na discussão sobre a fatura estética de *Jubiabá*. Pode-se compreender que há aqui uma fratura na forma, considerando que o “sentimentalismo” é constituinte de um elemento da sociabilização brasileira (DUARTE,

1996; BUENO, 2015). No último caso, trata-se de analisar a relação de Lindinalva com Baldo e a linha da formação do proletário sob a fachada ideológica do favor (ORLANDINI, 2017), levando em conta interrupções paternalistas do narrador, como um “procurador dos pobres”. A nossa hipótese, que não se distancia tanto dessa leitura, aponta para a lente da cria da casa como componente estrutural do romance. O processo formativo, quando deflagrado pela presença dessa figura, revela a sua raiz sobre as políticas de modernização conservadora, que mantém os componentes arcaicos de sua sociabilização. A forma, por sua vez, se vê desacobertada pelo projeto de nação que leva a cabo no seu fecho estrutural. E, assim, a cria da casa expõe as fraturas e os impasses próprios da malformação do romance e do seu reflexo na modernização racista do Brasil.

Nesse sentido, voltando à cena inicial, a naturalização da erotização do corpo negro infantil e a tensão entre castração e proibição do desejo por Arminda se justapõem na relação de Baldo como cria da casa em um compasso completamente variado. O seu amor por Lindinalva forma a linha compositiva do romance, tanto quanto reafirma sua posição como cria da casa. Em outras palavras, o que produz a tensão entre a interrupção do desejo e a contingente possibilidade do assédio de Antônio Balduino à menina negra é o eco da denúncia de seu olhar sobre o corpo de Lindinalva. A partir daí, os conflitos se agudizam. Mesmo com o desenvolvimento narrativo projetivo, essa chave descobre a imobilidade relativa de Balduino. A configuração reforça uma lógica de reificação e fixidez que tem como fecho as relações de raça, gênero e classe que se condensam sobre a figura da cria da casa.

### ***Bildungsroman* brasileiro**

Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas* (1981), compôs a teoria geral do deslocamento das formas liberais-burguesas no Brasil, designando-a como “ideias fora de lugar”. Para o autor, as formas são o abstrato de relações sociais determinadas, isto é, elas condensam e retêm na sua arquitetura as condições históricas que as originaram (SCHWARZ, 1981, p. 39). Notadamente, o romance traz inscrito em si os pressupostos de sua certidão europeia e burguesa, e, por isso, a sua importação para a periferia do capitalismo assentou-se incongruentemente à matéria brasileira do século XIX. Mais precisamente, os elementos de sua configuração encontraram-se presentes, mas incompletos, distorcidos e engessados pela presença da escravidão moderna. Seguindo,

então, os termos de Schwarz, o que importa aqui é articular a lente da transposição do romance de formação (sobretudo, de Goethe) para o contexto do populismo nacional-patriarcalista da década de 1930, com as devidas mediações.

No entanto, cabe ainda ressaltar a vacuidade da formação do romance como um problema especialmente brasileiro:

Um gênero de acumulação que foi difícil para a literatura brasileira, cujos estímulos vinham e vêm de fora. Desvantagem, por outro lado, que hoje tem as suas vantagens, convergindo muito naturalmente com a *bancarrota da tradição* (...) a fim de chegar – como a uma expressão-chave de nosso tempo – à descontinuidade e ao arbitrário culturais em que no Brasil, bem contra a vontade, sempre se esteve. (SCHWARZ, 1981, p. 30-31, grifo meu)

Desvantagem com as suas vantagens, à moda brasileira. O fundamento teórico do qual parte o ensaísta permite apreender o romance a partir de sua elasticidade, através da qual pode-se incorporar modelos em torno de um acervo compartilhado e, a partir daí, alicerçar uma tradição própria do gênero. No caso, a ausência de uma tradição exclusiva no Brasil engendra para o romance brasileiro uma formação capenga e incompleta precisamente por conta de sua descontinuidade com o modelo europeu. Uma formação que nasce, portanto, do vazio decorrente da dependência da colônia, o que, salvo engano, resguarda as suas potências. Pois a vacuidade, em termos estéticos e dialéticos, retorna à matriz a fim de evidenciar os limites de suas formas próprias (cf. SCHWARZ, 2012).

Para a geração de romancistas de 1930, esse processo é verdadeiramente um ponto de inflexão. Segundo Antonio Candido (1989), face à promessa frustrada de modernização do país, a expressão cultural e literária da década demonstrou uma (pré) consciência do atraso em relação ao subdesenvolvimento do país e à atrofiação das relações sociais que a “modernização conservadora” não conseguiu resolver. Dessa forma, o chamado Romance de 30 voltou-se para o inventário dos conflitos engatilhados com a queda das oligarquias cafeeiras, com o populismo nacional-patriarcal, e com, novamente, a modernização conservadora realizada na superfície política e econômica. Conflitos e impasses que, em suma, agudizaram-se com a incapacidade de resolução das contradições herdadas do passado brasileiro. A geração de 1930 debruçou-se, então, sobre as contradições do seu presente, adiando a promessa da utopia nacional, pela qual procurava intervir através do exercício estético (cf. BUENO, 2015, p. 68).

É nesse passo que Jorge Amado, numa síntese de sua própria produção, publica, em 1935, *Jubiabá*. Eduardo de Assis Duarte (1996), em *Romance em tempo de utopia*, talvez



tenha sido o primeiro a estudar o livro a partir da ótica do romance de formação, articulando a importação para o contexto e para a intenção de Jorge Amado. Para o crítico, *Jubiabá* condensa uma mistura de tradições heterogêneas, que tem como resultado final “a combinação do *popular com o popularizado*: dos componentes primitivos incrustados na tradição da narrativa oral com as formas consagradas da herança romanesca dos séculos XVIII e XIX” (DUARTE, 1996, p. 77, grifo do autor). Os polos contrários, e inclusive contraditórios, acabam, porém, justapondo-se em um processo que compõe o ritmo de *Jubiabá* marcado pela repetição. Daí a imagem plástica da mola na abertura *in media res*, que para Duarte “aponta para a concepção de percurso ascensional entranhada na própria estrutura do romance” (DUARTE, 1996, p. 78). Repetição, portanto, que se abre como deslocamento (e que possibilita a continuidade da aprendizagem de Balduino).

No entanto, há aqui uma contradição dupla. Primeiro, naquilo que se refere à matéria brasileira e, em segundo lugar, naquilo que a própria forma do *Bildungsroman* determina. Em ambos os casos, a aparente mobilidade é contrariada pela presença da cria da casa, pela qual evidencia-se a relação de trabalho que verdadeiramente atravessa a constituição da fatura estética de *Jubiabá*.

Mobilidade, repetição e deslocamento são elementos essenciais para o desenvolvimento do enredo da formação e, aqui, funcionam como síntese para operação que Amado faz ao estetizar Goethe – embora a transposição, no fim, tenha pisado em falso no chão brasileiro. Para fechar o balanço, passaremos à discussão do modelo europeu e, por assim dizer, da sua certidão de nascimento filosófico-histórica.

No ensaio sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Marcus Vinicius Mazzari (2018) caracteriza o romance de formação a partir do modelo goetheano como um gênero de procura pela autonomia quanto à formação plena e harmônica com a totalidade da vida. Esses motivos fundamentais, no entanto, apresentam-se como contraste à imagem da formação, que depende precisamente do herói a ser desenvolvido. A totalidade, nesse caso, é uma moldura que revela as direções a serem seguidas. O ensaísta, ao recobrir os caminhos de escrita de Goethe, evidencia como a empresa de *Wilhelm Meister* passou por duas ordens diversas de visão de mundo. No primeiro momento, Wilhelm buscava a ambição de sua vida, formar-se plenamente a despeito do encerramento social de sua posição. No segundo, Goethe relativizou a formação individual, mostrando a condução da vida do protagonista pela Sociedade da Torre.

Virando a chave, modificou-se na estrutura narrativa mesmo a dimensão da leitura. Isto é, agora a *Bildung* passa a ser entendida como um processo de socialização, em que o indivíduo deve confrontar a realidade objetiva. Para Mazzari, o enquadramento é irônico (já ilustrado no título do romance), pois Wilhelm não atinge jamais a maestria. Em resumo,

Essas lutas no mundo moderno não são outra coisa senão os anos de aprendizagem, a educação dos indivíduos na realidade constituída e, com isso, adquirem o seu verdadeiro sentido. Pois o fim desses anos de aprendizagem consiste em que o indivíduo apara suas arestas, integra-se com os seus desejos e opiniões nas relações vigentes e na racionalidade das mesmas, ingressa no encadeamento do mundo e conquista nele uma posição adequada. (HEGEL, s/d *apud* MAZZARI, 2018)

Resta perguntar se essa posição é adequada por ser conveniente ou conformada, sem excetuar a perspectiva do que se adequa a que. Essas palavras parecem fundamentar diretamente a posição Georg Lukács em *A teoria do romance* (2009) sobre o romance de formação, apesar mesmo de sua orientação hegeliana. Mas antes, precisamos enquadrar o problema através da conceitualização da forma-romance de que o autor parte. De modo geral, “o romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 55). Dessa maneira, em confronto com a epopeia clássica, quando a totalidade da vida se encontrava fechada em si mesma, o romance configura um remate na tentativa de recobrir a totalidade oculta. A configuração deve, portanto, absorver as fissuras da situação histórica, da modernidade burguesa, e revelar na sua composição a totalidade como um engodo. Na contradição entre a exigência à totalidade e a recusa ao simulacro, a forma do romance revela a distância objetiva em que estamos do sentido pleno. Por consequência, a busca (como estrutura dada do objeto) expressa a evidência de que a totalidade da vida e a relação entre sujeitos na modernidade não tem nada de essencialmente espontâneo (LUKÁCS, 2009, p. 60).

Como vimos, a busca pelo desenvolvimento pleno e pela totalidade da vida é, de forma superficial, a definição do romance de formação. No entanto, aqui voltamos à citação de Hegel que vê nessa tipologia a formalização do sentido concreto através das aparas das arestas do indivíduo. Não é por acaso, então, que Lukács verá na sequência o *Bildungsroman* de Goethe como uma forma de reconciliação do indivíduo problemático

com a realidade social concreta, cuja tentativa de síntese entre conciliação do mundo objetivo e estreitamento do ideal subjetivo expressa, numa dialética interrompida, a rejeição de ambos os polos como transigência. O afrouxamento do ideal individual que procura na exterioridade o alargamento da interioridade deve confrontar-se resignadamente à realidade concreta, funcionando, portanto, como substrato da ação do romance. Por isso, como burguês, Wilhelm inicialmente só vê possibilidade de desdobramento de sua alma na atuação como artista. Reviravolta, a condução da Torre o recolocará sob domínio de sua posição, embora o direcione ao casamento com a aristocracia.

Mas aí está justamente a contradição de sua tentativa de superação. Pois, o coroamento do processo educativo na conquista da maturidade, que passa simbolicamente pelo processo de lapidação de si e resignação face às formas burguesas de vida, deve ser direcionado, ao apontar para comunidade de destino, pelo objetivo inicial de desenvolvimento pleno. É certo que a forma do romance de educação é modelar e serve de exemplo à vontade de formação – coisa que funciona bem ao *Jubiabá*. No entanto, na discussão dos limites éticos de *A teoria do romance*, devemos nos questionar a que serve essa vontade de formação e qual o seu sentido histórico. Talvez o próprio Lukács houvesse expressado essa desconfiança:

Há que se ver sucumbir fileiras inteiras de homens graças à sua incapacidade de adaptação, e outros ressequir e murchar em virtude de sua capitulação precipitada e incondicional perante toda a realidade, a fim de avaliar o perigo a que todos se expõem e contra o qual existe, certamente, um caminho de salvação individual, mas não de redenção apriorística. Ora, tais caminhos existem, e vê-se toda uma comunidade de homens – auxiliando-se reciprocamente, a despeito de erros e confusões ocasionais – marchar triunfante até o final. E o que para muitos tornou-se realidade tem de permanecer, ao menos potencialmente, aberto para todos.

(...) O parâmetro educativo preservado nessa forma (...) consiste no fato de que o advento final do herói a uma solidão resignada não significa um colapso total ou a conspiração de todos os ideais, mas sim a percepção da discrepância entre interioridade e mundo, uma realização ativa da percepção dessa dualidade: a adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma. (LUKÁCS, 2009, p. 142-143)

Assim, ao mesmo tempo em que o exemplo se torna possível, ele também é revelado inerentemente ambivalente. O gesto que condensa o imperativo da forma do *Bildungsroman* goetheano condescende os dois lados da moeda: expressa a vacuidade essencial do mundo e os limites e incapacidades da atuação plena do indivíduo. Aí está o

fecho irônico da fatura que apesar de tudo não dá conta do edifício todo, pois, na medida em que tenta restaurar a unidade rompida, a síntese definitiva tem como obstáculo o alicerce da vida burguesa e comezinha alçada à mentalidade épica. O encerramento nobre de *Wilhelm Meister*, com tom de conto de fada, tem aqui sua explicação, sobretudo, em relação ao fundamento histórico. O paradigma/símbolo da subjetividade como sentido último não consegue transpor o abismo que a realidade do capital põe a jogo. Enfim, na imanência da forma o romance de formação se mostra como uma mobilidade engessada *a priori*, o que, longe de ser contradito no chão brasileiro, é, pelo contrário, reatualizado sobre os arcaísmos de suas relações de trabalho.

Para Bakhtin (2011), porém, o movimento é diferente. Discutindo a experiência do tempo no romance de formação, o autor discorre sobre a unidade dinâmica da construção do personagem central, em um processo de integração e interiorização do tempo na sua própria imagem. O princípio da mudança, portanto, modifica o significado de todos os momentos e episódios do romance em um todo, conforme seu desenvolvimento, e desemboca no processo histórico.

O homem se forma concomitantemente com o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. Trata-se precisamente da formação do novo homem; por isso, a força organizadora do futuro é aqui imensa. (...) Mudam justamente os fundamentos do mundo, cabendo ao homem mudar com eles. Compreende-se que nesse romance de formação surjam em toda a sua envergadura os problemas da realidade e das possibilidades do homem. (...) Aqui a imagem do homem em formação começa a superar seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca em outra esfera vasta e em tudo diferente da existência histórica. (BAKHTIN, 2011, p. 222)

Conforme Bakhtin, então, o *Bildungsroman* assimila e reflete a formação histórica na formação do indivíduo, o que fundamenta um processo contrário, mas ainda dependente, ao que Lukács atribui à tipologia. De um lado, trata-se da configuração da conciliação, como possibilidade de desdobramento pleno no âmbito da vida burguesa, e, do outro, da planificação do processo histórico através do desenvolvimento do indivíduo. Há, portanto, uma convergência de polos opostos que, longe de superá-los, petrifica-os, abaixando a história ao nível da experiência ordinária a fim de mantê-la numa distância segura. Destino individual, mesmo parecendo amarrado à comunidade, mantém-se separado das grandes ondas coletivas (MORETTI, 2020, p. 13).

No fundo, o que essa prevenção expressa é, na verdade, a possibilidade de ancorar uma experiência burguesa que passe ao largo de qualquer movimentação efetivamente radical, sobretudo, afastada de qualquer potencial revolucionário. Em outras palavras, com a sua reconciliação extorquida (ADORNO, 2016), para que o *Bildungsroman* possa integrar plenamente a formação do indivíduo em si como parte no todo do círculo social, ele deve oferecer uma síntese forçada sem se dar ao luxo de integrar uma fratura na sua totalidade. Necessariamente, segundo Moretti em *Romance de formação* (2020), revolução significa fratura e, por isso, o gênero deve encalacrar o sentimento de transição em si e baixar o movimento histórico ao nível do ordinário (e não o contrário).

Aqui está outro problema com que a forma de *Jubiabá* deve lidar. Afinal, sua construção aponta minimamente para um horizonte revolucionário, ao mesmo tempo em que precisa atualizar um molde europeu, cuja constituição histórico-filosófica fundamenta-se em um processo de conciliação.

Tempo e totalidade, portanto, integrados em um projeto conciliatório. Moretti, recuperando a fenomenologia de Hegel, descobre no ponto de chegada da *Bildung*, no encerramento do romance, a assimilação do desenvolvimento do tempo como revelação da essência e da totalidade. Novamente, o fim determina o sentido da caminhada do indivíduo, e evidencia o caráter ontológico que somente pode ser acessado quando dentro desse sistema relativamente estável, dentro da totalidade:

A resposta reside na troca simbólica que é a própria razão de ser do *Bildungsroman*: se o herói quiser usufruir de absoluta liberdade em uma esfera específica da própria existência, torna-se igualmente necessário que em outros setores da ação social reine, em contrapartida, a completa concórdia. (MORETTI, 2020, p. 99)

Completa concórdia, salvo engano, refere-se ao fundamento histórico que engatilha (com o perdão do trocadilho) a formação do *Bildungsroman* de Goethe. Liberdade burguesa que, se por um lado evoca a palavra de ordem da Revolução Francesa, por outro, aqui deve, lembrando Hegel, limpar as arestas do conflito. Ou seja, com certidão de nascimento onde a energia revolucionária não chegou lograr no século XVIII, o romance de formação serviu como mecanismo conciliador das classes proprietárias, a nobreza e a burguesia. Assim, do fim para o início, a assimilação do tempo histórico no desenvolvimento do indivíduo formado, no seu caráter conciliador, acaba por congelar a aparente mobilidade da forma.

Nesse sentido, cabe ainda ressaltar a reflexão de Auerbach acerca do fundamento estético que permitiu, de maneira geral, o advento do realismo moderno:

O modo de observar a vida do ser humano e da sociedade é fundamentalmente o mesmo, quer se trate dos assuntos do passado ou do presente; uma modificação do modo de observar a história, necessariamente, se transfere, sem demora, à observação dos assuntos presentes. (...) Quando se adquire o conceito da unidade vital das épocas, de tal forma que cada uma delas apareça como uma unidade cuja essência se reflete em todas as suas formas fenomênicas. (...) então é de esperar que tais noções sejam também aplicadas à atualidade, de tal forma que também ela apareça como incomparavelmente peculiar, movimentada por forças internas e em constante desenvolvimento; quer dizer, como um pedaço de história, cujas profundezas quotidianas e cuja estrutura interna do conjunto se tornam interessantes, tanto no seu surgimento, quanto na sua direção evolutiva. (AUERBACH, 2015, p. 395)

Conforme o autor, a concepção que atravessa metodologicamente essa formulação é a do que convencionou se chamar historicismo burguês. Unidade vital que se expressa essencialmente em todas as suas formas e fenômenos diz respeito a uma completa homogeneização do movimento histórico. Se é esse mesmo o princípio que determina *Wilhelm Meister*, então, na prática, o modelo global do romance de formação, salvo engano, deve não apenas ser conciliador, como a sua própria constituição parece em si paralisante e imóvel<sup>2</sup>. Não se enxergam aqui potências desagregadoras, porque *a priori* elas são forçadamente elididas. E, portanto, o encadeamento do romance de formação invariavelmente recobre o sentido próprio de sua imobilidade.

Essa é a fatura que *Jubiabá* deve atualizar, acertando ou não o seu compasso. Como se disse, a imobilidade foi incorporada, na medida que manteve para o acerto de sua composição as relações de trabalho coloniais que funcionam como princípio formal do romance. Além disso, segurando frouxamente a arquitetura, o limite conciliador se encerra sobre o andamento supressivo do próprio narrador. Daí a relação dialética da constituição de *Jubiabá* que, para manter a sua configuração, precisa, duplamente, manter o lugar da cria da casa e jogar com o projeto de nação que asseguradamente mantém à margem do processo de modernização a população negra e pobre.

---

<sup>2</sup> Conforme Walter Benjamin (2012), o romance internaliza o tempo como princípio de configuração de maneira a conciliar o indivíduo solitário da modernidade a uma totalidade fantasmagórica. Nesse caso, porém, a internalização não implica mudança e, muito pelo contrário, implica a repetição do mesmo, numa incorporação da forma-mercadoria.

### **Ficou só o olho da ruindade: paralisia e forma**

Antônio Balduino fala. Ele não está fazendo discurso, gente. Está é contando o que viu na sua vida de malandro. Narra a vida dos camponeses nas plantações de fumo, o trabalho dos homens sem mulheres, o trabalho das mulheres nas fábricas de charuto. Perguntem ao Gordo se pensarem que é mentira. Conta o que viu. Conta que não gostava de operário, de gente que trabalhava. Mas foi trabalhar por causa do filho<sup>3</sup>. E agora viu que os operários se quissem não seriam escravos. Se os homens das plantações de fumo soubessem, também fariam greve... (AMADO, 2008, p. 286-287)

Esse trecho assinala o momento de coroação da formação de Balduino, pois é com essa fala que o personagem não apenas marca o seu envolvimento com o movimento proletário, como também evidencia o sentido que atravessou a sua trajetória até ali. Entretanto, como já salientamos anteriormente, o recurso discursivo aqui reforça o tensionamento que viemos apontando desde o início. Eduardo de Assis Duarte (1996) já havia marcado a contradição que se exprime no uso do indireto livre nesse recorte, expondo um deslize do narrador quanto ao uso da palavra “viu”. O procedimento técnico procura manter a perspectiva do narrador articulando a interseção com a voz do personagem. Trocando em miúdos, o narrador, como que operando a manutenção da distinção de classe, fala por Balduino. Nesse sentido, fica evidente a força com que a narrativa se impõe a determinar a perspectiva de seu projeto político, a despeito do outro, a despeito mesmo da subjetividade de Balduino, o que resulta invariavelmente numa relação paternalista. O filtro da narrativa é o do intelectual engajado que empresta a voz ao outro desde que mantenha o seu intento. Para Orlandini (2017), o recorte demonstra

---

<sup>3</sup> É importante fazer algumas relações com a paternidade que, sendo tangencial neste trabalho, deverá ser aprofundada alhures, pois, além de demonstrar o conflito discursivo no romance, o trecho também evidencia o encerramento através da figuração da paternidade. Nesse caso, o fantasma da Sinhá Laura é explicado pelo deslocamento do abandono do próprio Balduino, cristalizando-se como uma interdição que pode ser compreendida a partir dessa chave. A proletarização de Baldo, portanto, depende da transformação do personagem em pai. Possivelmente, a explicação encontra-se na construção da ideologia trabalhista da época (cf. ALENCASTRO, 1987). A organização interna do trabalho pelo sindicalismo centralizado do Estado domesticava o proletariado para servir à indústria a custos baixos. No entanto, a presença da cria da casa mostra como o capitalismo moderno se alia ao patriarcalismo com heranças do liberalismo escravocrata. Em outras palavras, o andamento do romance está, salvo engano, em concordância com a ideologia varguista, em que se coadunam a imagem do pai à do trabalhador e, por trás, subsume-se a relação entre a indústria e a figura central do governo. Nesse caso, seguindo Silvia Federici (2017), *Jubiabá* pode demonstrar, nas suas contradições formais, como a reprodução da vida material, no Brasil, joga com a interseção de raça e gênero, enquanto reatualiza as relações de trabalho coloniais na implementação e manutenção do capitalismo na sua periferia. Logo, o traço de imobilidade do romance de formação deve enfrentar esses obstáculos e, conseqüentemente, permitir o desenvolvimento do proletário somente ao abrir espaço para que a estrutura colonial venha à tona e funcione como princípio constitutivo do romance. O vulto dessa figura talvez funcione como sintoma, nesse contexto, da substituição da mão de obra, fazendo com que o trabalho doméstico ganhe alargamento e importância no cuidado dos filhos.

como a cordialidade do enredo contamina o procedimento formal de *Jubiabá*, espelhando a relação de Baldo com Lindinalva na relação do personagem com o narrador. Além disso, o pesquisador também demonstra como o discurso de ambos, longe de se harmonizar através do indireto livre, na verdade, tensionam-se num recíproco avanço de um sobre o outro, em que apenas a perspectiva do narrador sai vencendo. A subjetividade de Balduíno, portanto, é cerceada.

Porém, a presença da cria da casa nos obriga a dar mais uma volta no parafuso, pois, mediante a problemática levantada por nós, talvez o caráter clientelista já não dê conta do riscado. Nesse caso, a deformação da defunta Laura (da “Sentinela”) também aqui desdobra o sentido supressivo do discurso indireto livre, em que se marca a passagem do mesmo no outro (PASTA JR., 2011). Os processos, com chaves e valores distintos, repetem-se no desenvolvimento da formação, acentuando a sua paralisia. Com acerto, Orlandini desloca a relação de Baldo com Lindinalva para a construção do narrador. No entanto, essa dinâmica só encontra fecho realmente na relação de trabalho que mantém o substrato ideológico do romance, ao passo que conduz a manutenção do projeto de modernização em jogo. Para ser mais direto, o protagonista continua servindo à sinhazinha branca mesmo após a sua morte, e não bastando: “Antônio Balduíno se joga nos pés da cama como um negro escravo” (AMADO, 2008, p. 276).

Talvez aí esteja outro evidente deslize do narrador e do próprio Jorge Amado. O fato é que a relação, a comparação, e até mesmo a metáfora, longe de transportar a dimensão da narrativa para uma experiência emancipada, na verdade, finca os pés na reprodução das contradições étnico-raciais do Brasil. Nesse sentido, além de suprimir a subjetividade de Balduíno, o narrador, com a sua violenta sinonímia, termina por encerrar o processo formativo no remanejamento simultâneo do personagem enquanto homem negro e cria da casa. Assim, a relação material recobre-se dialeticamente como uma automatização e interiorização racial, cuja cordialidade, por fim, apenas demonstra a faceta desse embuste. Existe aqui um processo de reificação de Antônio Balduíno.

Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), estuda as formas como o dispositivo colonial cria a noção racial e a relação entre dominação e inferiorização do negro. De modo geral, a epidermização da desumanização, como um fenômeno histórico e social, surge, a partir da realidade material, com a introjeção das estruturas coloniais na subjetividade do colonizado. O processo colonial fundamenta a noção racial para, por



meio do complexo de inferioridade, manter a reprodução da estrutura social numa dupla negação de si do negro. Quando a contestação da humanidade engendra a dúvida sobre si mesmo, a necessidade de reconhecimento parte do deslocamento do desejo de ser branco. Na impossibilidade de fechar o ciclo é que se encontra a alienação do negro, como perda objetiva de si e da capacidade de autodeterminação: “Meu corpo era devolvido desancado, desconjuntado, demolido, todo enlutado” (FANON, 2008, p. 106).

Todavia, Fanon alerta para o perigo de se compreender aí uma relação de dependência essencial, pois a sociedade que torna possível o complexo de inferioridade do negro é a mesma cuja consistência depende da manutenção desse complexo (FANON, 2008, p. 95). O plano de fundo é o processo histórico da modernidade, da colonização, da escravidão e da exploração de acumulação primitiva do capitalismo. E, portanto, a consciência de uma nova possibilidade de existência aponta para a emancipação através da mudança radical das estruturas sociais. Nesse sentido, em relação ao Brasil, cabe analisar as formas como o projeto de nação e de modernização conservadora, sem lançar mão de transformação social efetiva, manteve os processos coloniais de desumanização e de inferiorização do negro. Na verdade, o projeto em questão trouxe em seu bojo uma medida encantatória e conciliadora, reformulando a dinâmica que Fanon já denunciou. Tal é a contradição pela qual *Jubiabá* se configura e que lhe serve de mola propulsora da ideologia.

Destarte, estamos botando em xeque a realização da modernização no Brasil, sobretudo, em relação ao mito da democracia racial, conforme Abdias Nascimento (2016). Demonstrando, por exemplo, o empreendimento enganoso de *Casa-Grande e Senzala* (2006), Nascimento expõe os limites da suposta democracia racial no país, que procura reproduzir estruturalmente o apagamento e a marginalização do negro em todas as dimensões da vida social. O elogio à miscigenação, portanto, configura um embuste, que tem como função encobrir a agudização das tensões raciais através da cordialidade. Em todo caso, o verdadeiro programa consiste em apagar e negar no projeto de nação o papel do negro, em uma dinâmica de subtração dos meios de identificação racial no contexto do país, o que resulta em um processo de alienação. E aqui está a chave. A reificação é fruto do procedimento da modernização conservadora, do ponto de vista da elite, pelo qual a fachada do liberalismo pode remanejar e sustentar as relações de trabalho coloniais, bem como seus substratos ideológicos, numa configuração supressora. Nesse

sentido, é possível perceber um traço de imobilidade que a fatura de *Jubiabá* deve atualizar mesmo enquanto *Bildungsroman* numa atrofia das relações histórico-sociais aí imbuídas, principalmente quando cifra em chão brasileiro o fundamento conciliador da sua configuração.

### Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Reconciliação extorquida: a propósito da significação atual do realismo crítico de Georg Lukács. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética – Debate sobre o expressionismo*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2016. p. 319-347.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2015.
- BUENO, Luís. Uma releitura de mar morto. *Revista USP*, São Paulo, n. 95, p. 101-109, nov. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i95p101-109>>. Acesso em: 13 mai. 2020.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

- GALVÃO, Walnice. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MAZZARI, Marcus. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: “Um magnífico arco-íris” na história do romance. *Literatura E Sociedade*, v. 23, n. 27, p. 12-30, jan. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p12-30>>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. Trad. Alexandre Morales. 1. ed. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- ORLANDINI, G. B. *Engajamento à brasileira: paternalismo, promessa revolucionária e cultura popular em Jubiabá*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- PASTA JR., José Antonio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. 2011. Tese (Livre-docência) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Recebido em 04/11/2020

Aceito em 18/12/2020

---

<sup>i</sup> **Antonio Sanseverino** é Professor Associado de Literatura Brasileira da UFRGS, professor do Programa de Pós-Graduação em Letras do IEL-UFRGS, pesquisador do CNPq.

**E-mail:** amvsanseverino@gmail.com

<sup>ii</sup> **Ismael Cunha Freitas** é Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

**E-mail:** ismaelfrts96@gmail.com