
RASCUNHOS SIMBOLISTAS E DECADENTISTAS NO ROMANCE *HÓSPEDE* DE PARDAL MALLET

Symbolist and Decadentist Features In The Novel *Hóspede* by Pardal Mallet

Luiz Carlos Santos Simon¹

RESUMO: Este artigo focaliza o romance *Hóspede* de Pardal Mallet, escrito no final do século XIX: ambos, autor e obra, pouco conhecidos e estudados. O objetivo é investigar marcas simbolistas e decadentistas no romance com base naquilo que as histórias literárias brasileiras apontam como os procedimentos mais típicos da prosa de ficção nesses estilos. Assim, os significados dessas expressões literárias e as conexões com autores são abordados, com a finalidade de aumentar o debate sobre esses tópicos que carecem de maior pesquisa. O artigo ainda discute a necessidade de retornar a esse material historiográfico e estimular a releitura e a reavaliação de romances brasileiros publicados há muito tempo e que hoje correm risco de serem esquecidos.

PALAVRAS-CHAVE: *Hóspede*; Pardal Mallet; Decadentismo; Simbolismo; histórias literárias.

ABSTRACT: This essay focuses on *Hóspede*, a novel written by Pardal Mallet at the end of the 19th century: both, work and author, scarcely known and studied. Its purpose is to investigate symbolist and decadentist features in the novel based on what Brazilian literary histories point out as the most typical procedures in fiction prose in these styles. So, there is an appraisal of the meanings of these literary expressions and their connections with the authors, in order to increase the debate on these topics that face a lack of research. The essay further discusses the need for a return to this historiographical material and for encouraging new readings of Brazilian novels published a long time ago which can be forgotten.

KEYWORDS: *Hóspede*; Pardal Mallet; Decadentism; Symbolism; literary histories.

INTRODUÇÃO

Considerar o romance brasileiro das duas últimas décadas do século XIX é um processo que tende a seguir uma rota predeterminada, com escalas nítidas. O primeiro nome a ser objeto de reflexão de professores, alunos e leitores é Machado de Assis. Com sua produção mais valorizada — *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* — compreendida dentro desse período, Machado provoca uma espécie de névoa que dificulta a visibilização dos romancistas seus coetâneos. A condição

¹ Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

singular do autor pode também estimular a curiosidade por outros nomes. Se Machado desfruta de uma posição à parte no cânone literário brasileiro, cabe o interesse pelo modo com que se desenvolvem romances de outros autores da época. Entre esses, dois têm grande evidência: Raul Pompeia, com *O Ateneu*, narrativa que preserva forte prestígio; e, no conjunto dos naturalistas, Aluísio Azevedo, como romancista mais destacado e representativo de um estilo que teve muitos adeptos. O impacto do Naturalismo para a prosa de ficção brasileira do período em questão é tanto que se pode pensar num estágio subsequente constituído por autores como: Inglês de Sousa, que goza de certo destaque nas histórias literárias com *O missionário*; e Adolfo Caminha, que, nas últimas décadas, tem obtido maior atenção pelo debate acerca da literatura homoerótica no qual *Bom-Crioulo* pode ocupar espaço significativo; e, em lugares mais discretos, Júlio Ribeiro, com *A carne*, e Domingos Olímpio e Manuel de Oliveira Paiva, embora os dois últimos já tenham publicações de seus principais romances em livros — respectivamente *Luzia-Homem* e *Dona Guidinha do Poço* — após o início do século XX. Há vários nomes ainda, mas muito dificilmente eles sequer aparecerão nas salas de aula do Ensino Médio ou dos cursos de graduação em Letras, onde se precisa lidar com a espinhosa questão dos limites e da seleção. Também nos materiais didáticos e em histórias literárias recentes, como as de Bosi (1994) e Nejar (2011), alguns nomes desses romancistas não constam. São os casos de Afonso Arinos, Manuel Benício, Maria Benedita Bormann, Horácio de Carvalho, Lúcio de Mendonça, Faria Neves Sobrinho, Antônio Pápi Jr., Rodolfo Teófilo. Naturalmente, como o processo de valorização de alguns autores é dinâmico, existem boas probabilidades de ampliação do corpo de ficcionistas abordados. Júlia Lopes de Almeida, que publicou seus romances a partir dos anos 1880, vem tendo sua obra reeditada, e autores como Emília Freitas e Ferreira Leal ganharam também publicações recentes que podem reavivar o interesse por suas produções.

De qualquer modo, o ambiente da pesquisa tem papel relevante para movimentar o território do canônico. Algumas iniciativas editoriais já apontam para isso. Se podem ser detectados novos interesses ou uma intensificação no foco direcionado a certos autores, como Adolfo Caminha e Ferreira Leal, — no plano das relações entre literatura e homoerotismo, — e Júlia Lopes de Almeida e Emília Freitas, — nas esferas da autoria feminina e da crítica feminista, — que ensejam reedições capazes de reabilitar as possibilidades de contato com os romances, é indispensável lembrar como o campo da pesquisa impulsionou esses anseios de retomar vínculos com textos que pareciam condenados ao esquecimento ou às notas de rodapé. Cabe, portanto, à pesquisa assumir a função de propiciar um horizonte de descobertas, leituras e releituras, fazendo com que nomes de autores deixem de ser meros nomes.

É esse tipo de exercício que permite a aproximação de Pardal Mallet e seu romance *Hóspede*. A leitura do romance, mais comumente apresentado como naturalista, desperta a desconfiança de um afastamento em relação a determinadas práticas ficcionais daquele estilo de época. Ao mesmo tempo, as histórias literárias, orientadas pelas perspectivas panorâmicas e coletivas, não abrem amplo espaço para acomodar o que se desvia das manifestações mais convencionais, previsíveis ou representativas daquele momento. Fora do escopo naturalista, o que está mais próximo, inclusive por critérios cronológicos, obviamente caros aos registros historiográficos, é a prosa de ficção simbolista. É justamente a possibilidade dessa articulação — entre o romance *Hóspede* e o que se delineia em estudos historiográficos brasileiros como prosa de ficção simbolista e como realizações decadentistas — que o presente artigo pretende investigar.

A opção pelo material historiográfico como fonte da pesquisa justifica-se pela expectativa de uma visão mais ampla da produção literária brasileira do período. Trata-se de examinar não só o quadro das manifestações literárias das duas últimas décadas do século XIX mas também as soluções encontradas pelos estudiosos para atingir uma síntese que as apresente. Nesse sentido, adquire peso a relevância específica atribuída à produção de um romancista sem desmerecer as estratégias a que o historiador recorreu para situar aquele romance entre os congêneres. Até porque há grandes conexões entre a avaliação de uma obra e a verificação do lugar ocupado por essa obra no conjunto com o qual mantém afinidades. A perspectiva adotada na história literária torna-se, assim, importante para calcular o espaço de circulação de um autor e de uma obra. Ainda que esse material historiográfico não seja tão recente nem tenha atualizações muito frequentes viáveis — e isso é natural; afinal, não se produz uma história literária da noite para o dia, — sua importância na esfera dos estudos literários e no ensino de literatura permanece. Souza argumenta que, a partir dos anos 1960 e 1970, a história da literatura brasileira “entra em uma fase de evidente declínio” (SOUZA, 2018, p. 130). Um dos maiores estudiosos da historiografia da literatura brasileira, o autor vincula esse “desprestígio” à “ascensão da teoria da literatura” (SOUZA, 2018, p. 132). Pode ser que isso explique a redução da circulação das histórias literárias, que eram mais frequentemente carregadas sob os braços de alunos e professores há trinta ou quarenta anos. O prestígio aumentado da teoria da literatura também se materializa no ambiente dos estudos literários através de práticas analíticas calcadas em contribuições teóricas que se convertem em trabalhos de conclusão de cursos de pós-graduação, também em evidente crescimento nas últimas três décadas. Embora reconheça, em nosso meio, o estágio de declínio e de desprestígio do plano historiográfico, Souza ressalta que é esse material, apoiado pela concepção que o sustenta, que segue como “a principal

referência para a formação literária dos nossos estudantes, já que se ensina literatura — em especial a brasileira — basicamente segundo a imagem que dela constrói a história da literatura” (SOUZA, 2018, p. 134). Os materiais didáticos, os exames de seleção para o ensino superior e as organizações curriculares do Ensino Médio e Superior só fazem reforçar essa manutenção de prestígio. Cabe, portanto, antes de ingressar na focalização de Pardal Mallet e seu romance *Hóspede*, fazer os percursos indicados pelas histórias literárias a fim de verificar como são apresentadas a prosa de ficção simbolista e as narrativas decadentistas.

Uma vez que a pesquisa consiste na identificação de perfis para as produções narrativas no Simbolismo e no Decadentismo, é importante dividi-la em etapas, separar as buscas (ou tentar separá-las, porque, como será observado, em algumas ocasiões, os termos relativos ao Decadentismo se localizam em seções destinadas ao Simbolismo), a fim de obter maior especificidade para a delimitação daquilo que se entende como realização simbolista e do que é apresentado como experiência decadentista. Embora haja vínculos entre os dois nomes e movimentos, proporcionados inclusive por uma raiz europeia comum, nada impediria que o material historiográfico sobre literatura brasileira abordasse cada um separadamente, em capítulos diferentes, por exemplo.

DECADENTISMO NO BRASIL

O que se observa, logo de início, é uma grande diferença no destaque atribuído a cada termo. O Decadentismo — assim como sua variação “Decadismo” — não integra o título de capítulo de nenhuma das fontes pesquisadas, o que já constitui um obstáculo para o pesquisador ou para um leitor em busca de informações sobre o modo com que autores brasileiros se conectaram a esse movimento. Isso atesta também o estatuto tímido do Decadentismo no quadro da historiografia da literatura brasileira: não se pode comparar o peso reservado ao Decadentismo com as valorizações destinadas a nomes como Simbolismo e Parnasianismo, sem considerar a projeção cuidadosa e detalhadamente guardada para Romantismo, Realismo e Modernismo. Se tal situação não compõe exatamente uma surpresa, a continuação da pesquisa suscita estranhamento um pouco maior. O termo também aparece raramente nas subdivisões ou nos detalhamentos de capítulos, algo que é bastante comum nas histórias literárias e que consta de seus sumários.

Entre as histórias literárias pesquisadas, as únicas que contêm, nesses desdobramentos de capítulos, termos mais próximos de “Decadentismo” são: a de Merquior (1979), em que a expressão “a poesia

‘decadente’ e simbolista” corresponde à parte integrante do quarto capítulo “O segundo oitocentismo (1877-1902)”; e a de Castello (1999), que possui a palavra “Decadismo” como item de uma das subdivisões do capítulo reservado aos versos simbolistas. É necessário ressaltar que as duas ocorrências apontam para nexos com a poesia, sem se ajustar plenamente ao nosso propósito aqui, que é o de acompanhar qual seria o retrato da prosa decadentista no Brasil. Cabe mencionar que, em Coutinho (1986), a mais extensa das histórias literárias consultadas, não há qualquer referência ao termo “Decadentismo” nas descrições dos capítulos do volume 4, que se ocupa da “Era realista” e da “Era de transição”. Surpreende a omissão, até porque termos com pouco lastro crítico e historiográfico nos estudos literários brasileiros, como “Penumbrismo” e “Neoparnasianismo”, ganham destaque e figuram naquele volume em títulos de capítulos. Contudo, *A literatura no Brasil* compensa, em parte, essa lacuna, ao expor, no índice de nomes, títulos e assuntos, termos em francês — de publicações críticas — que remetem a afinidades de autores brasileiros com o Decadentismo. Mesmo sem estar incluído no referido índice — ferramenta indiscutivelmente válida para a obra, por sua extensão, quase 150 páginas, — é possível localizar o termo na seção “A ficção narrativa”, do capítulo sobre Simbolismo, onde há referências a Huysmans, o grande modelo decadentista (COUTINHO, 1986, p. 467-9). Para fechar o grupo das obras que dão alguma visibilidade ao termo “Decadentismo” em sua organização, o *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, organizado por Massaud Moisés e José Paulo Paes (1987), contém breve verbete sobre o movimento. Mais ocupado em discorrer sobre suas vinculações com o Simbolismo, o texto se divide entre a origem europeia e referências a autores franceses e poetas brasileiros, como Cruz e Sousa e Medeiros e Albuquerque, sem deixar espaço para a narrativa. Se se considerar pequena a reflexão do material disponível sobre a prosa de ficção no Decadentismo, é preciso lembrar que, em muitos dos títulos pesquisados, há ainda menor disposição para pôr em evidência o termo e para recorrer a ele como expressão apropriada para designar as experiências narrativas brasileiras. São os casos de: Pereira (1988), Sodré (1988), Lima (1959), Pacheco (1968), Proença Filho (1994), Litrento (1974), Nejar (2011) e Stegagno-Picchio (2004).

Pode-se ainda reconhecer que, mesmo quando os autores das histórias literárias não ressaltam com grande destaque, nos sumários ou em títulos de capítulos, o nome “Decadentismo”, em algumas partes do corpo das obras, as avaliações apresentadas sobre prosadores cronologicamente próximos merecem reflexão. Massaud Moisés, tanto em sua contribuição sobre o Simbolismo (1967) para a coleção “A Literatura Brasileira” quanto no segundo volume de sua história literária (2016), traz importantes significados para o modo com que interpreta as narrativas de certos autores

do final do século XIX e lhes atribui a qualificação de “decadentes”. Ao se deter sobre textos de Gonzaga Duque, o estudioso salienta a presença de “condimentos decadentes” e os articula com a degenerescência, a alucinação e a morbidez de personagens (MOISÉS, 2016, p. 433). Ao comentar sobre o romance de Rodrigo Otávio, também dá ênfase ao pleno ajuste “aos moldes decadentes e simbolistas” (MOISÉS, 2016, p. 440), invocando as sensações eróticas e a perturbação dos sentidos. Outro estudioso que se ocupa de Gonzaga Duque é José Guilherme Merquior, que o identifica como “decadente” no final do já referido subcapítulo dedicado à poesia. Sobre a produção do autor, além do diagnóstico da morbidez, é ainda acrescentada a pecha de “muita tagarelice ‘intelectual’”, revelando claramente o despreço por aquela prosa — na qual ele inclui outro prosador, Rocha Pombo, — considerada inferior até ao “débil naturalismo” (MERQUIOR, 1979, p. 149), o que deixa as iniciativas decadentistas em patamar muito desanimador. Alfredo Bosi também mostra descontentamento com os “precários resultados” das tentativas de autores apresentados por ele como “nossos decadentes”: Gonzaga Duque, Lima Campos, Rocha Pombo e Nestor Vitor (BOSI, 1994, p. 292). Ao primeiro ainda é guardada a cruel avaliação de que “não ultrapassava, em geral, a mera verborragia” (BOSI, 1994, p. 294).

PROSA DE FICÇÃO SIMBOLISTA NO BRASIL

Nas referências mais específicas ao Simbolismo, despontam algumas diferenças na comparação com o modo de apresentar o Decadentismo, que requerem cuidado na análise. Todas as obras — à exceção de *O Realismo*, de João Pacheco, por motivo evidente: há outro volume, na mesma coleção, a já citada “A literatura brasileira”, destinado ao Simbolismo — contêm capítulos reservados para a exposição de autores e obras simbolistas. Isso poderia fazer pressupor que as alusões à prosa de ficção e aos prosadores que a ela aderiram, em sintonia com o estilo de época, seriam abundantes, mas não é o que efetivamente ocorre. Parte desse material historiográfico ignora completamente a prosa de ficção simbolista e nem mesmo cita o prosador que desfruta da maior projeção no período: Gonzaga Duque. Nessa situação, encontram-se as obras de Proença Filho (1994), Litrento (1974) e Nejar (2011). Outras obras reconhecem uma prosa de ficção simbolista e nomeiam os autores que a praticaram, embora concedam espaço muito mais generoso aos poetas vinculados ao estilo, como Cruz e Sousa e Alphonsus Guimaraens. São os casos de Sodré (1988), Stegagno-Picchio (2004) e Castello (1999). As diferenças entre os dois grupos de estudos historiográficos são significativas, mas não são ilimitadas. Deixar de viabilizar a informação da existência de prosadores simbolistas é

problemático, pois corresponde a preservar, no leitor, o desconhecimento. O segundo grupo não incorre nesse deslize, mas, ao fornecer poucos dados acerca das narrativas e estabelecer grande disparidade entre a produção em versos e a prosa de ficção, estimula pouco também a descoberta, o desejo de saciar a curiosidade sobre um conjunto de produções que nem sequer foi despertada.

O desequilíbrio evidente na apresentação e na abordagem das manifestações literárias em prosa e em verso requer um olhar para o contexto. É bastante provável que esse descompasso, que caracteriza as duas últimas décadas do século XIX, seja o maior no quadro da literatura brasileira desde o Romantismo até os dias atuais. Não se trata apenas de invocar mais uma vez Machado de Assis e responsabilizá-lo pelo rebaixamento das demais construções em prosa no período. O Naturalismo, movimento contemporâneo das experiências simbolistas, embora avaliado como “débil” por Merquior, também exerce papel importante na fixação de limites e na relutância em admitir êxito das iniciativas ficcionais no Simbolismo. Assim, é possível reconhecer como naturalistas muitos romances escritos no período, ainda que vários deles não tenham sido tão bem acolhidos pela crítica literária. Para os próprios romancistas, o caminho naturalista mostrava-se mais viável do que o percurso simbolista, o que não garantia necessariamente resultados tão favoráveis. Além da ideia de viabilidade, cabe refletir ainda sobre o apelo e a empolgação que o Naturalismo representava; ou também sobre a possibilidade de constituir uma resposta às soluções românticas já desgastadas. Por esse ou por aquele motivo, é inegável que o conjunto de romances recebidos como naturalistas é mais numeroso do que o das narrativas simbolistas, ainda que as histórias literárias, com frequência, desmascarem as escorregadelas dos romancistas, algumas vezes incapazes de conter seus ímpetos românticos tardios. É assim que o elenco de prosadores apresentados como simbolistas é restrito basicamente a cinco nomes: Gonzaga Duque, Rocha Pombo, Nestor Vitor, Rodrigo Otávio e Lima Campos. Somente as histórias literárias mais extensas — as de Coutinho (1986) e de Moisés (2016), em seis e três volumes, respectivamente — se dispõem a expor alguns outros nomes como Virgílio Várzea, Alfredo de Sarandi Raposo, José Henrique de Santa Rita e Gustavo Santiago. E ainda pode ser citado o espaço concedido por Pereira (1988) a um contista quase completamente ignorado nas demais produções historiográficas: Tristão da Cunha, o único ficcionista simbolista destacado pela autora.

Lúcia Miguel Pereira tem uma breve frase que sintetiza a questão do confronto entre poesia e prosa simbolista: “O movimento que deu Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa não suscitou nenhum romancista de mérito equivalente” (PEREIRA, 1988, p. 222). Essa avaliação aponta para a ideia de que não se trata apenas da escassez de prosadores simbolistas, mas

da qualidade de sua produção também. O que se põe em questão é uma incompatibilidade entre fundamentos simbolistas e práticas narrativas, conflito exemplificado no seguinte trecho: “A arte esotérica, conferindo às palavras valores arbitrários e musicais, feitas tão-somente para iniciados, não se coaduna com a índole do romance, estreitamente ligado à vida” (PEREIRA, 1988, p. 222).

No início do subcapítulo destinado ao exame da prosa simbolista, Massaud Moisés compartilha desse choque, ao alertar para a relevância de componentes estruturais nas narrativas, o que corresponde a antecipar os insucessos dos exercícios ficcionais vinculados ao Simbolismo:

Sabe-se que nenhuma narrativa merece denominar-se conto, novela ou romance, se não envolver uma história, vivida por personagens. Mesmo que diluídos ou projetados para segundo plano, tais ingredientes são necessários à fisionomia específica das narrativas literárias. (MOISÉS, 2016, p. 421)

O posicionamento de Moisés ilustra concepções tradicionais acerca do texto narrativo, mas revela a dificuldade de conciliação entre valores simbolistas e realizações ficcionais. Passados mais de cem anos do período focalizado, é fundamental reconhecer que as concretizações narrativas transpuseram diversos desafios e limites, o que deve provocar uma constante revisitação das produções literárias daquela época. De qualquer modo, o trecho da história literária de Moisés é essencial também para introduzir uma divisão proposta para os textos em prosa conectados ao Simbolismo. O estudioso reúne as realizações que ele nomeia como “poema em prosa” — a expressão preferida pelo autor — e “prosa poética”, separando-as da ficção simbolista, onde são alocados contos e romances. A distinção, embora certamente cercada por sutilezas, dificuldades e riscos de imprecisão, é útil para o esclarecimento em torno da caracterização desses textos em prosa e orientação dos leitores em suas expectativas, ao se aproximarem desse material.

Além dessas contribuições relevantes para uma melhor definição da prosa simbolista, cabe completar o panorama com algumas ideias expostas no material historiográfico pesquisado. Alceu Amoroso Lima, em seu *Quadro sintético da literatura brasileira*, faz, em sintonia com o título de sua obra, um brevíssimo capítulo de apenas quatro páginas sobre o Simbolismo. No penúltimo parágrafo, ele consegue abrir espaço para Gonzaga Duque, assim descrito: “Foi um prosador. E embora a prosa simbolista não tivesse alcançado nem a sombra da projeção da poesia, deixou um livro de que ainda se fala: *Mocidade morta* (1899), o único romance suportável que o Simbolismo legou.” (LIMA, 1959, p. 60). O trecho é curto, porém bastante

significativo. É interessante notar que o autor não deixa de fazer alusões a um prosador simbolista, ainda que o espaço seja muito reduzido, isto é, o livro inteiro obedece à proposta de ser efetivamente sintético. Lima ainda aborda as diferenças de projeção entre poesia e prosa simbolista, reforçando as avaliações de Merquior, Pereira e Moisés. Por fim, ao mencionar Gonzaga Duque e seu romance, referindo-se ao livro como “suportável”, opera uma seleção: entre os romances simbolistas, o espaço seria garantido apenas para *Mocidade morta*, sem que isso represente a exaltação de grandes qualidades dessa narrativa. Mais de sessenta anos após a publicação do *Quadro sintético*, é ainda o romance cuja edição é mais acessível.

Em contraste com o caráter sucinto do texto de Alceu Amoroso Lima, o verbete “Simbolismo”, do *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, constitui uma inversão. Do foco restrito à figura de Gonzaga Duque, o elenco de prosadores simbolistas se transforma e cresce, com a incorporação de muitos nomes no verbete. Com a ampliação, surge o nome de Cruz e Sousa, por suas contribuições em prosa, ficcionistas com grande projeção, como Raul Pompéia e Machado de Assis, e autores pouco associados ao Simbolismo, como Virgílio Várzea, Graça Aranha, Lima Barreto, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Xavier Marques e Alberto Rangel, além daqueles citados anteriormente (MOISÉS; PAES, 1987, p. 400-1), como, aliás, é feito também por Andrade Muricy, em sua introdução para o *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, em que o autor acresce Pápi Júnior e Coelho Neto (MURICY, 1987, p. 55) ao rol dos romancistas que tiveram afinidades com o Simbolismo. Trata-se de uma visão diferente daquela concepção mais comum sobre o Simbolismo voltada tanto para os poemas quanto para a pequena quantidade de praticantes da prosa. Por mais que pareça ousada e surpreendente a atitude de Moisés, autor do verbete, a iniciativa assume importância, pois desfaz a ideia de grande rigidez no trato com os estilos de época, traço frequente e produto de estratégias mecanizadas de ensino. Estabelece-se, assim, a oportunidade de interpretar as manifestações literárias sem a necessidade de respeitar em excesso fronteiras entre as filiações estéticas.

O capítulo escrito por Andrade Muricy sobre Simbolismo, sua contribuição para *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, também possui trechos que fogem ao discurso mais habitual sobre a prosa simbolista. Uma frase dali merece reprodução: “A história do romance no Brasil continuará lacunosa e empobrecida enquanto não for estudada e situada devidamente a obra de ficção dos simbolistas” (COUTINHO, 1986, p. 467). Na frase, emergem um vigor e uma relevância do romance simbolista brasileiro que não encontram muita ressonância nas demais produções historiográficas. Nem se pode afirmar que o referencial de Muricy seja constituído por textos ficcionais diferentes daqueles já mencionados. Assim, a frase reflete mesmo

uma avaliação peculiar feita pelo estudioso, autor da alentada publicação *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, consolidada sobretudo como antologia que reúne, em sua maioria, poemas. É importante considerar que a carência de estudos das narrativas do período, de fato, interfere sobre a história do romance no Brasil, uma vez que a trajetória do gênero é curta e não se pode prescindir de leituras propostas por determinados perfis de romances mais distantes do padrão. Em outros termos, no que diz respeito ao período focalizado, não se deve admitir que o romance brasileiro das duas últimas décadas do século XIX seja representado apenas por Machado de Assis, Raul Pompéia e pelos naturalistas.

PARDAL MALLET E *HÓSPEDE* NAS HISTÓRIAS LITERÁRIAS

O lugar de Pardal Mallet nas histórias literárias é discreto, divergindo de sua vida conturbada por intensa atuação política e pelo enfrentamento de Olavo Bilac em duelo. Com o poeta, Mallet teve parceria literária da qual resultou a publicação *O esqueleto*. O autor gaúcho, patrono da cadeira 30 da Academia Brasileira de Letras, morreu em 1894, aos 30 anos incompletos, três anos antes da fundação da ABL. Seus dois romances são *Hóspede*, publicado em 1887, e *Lar*, publicado no ano seguinte. O primeiro foi reeditado pela Editora Três, em 1974, na coleção “Obras imortais da nossa literatura”, em edição que ainda circula no mercado de livros usados. Os dois romances, com maiores cuidados editoriais, foram republicados em um só volume da Coleção Afrânio Peixoto da ABL em 2008, em edição física que hoje, infelizmente, não tem grande circulação. Ambos estão também em domínio público, o que favorece sua localização nos meios virtuais, assim como ocorre com a própria edição da ABL, disponível no *site* da instituição.

Na pesquisa sobre Mallet no material historiográfico, as fontes estão divididas em três grupos: o primeiro, que nem sequer cita o nome do autor, é composto por Lima (1959), Moisés (1967), Proença Filho (1994), Litrento (1974) e Nejar (2011); o segundo, que traz apenas citações ou também mínimas informações sobre o autor, é integrado por Moisés e Paes (1987), Merquior (1979), Bosi (1994), Stegagno-Picchio (2004) e Castello (1999); e o último, um pouco mais robustecido com dados e esporádicas avaliações sobre Pardal Mallet, é formado por Coutinho (1986), Pacheco (1968), Sodré (1988), Pereira (1988) e Moisés (2016).

No primeiro grupo, o que predomina, no que se refere ao terreno mais próximo da atuação de Pardal Mallet, é a citação de nomes dos autores naturalistas mais proeminentes: Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro e Domingos Olímpio. Litrento (1974, p. 143) ainda amplia esse conjunto, incluindo Rodolfo Teófilo, Xavier Marques, Lima

Barreto, Coelho Neto e Manuel de Oliveira Paiva. Quanto a Moisés, cabe a ressalva de que o material consultado é o volume sobre Simbolismo, o que não estimula fortes expectativas para a citação de Mallet. Além disso, à exceção da história literária de Nejar (2011), não são livros muito extensos, o que aponta para propostas editoriais marcadas pela restrição de espaço. De qualquer modo, a ausência de Pardal Mallet, em cinco das quinze obras consultadas, sinaliza uma posição modesta do autor até mesmo no Naturalismo, onde se poderia esperar maior projeção.

O segundo grupo não se caracteriza por alterações substanciais em comparação com o primeiro. Bosi (1994) e Merquior (1979) limitam-se a citar o nome do autor apenas pelo caráter biográfico, para que, ao lado de outros escritores enumerados, se tenha uma noção da vida literária daquele período. As histórias literárias de Stegagno-Picchio (2004) e Castello (1999), sem aludir a *Hóspede* nem a *Lar*, mencionam superficialmente uma parceria da qual Mallet teria feito parte e da qual resultaria *O esqueleto*. As duas referências feitas por Castello ao autor (há também a informação de que Mallet foi poeta) aparecem apenas em notas de rodapé. Quanto a Stegagno-Picchio, pode-se ressaltar que, ao final de cada capítulo, a autora põe uma bibliografia com os títulos da produção literária dos escritores citados ao longo da respectiva seção: Pardal Mallet não ganha lugar nessa espécie de apêndice. No *Dicionário* (1987), organizado por Moisés e Paes, Mallet também não desfruta de um verbete, enquanto mais de dez romancistas naturalistas recebem esse espaço, que denota reconhecimento. A aparição do autor na obra localiza-se no verbete sobre o Naturalismo, pela referência a 1888, ano que teve a publicação de diversos romances vinculados ao estilo de época, dentre os quais é citado *Lar*, além de livros de outros autores. Não há, porém, alusão ao romance *Hóspede*. Como se pode perceber, portanto, as diferenças entre os dois primeiros grupos são muito discretas. Passa-se da total falta de informação, quando Mallet não é sequer citado, a dados pouco proveitosos. O *Dicionário*, de Moisés e Paes, embora pudesse proporcionar mais informações, ao menos apresenta Pardal Mallet como um romancista naturalista, fornecendo o título de um de seus romances.

O terceiro grupo do material historiográfico pesquisado pode não avançar muito em relação ao segundo, quanto à análise dos romances de Mallet ou mesmo numa avaliação mais específica do autor, mas, ao tomá-lo em conjunto com outras produções do Naturalismo, propicia uma linha de interpretação geral para os romances naturalistas que pode servir de base para reflexões sobre o autor de *Hóspede* e sua criação. A história literária de Lúcia Miguel Pereira traz o nome de Mallet em apenas duas páginas: na primeira, como parte do texto introdutório sobre Naturalismo, há brevíssimos comentários sobre *Lar*; na segunda, dentro de seção com grande relevância informativa, “Livros consultados”, são fornecidos os dados bibliográficos de

Hóspede. O romancista não tem um subcapítulo para si, como acontece com mais de vinte escritores do período focalizado no livro: entre 1870 e 1920. As referências a *Lar*, embora pouco afeitas a minúcias da narrativa, contêm algumas ideias importantes para a trajetória aqui proposta. A autora salienta no romance o “horror que a muitos realistas [...] inspirava a realidade”, o que corresponde a denunciar as adversidades e as grandes chances de malogro do projeto naturalista. Em seguida, dirige seu foco para o conjunto do naturalismo brasileiro, deixando o romance de Mallet em plano secundário, sem, no entanto, desvinculá-lo das questões observadas: “É esta uma das tendências mais contraditórias do nosso naturalismo. Dir-se-ia que, obrigando-se à reprodução minuciosa e unilateral de fatos em geral desinteressantes, os escritores adquiriam um invencível desgosto pelo assunto” (PEREIRA, 1988, p. 127-8). As noções de horror e desgosto podem ficar, mais do que como sinais de obediência cega aos padrões naturalistas, como prenúncios de um descaminho a ser verificado no exame de *Hóspede*.

O lugar de Pardal Mallet na história literária organizada por Coutinho também é muito modesto. Há referências à atuação política do autor no volume 6, mas é no final do capítulo “A ficção naturalista”, sob a responsabilidade de Josué Montello, numa subdivisão intitulada “Legado do Naturalismo”, que se encontram passagens de interesse. Ali, depois de ressaltar como uniformidades e estereótipos atingem a prosa naturalista, Montello cita o nome de Mallet ao lado de mais de uma dezena de escritores e fornece dados sobre nascimento, morte e publicações do romancista. São feitas ainda observações sobre as dificuldades com que os nomes dos autores arrolados sobreviveram, e o capítulo é finalizado com diagnóstico rigoroso para o Naturalismo — “um processo plenamente ultrapassado” — acompanhado da sugestiva ressalva de que os romances em foco têm a seu favor “uma liberdade de criação que supera as limitações impostas pelo Naturalismo” (COUTINHO, 1986, p. 89-90). Agora, ao horror e ao desgosto identificados por Lúcia Miguel Pereira se soma essa liberdade de criação para alimentar a pressuposição do descaminho. Essa constante presença de hostilidade a práticas naturalistas é percebida por um estudioso, especialista na escola, Marcelo Bulhões. Ao citar a controvertida recepção para *A carne*, de Júlio Ribeiro, o crítico vê o fundo moralista dessa resistência: “Polêmica e escândalo foram reações presentes também na repercussão de outros romances do período” (BULHÕES, 2003, p. 28). Ainda que o tempo tenha passado, a continuação dessa resistência parece uma herança da qual a historiografia não se desvencilhou.

Na história literária de Nelson Werneck Sodré, o nome de Pardal Mallet aparece apenas uma vez: é o último nome da última nota do capítulo 9, “O episódio naturalista”. O romance *Hóspede* não é mencionado, mas a conexão de *Lar* com um conjunto de romances de outros autores

contemporâneos produz algumas constatações. Antes de iniciar a nota, Sodré se refere ao grupo de romancistas como “de reduzida importância” (SODRÉ, 1988, p. 395). Como o grupo é grande, torna-se mais fácil indicar quem são os romancistas excluídos dele, dignos, para o autor, portanto, de um reconhecimento maior: Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Adolfo Caminha e Júlio Ribeiro. Na nota, espaço onde a presença do nome de Mallet e de *Lar* é explícita, os romances desses autores “desimportantes” são vistos como “exemplos do naturalismo inespecífico [...] que não chegou a integrar-se no patrimônio literário, permanecendo desconhecido ou esquecido” (SODRÉ, 1988, p. 402). Mais uma vez, é precisamente no momento em que a história literária avalia mal não só os romances de Pardal Mallet mas também um conjunto numeroso de ficções naturalistas que desponta a abertura para uma rota diferente. Em Sodré, isso se verbaliza na expressão “naturalismo inespecífico”, e as ideias de desconhecimento e esquecimento ainda insinuam a possibilidade ou mesmo a necessidade de reparação.

Também não faltam críticas a Pardal Mallet no segundo volume da história literária de Massaud Moisés. Deve-se reconhecer que o nome do autor aparece no sumário da obra, como um dos escritores focalizados em longa subdivisão do capítulo “Realismo” dedicada à prosa. Essa presença no sumário, embora situada na parte reservada aos epígonos, precisa ser interpretada como algo que permite visibilidade e acesso maior à produção do autor. Algumas avaliações não contribuem muito para que o leitor se sinta estimulado a buscar o romance: as personagens são identificadas com a expressão “estereótipos monolíticos”; o clímax é lido como um “vazio que beira o ridículo”; e ainda são detectadas passagens depreciativas, como “sem drama algum” e “o entrecho daria para um conto” (MOISÉS, 2016, p. 139-40). Tais expressões e passagens estão entremeadas a outras que exercem alguma inquietação quanto às expectativas e suposições acerca do romance. Logo na frase inicial sobre Pardal Mallet e *Hóspede*, Moisés vê na obra o propósito de “detectar as zonas sombrias das psicologias em luta” (MOISÉS, 2016, p. 139). O texto também conclui que “Pardal Mallet procurava fugir ao lugar-comum naturalista”, considerando esse passo um “desvio [que] atesta consciente autonomia perante o clichê, um empenho de avistar ângulos novos da equação burguesa em face do casamento” (MOISÉS, 2016, p. 140). A coexistência dessas avaliações heterogêneas provocará no leitor da história literária e no candidato a leitor do romance, no mínimo, uma divisão. É provável que as ideias evocadas por zonas sombrias, fuga ao clichê naturalista, autonomia e busca de ângulos novos projetem o romance para um território mais promissor e prevaleçam sobre o desestímulo que cerca a menção aos estereótipos.

O pequeno livro de João Pacheco sobre o Realismo para a coleção “A Literatura Brasileira” — duzentas páginas — não impede que apareçam

ali algumas das perspectivas mais instigantes sobre *Hóspede*. O nome de Pardal Mallet não consta do sumário e se restringe a apenas uma ocorrência no capítulo 11, dedicado a romances naturalistas. O início desse curto trecho é inequivocamente elogioso: “Não faltam qualidades a *Hóspede*, de Pardal Mallet (1864-1894) que o editou em 1887. Revela o autor tato e alguma finura [...]” (PACHECO, 1968, p. 140). Trata-se de exaltar a sensibilidade, captada em Mallet e não muito comum entre os naturalistas. A brevidade do texto do estudioso não comporta detalhamento nas avaliações, mas é possível destacar dois aspectos: a observação de que o envolvimento amoroso narrado no romance privilegia as “dobras do inconsciente” e os “refolhos das aspirações indefinidas”; e a passagem em que interpreta o desfecho — “não cai o autor no lugar-comum do Naturalismo”, — enfatizando procedimentos atípicos naquela escola. A frase com que Pacheco encerra seu texto sobre Mallet, além de reafirmar a admiração pelo romancista, também inspira pressuposições variadas: “Tal discernimento psicológico indica no autor uma independência de visão sobre a qual não seria justo silenciar” (PACHECO, 1968, p. 140). Essa alusão à independência incentiva o exercício de rever o romance sob outra perspectiva, com a finalidade de se afastar mais ainda do silêncio.

LEITURAS DO *HÓSPEDE*

A estrutura do romance *Hóspede* oferece uma certa surpresa e alguns atrativos. A surpresa consiste na técnica utilizada para expor o contato entre personagens. Toda interação fica sob a responsabilidade do narrador onisciente que assume também o encargo de veicular pensamentos e sensações do triângulo amoroso central do romance: Nenê e Pedro, casados; e Marcondes, o hóspede, amigo de Pedro nos tempos de escola. O autor não recorre ao discurso direto em momento algum da narrativa, o que poderia levar à suposição de que as falas seriam irrelevantes: se se trata de um romance naturalista, poderia ser imaginado que as manifestações corporais, os instintos, os desejos se sobreporiam às falas. Pode ser que, na resistência ao romance e a seu autor expressa por parte significativa das produções historiográficas, essa hipótese faça sentido. Entretanto, acredito que o procedimento de Mallet esteja mais relacionado com a proposta de deslocar o foco para pensamentos e sentimentos de personagens. É com essa medida que a possibilidade de adultério, no âmbito literário, ganha ares de novidade. Em 1887, ano da publicação de *Hóspede*, já haviam sido publicados *Madame Bovary*, *O primo Basílio* e, mesmo no Brasil, *O marido da adúltera*, de Lúcio de Mendonça. Em termos de organização narrativa, somado ao fato de que o romance e cada capítulo são curtos, a opção de Mallet aponta também para a

concentração nas sensações de personagens que participam de uma trama de adultério, com motivações e expectativas muito particulares e divergentes. É preciso admitir que esse campo de interpretação distancia o romance em questão das práticas naturalistas mais comuns. Ao jogar luz em terrenos como pensamentos, motivações e expectativas, deixa-se de priorizar o instinto, que conduz, algumas vezes, ao zoomorfismo. Assim, não só o Naturalismo fica mais distante de *Hóspede* como outras aproximações se tornam menos improváveis e menos suspeitas.

A interação entre Nenê e Marcondes, que só se conhecem no dia em que Pedro traz o antigo amigo para casa depois de encontrá-lo após longo tempo na rua, é promovida pela música. Sem poder compartilhar com o hóspede, que passaria alguns dias instalado ali, o passado que não era comum a ambos — Nenê foi educada para ser esposa e mãe; Marcondes teve na vida desregrada de estudante suas mais marcantes experiências, — conversar sobre música e tocar instrumentos musicais torna-se ponto de convergência já no início da narrativa. Se, no segundo capítulo, ocorre a chegada-surpresa do hóspede, acompanhando Pedro, o que causa profundo constrangimento em Nenê, no quinto, a atmosfera já havia se transformado: “Nenê poderia distraí-los executando diversos trechos clássicos de que gostava muito. E, como Marcondes aproveitasse o ensejo para fazer um paralelo entre a música alemã e a italiana, que lhe agradava muito mais, a moça engajou uma nova discussão, apreciadora como era de Beethoven e Mozart” (MALLET, 2008, p. 19). Nesse momento, o entusiasmo já era evidente, mas o trecho a seguir, extraído também do mesmo capítulo, é exemplo que permite conclusões mais fundamentadas sobre aquele encontro e os desdobramentos dessa descoberta provocada pela música: “Nenê, essa nadava em contentamentos. Havia tanto tempo que ela sonhava encontrar alguém que a acompanhasse ao piano, com quem pudesse conversar sobre música, que a compreendesse enfim!” (MALLET, 2008, p. 20). Mesmo reconhecendo que a música no romance surge como temática e não como a musicalidade que os poetas simbolistas incorporam a seus versos, o que se depreende de sua importância é a sensibilidade tanto em cada personagem quanto para desencadear o envolvimento entre ambos. A noção de compreensão indica uma natureza de experiências mais amplas que não se reduzem a questões de ordem fisiológica e puramente material. Ao nadar em contentamentos, Nenê tem a oportunidade de vivenciar situações que lhe eram inacessíveis. O que se valoriza em seu retrato é o prazer experimentado e suscitado não meramente no plano carnal, mas no circuito espiritual e intelectual. É necessário ressaltar que a inclusão da música não se caracteriza como episódica no romance. À medida que os dias passam, o entendimento musical já está mais desenvolvido, como se pode observar nesta passagem do capítulo 19: “Mal chegava à sala ia para o piano e punha-se a ferir distraidamente as teclas

enquanto o Marcondes tirava uns ligeiros acordes da flauta. Depois os dois começavam a execução e caminhavam seguidamente, de partitura em partitura, até a hora do chá. [...] De tudo isto ia se formando entre os dois uma grande intimidade” (MALLET, 2008, p. 76). O autor prestigia, portanto, a música como fator de aproximação entre o casal. E é importante frisar que essa parceria não se firma acompanhada por cenas de toque físico entre ambos: não se pode considerar que a referência à “intimidade” seja desprovida de componentes eróticos, mas são guardados limites entre os corpos, limites que são muitas vezes transpostos na ficção naturalista. A música surge, desse modo, como um dos aspectos que contribuem para a ideia de vislumbrar em *Hóspede* pontos de contato com práticas simbolistas e decadentistas.

A construção da personagem de Pedro, o marido que ingenuamente convida e recebe o amigo em casa, serve como oportunidade para pôr em ação um modelo de críticas muito afinado com práticas decadentistas. O reencontro com Marcondes não abala a conformidade de Pedro com o papel desempenhado naquele momento: pai e marido, homem provedor. Há nostalgia nas conversas com o amigo, distrações, lembranças, mas sem qualquer problematização entre passado e presente, sem questionamentos quanto às exigências da vida adulta masculina e das responsabilidades familiares. Assim, “a reputação de rapaz ordeiro” (MALLET, 2008, p. 31) é trazida da juventude para a vida adulta e funciona como identidade valorizada para o casamento, que o faz ingressar em definitivo no território da calmária. Com a realização do casamento e a formação da família, entram em cena um cotidiano constituído por “composturas burguesas”, “sem desperdício de efusões” (MALLET, 2008, p. 32), expressões que, por si só, já tornam mais nítida a ironia do narrador. As imagens da conformidade com a vida burguesa, da qual fazem parte também o filho e a sogra que contribui para sua ascensão profissional, acentuam-se, assim como a ironia, com a referência ao objetivo do horizonte de Pedro naquele momento: construir “um ninho acolhoado e tépido onde sonhava descansar a sua velhice satisfeita” (MALLET, 2008, p. 32). Para finalizar o retrato, no último parágrafo do capítulo, o narrador ainda recorre a imagens que compõem a ingenuidade da personagem que se revela como o traço mais saliente de sua caracterização e também como o mais suscetível a críticas: os “bosquejos risonhos” e a “limpidez cristalina do regato” se somam ao “seu otimismo de burguês contente e superficial” e à “sua convicção de homem satisfeito, sem aspirações, a sonhar um sonho alegre de festins floridos, sem ter ao menos como perspectiva admissível o receio de despertar no meio de alguma realidade tenebrosa” (MALLET, 2008, p. 33). A iminência dessa “realidade tenebrosa” estava tanto na adesão irrestrita à concepção burocrática da vida quanto no desligamento do convívio com a sensibilidade:

Pedro era totalmente avesso ao gosto pela música que exercia o fascínio sobre a esposa; era, portanto, alheio ao compartilhamento de emoções que se estabelecia entre Nenê e Marcondes. Com esse perfil que faz sobressair a ingenuidade da personagem, em detrimento da sensibilidade e de eventuais qualidades morais sufocadas ou mesmo inexistentes, o autor reforça o teor crítico quanto ao pragmatismo da vida burguesa, alvo típico do espírito e das expressões literárias decadentistas.

Se, em *Hóspede*, a convergência com as ideias decadentistas se constrói na crítica ao perfil de Pedro, é possível localizá-la também na elaboração do retrato de Marcondes, ainda que as personagens sejam tão diferentes entre si. Poucas vezes no romance brasileiro é tão bem acabada a composição do dândi, figura muito afinada com o Decadentismo, como a que se manifesta na narrativa de Mallet. A trajetória do hóspede é explorada no capítulo imediatamente subsequente àquele dedicado a Pedro, o que reforça o contraste entre os colegas, em que pesem o companheirismo e o passado comum de ambos. Desde o início da composição do percurso de Marcondes, o foco recai sobre a juventude e sua integração à vida boêmia, com suas “risonhas orgias, o vinho correndo em profusões, sorvido a longos tragos por entre os beijos das mulheres bonitas que faziam coro a orquestrar-se no estampido da champanhe que desenvolviam.” (MALLET, 2008, p. 35). Esse foco demonstra o apego da personagem a tais experiências, em atmosfera muito sintonizada com as cenas decadentistas, marcadas pelo termo “orgias”, que já havia aparecido antes na mesma página, pelos prazeres e pelas bebidas. É curioso que o apego de Marcondes se revela na insistência em detalhar os relatos daquele tempo já transcorrido, o que aponta para a existência de um interlocutor, Pedro, disposto a ouvir aquelas aventuras, mas sobretudo de alguém, o próprio Marcondes, muito empenhado em narrar mais uma vez aqueles episódios. Não é à toa, assim, que o retrato do hóspede invade o capítulo posterior, dando prosseguimento à carinhosa retomada daquelas experiências, mesmo quando o amigo já não está ali ao lado para ouvir:

Demais, ele gostava tanto do sono da manhã! Lá em Pernambuco habituara-se a levantar-se ali pelas onze horas, e às vezes mesmo prolongava a sua estada na cama até o meio-dia, apreciando muito esses momentos de moleza em que a gente fica inerte por entre a branda quentura dos lençóis e as fofices do colchão, deixando que o pensamento vá boiando à toa pelos mares sem fim da fantasia! [...] Só então levantou-se. Mas como pusesse a canequinha no bidê e se assentasse na beira do leito para enrolar um cigarro, veio-lhe uma grande preguiça a percorrer-lhe os membros, uns desejos de descansar

ainda um bocadinho, apenas uns cinco minutos; e deitou-se novamente encolhendo as pernas, envolvendo-se todo nas cobertas ainda quentes do sono. (MALLET, 2008, p. 38)

Cabe esclarecer que o trecho inteiro pertence ao mesmo parágrafo, o que dá início ao décimo capítulo: a parte suprimida é apenas uma frase. É interessante notar que os hábitos adquiridos em Pernambuco, produtos de um período da vida com regras menos rígidas, são trazidos para aquele tempo, sem qualquer crise de consciência. Também não vem ao caso o fato de ali ser ele um hóspede: o que se confirma é a condição de um hóspede, já adulto, acordar muito tarde. Mais do que a passagem do tempo, que, a princípio, sugeriria amadurecimento, tornam-se evidentes a permanência do desprezo a imagens e compromissos sociais e a orientação da vida pelo atendimento aos prazeres físicos e imediatos. É esse estado de espírito que se manifesta na vaidade da personagem e é ilustrado pela cena que antecede sua saída do quarto, para o almoço: ele “contraíra o hábito de brunir-se todo nuns grandes requintes de toilette, e era incapaz de sair do quarto sem estar preparado com todas as regras da arte. Era da sua parte uma adoração constante à própria pessoa que o fazia ficar longas horas defronte do espelho, a contemplar-se, achando-se muito bonito” (MALLET, 2008, p. 40).

A composição do perfil de Marcondes é elaborada, portanto, com base nos elementos sensoriais. São esses elementos que pontuam as memórias da vida boêmia, que a fixam como fonte de episódios a serem reproduzidos muitas vezes: os vinhos, os beijos das mulheres, os sons da rolha de champanhe. São eles que o prendem à cama em horas avançadas da manhã, produzindo-lhe sensações vulgares, porém tão emblemáticas: a preguiça e o aquecimento proporcionados pelos lençóis, pelas cobertas e pelo colchão. Tais elementos são ainda o fundamento da vaidade, toda sustentada no sentido da visão por meio de um movimento circular: ele olha-se no espelho para ver a imagem que também será vista por outras pessoas, com a expectativa de que esta imagem vista pelos outros seja tão admirada quanto é adorada por ele mesmo. Esses traços não são secundários no retrato da personagem; são centrais. Assim, quando ele tem uma relação sexual com Marocas, a empregada da casa, em cena sem maiores desdobramentos para a narrativa, o que contribui para estimular-lhe o desejo são as “sombras fantásticas” desenhadas na parede pelo “perfil provocador” (MALLET, 2008, p. 67). Marocas não representa, no romance, uma tentação crescente que atravessa vários capítulos, atormentando a libido do hóspede. Depois dessa transa, também não há recaídas nem vício adquirido. O sexo restringe-se àquele episódio como possibilidade de saciar prazeres corporais momentâneos e aplacar exaltação de sentidos para os quais concorreram as tais sombras tão carregadas de apelos. É dessa forma também, alimentada por

um conjunto de circunstâncias ao qual não faltou a influência dos sentidos, que a intimidade com Nenê cresce. Os contornos desse desejo já são mais sofisticados do que a brutalidade com que ele investe sobre Marocas:

Chegara mesmo a apropriar-se-lhe do aroma, daquele cheiro suave e discreto de jasmim que a moça exalava do corpo inteiro e que ele agora sentia na sua ausência, como parte integrante do próprio organismo. Tanto se habituara a vê-la e a tê-la sempre presente à memória que por vezes, à noite, no grande aniquilamento do sono, parecia-lhe distintamente senti-la junto a si nuns tangíveis de realidade. E quando acordava, meio contente, meio sobressaltado, custava em desvanecer-se daqueles sonhos, procurava a moça por toda parte, não podendo acreditar em uma simples visão, reconstruindo novamente esse perfil sereno das grandes curvaturas sensuais, querendo revê-lo novamente nas decorações fantasiosas do ainda havia pouco, alquebrado por todas essas comoções violentas que acabava de experimentar. (MALLET, 2008, p. 79-80)

A profusão de sentidos dessa cena, que reúne alternâncias em torno de sono, sonho, alucinação, memória e realidade, é marcante. Os cheiros, a visão e, até, o tato — inviável na realidade e disponível apenas na imaginação — estão em harmonia com recursos e valores simbolistas e decadentistas e, ao mesmo tempo, não se reduzem ao teor simplório que cerca muitas vezes a ideia de sensualidade, como manifestação animalizada de personagens, sem problematização nem conflito, como se fosse mero extravasamento de ímpetos fisiológicos. É óbvio que o termo “sensuais” aparece no trecho, é inegável que há ali sensualidade, mas se torna essencial reconhecer que essas doses sensuais se mesclam com a interferência dos sentidos, o que escapa a enquadramentos, entre eles os naturalistas, baseados sobretudo na previsibilidade.

Para encerrar esse trajeto pelo romance *Hóspede*, chegamos à personagem que não dá título ao livro, mas exerce papel fundamental para o desenrolar da trama. Nenê é apresentada como uma mulher sujeita a dois caminhos muito diferentes: poderia ser a esposa e mãe absolutamente exemplar, identificada como imaculada, com uma respeitabilidade indiscutível, imune a qualquer ameaça; mas poderia também ser suscetível às investidas do primeiro galanteador que lhe aparecesse, sem oferecer grande resistência e disposta a viver uma tórrida história de amor e sexo. Embora o primeiro modelo já não tivesse tanto prestígio no contexto literário do final do século XIX, sua presença na galeria de personagens era mantida pela força

da tradição. Nenê, de qualquer modo, não se encaixa plenamente nesses modelos. Não se constrói em torno dela um histórico de mulher adúltera, mas também não seria adequado prevê-la livre dos galanteios do hóspede. Desde os primeiros contatos, nota-se a alteração da personagem, que se vê diante de uma novidade em sua vida rotineira. Como foi registrado, à medida que o tempo passa, a convivência entre ela e Marcondes, introduzida e preservada pela música, adquire o estatuto da intimidade. No entanto, esse envolvimento emperra antes de atingir a consumação: não há um beijo entre eles, não há relação sexual; ainda que não se possa descartar o desejo. Quando a narrativa avança para seu desfecho, a perturbação de Nenê com seus próprios sentimentos é nítida, como exemplificam a expressão “exuberância de afeições” e a seguinte passagem:

Dominava-a agora uma grande paixão pela música. Sonhava umas harmonias deliciosas de instrumentos bizarros e nunca vistos, tangidos por mãos celestiais, a saturar o ambiente de sonoridades excitantes, a banhar-lhe o corpo inteiro numas vagas de sensualidades. Era nuns automatismos de alucinada que ela caminhava para o piano, fazendo-lhe vibrar o teclado numas notas merencórias de tristezas sem fim por entre as quais, de momento a momento, destacavam-se nuns rápidos veios auríferos os ritmos alegres de Offenbach. [...] E quando, nuns rápidos momentos passageiros, sentia-se senhora de si e procurava sondar essas paragens ignotas, em que navegava agora, achava-se em presença de um abismo sem fundo cujas sensações más procurava abafar num mundo de harmonias. (MALLET, 2008, p. 87)

No geral, é importante considerar a permanência da música como referência significativa tanto para a caracterização da personagem quanto para as ideias suscitadas pelo romance. A relevância da música mantém-se mesmo sob a influência da alucinação que passa a integrar o novo estado de Nenê, uma condição que a deixa mais distante do universo das coisas materiais. Essa alucinação está também na falta de lógica demonstrada pela inconstância no repertório: ora “notas merencórias de tristezas” ora “ritmos alegres de Offenbach”, o que aponta para uma flutuação do estado de espírito. Mas a expressão provavelmente mais sintomática do trecho é “paragens ignotas”, que remete à dificuldade para a clareza no conhecimento dos próprios sentimentos e à leitura feita por João Pacheco para o romance: “refolhos das aspirações indefinidas”. A riqueza de seu significado contribui para sintetizar a representação de um envolvimento amoroso e também o campo de incertezas em que transita, com pouca desenvoltura, uma de suas

personagens participantes. Afinal, o que esperava, o que queria Nenê? Segue um esboço de resposta: “Queria-o para si, não como um amante, mas como um adorador! Habitara-se àquelas demonstrações silenciosas e humildes de veneração. Toda a sua vaidade de mulher bonita gostava desse incenso com que lhe acariciavam a plástica graciosa. Chegara mesmo a sonhar a existência assim” (MALLET, 2008, p. 99). A frase não soluciona completamente a indefinição em torno da natureza dos seus sentimentos, até porque há momentos em que se revela a impaciência quanto a beijos e outros contatos corporais que não se concretizam. Assim, o que permanece é a complexidade dos desejos.

CONCLUSÃO

As histórias literárias constituem um material bibliográfico que, com frequência, divide posicionamentos. É muito respeitado por alguns que nem ousam colocá-lo sob questionamentos e é quase ignorado por outros que o substituem por outras fontes vinculadas à teoria e à crítica literárias. Já desfrutou de prestígio enorme em épocas passadas e hoje exerce menos fascínio entre gerações de pesquisadores jovens, seduzidos por teorias recentes. É ainda a base das publicações didáticas para o Ensino Médio e da organização curricular dos cursos de Letras, mas já não são os livros mais cobiçados pelos estudantes nem muito atrativos nas livrarias e editoras. São também objeto de críticas impiedosas — como ter esquecido o autor X? como dar tão pouco destaque à autora Y? — que deixam de lado o fato de ser um empreendimento imensamente trabalhoso, fruto de muitos anos de pesquisa e levantamentos e, assim, sujeito a certas falhas e a opções discutíveis. É indispensável, porém, considerar sua relevância como acesso a informações sobre autores e obras, seja para o estudante iniciante com muitos dados pela frente para processar, seja para aquele pesquisador mais experiente que percorreu vários caminhos e se afastou de outros tantos. Iniciar e reiniciar é, muitas vezes, procedimento recomendável, e as produções historiográficas, com seu gosto pelo conjunto e pelo coletivo, são altamente apropriadas para essas trajetórias. Mesmo que a busca de dados não se configure como o objetivo central do pesquisador diante daquele material, as histórias literárias cumprem ainda a função de permitir o exame de como aquele autor, obra ou estilo de época é representado ali, em comparação com outros autores, obras e estilos de época. Esse tipo de investigação é extremamente importante para que não se perca a perspectiva histórica dos fenômenos literários menos recentes. Afinal, não podem ser desprezadas as produções do passado nem as circunstâncias em que elas foram produzidas e com que circularam. É fundamental, aliás, que tudo isso

seja revisitado e que as possibilidades de descobertas e redescobertas sugeridas pela revisão sejam recebidas pelo pesquisador como desafios a serem enfrentados.

A procura pelas histórias literárias para esta pesquisa sobre a prosa de ficção simbolista e o decadentismo em suas relações com o romance *Hóspede*, de Pardal Mallet, decorre, portanto, da necessidade de um conhecimento mais amplo de como essas manifestações literárias foram entendidas em conjunto no Brasil. Nesse sentido, o olhar para produções específicas sobre Simbolismo e Decadentismo fora do contexto brasileiro poderia representar ganho no que diz respeito ao aprofundamento sobre os movimentos, mas seria diminuída a capacidade de propiciar articulações com ficcionistas brasileiros do final do século XIX e seus escritos. Tais escritos, é relevante salientar, carecem de leituras, de abordagens, de estudos; têm pequena circulação e estão, em sua maioria, fora dos catálogos das editoras. E, mesmo estando em domínio público, e, portanto, disponíveis em meios virtuais, exercem pouco apelo sobre os leitores contemporâneos. Correm riscos de esquecimentos, em graus variados: não nos esqueçamos de que as próprias histórias literárias, quando foram publicadas, já puseram em xeque a legibilidade de alguns romances.

Pardal Mallet é um dos muitos romancistas que precisam ser salvos desse esquecimento. A ideia de visitar o Simbolismo e o Decadentismo proporciona esse combate ao ostracismo e é estimulante também porque pode ser estendida a autores, obras e estilos cronologicamente próximos, o que é necessário para muitas outras obras e movimento essencial para dinamizar os estudos literários. Ao propor a análise de possíveis conexões entre o romance *Hóspede* e ideários simbolistas e decadentistas, o artigo não assume a incumbência de reclassificar, de deixar de interpretar essa produção ficcional como naturalista e passar a entendê-la como simbolista ou decadentista. O que se espera é ter contribuído para sua divulgação maior no plano da literatura brasileira e exercitar uma modalidade de leitura que se fundamente na abertura para revisões e para cruzamentos mais livres entre os textos e os modos de pensá-los em conjunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-*

1960). São Paulo: EDUSP, 2004. v. 2.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EdUFF, 1986. 6v.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LITRENTO, Oliveiros. *Apresentação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército; Forense, 1974.

MALLET, Pardal. *Hóspede; Lar*. Rio de Janeiro: ABL, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: volume II — do Realismo à Belle Époque*. 3. ed. rev. e at. São Paulo: Cultrix, 2016.

_____. *O Simbolismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo (Org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2v.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

PACHECO, João. *A Literatura Brasileira: volume III — O Realismo (1870-1900)*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 14. ed. São Paulo: Ática, 1994.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Historiografia da literatura brasileira: introdução*. São Paulo: É Realizações, 2018.

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

Recebido em 18 set. 2020
Aprovado em 12 fev. 2021