

Naturalismo com aspas: *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, a homossexualidade e os desafios da criação literária

Leonardo Mendes

Resumo

Estudo sobre os desafios teóricos e éticos enfrentados pelo escritor Adolfo Caminha, quando da composição de Bom-Crioulo (1895), seu romance sobre a homossexualidade masculina. As soluções do escritor apontam para a predominância de um projeto afetivo na caracterização do protagonista que lhe permite atenuar o naturalismo, além de explorar, de forma pioneira e empática, os pensamentos de um personagem homossexual.

Palavras-chave: Caminha, Adolfo. Naturalismo. Homossexualidade masculina.

A decisão de escrever uma narrativa ficcional sobre a homossexualidade masculina, na última década do século 19, deve ter exigido do escritor cearense Adolfo Caminha (1867-1897) as mais sérias ponderações teóricas de sua breve carreira de romancista. Como poderia tratar de um assunto—o amor entre duas pessoas do mesmo sexo—que até bem pouco tempo havia sido relegado ao silêncio ou às literaturas clandestinas? Havia muitos riscos embutidos na empreitada. Ser tachado de obsceno era algo que ele já havia enfrentado quando da publicação de *A normalista* (1893), seu romance de estréia. Mas o peso de tal julgamento ele poderia dividir com seus colegas naturalistas, como Júlio Ribeiro e Aluísio Azevedo, além do próprio mestre Emile Zola, cujo editor inglês havia sido preso em 1888 por ocasião do lançamento do romance *La terre* (HAIGHT, 1970, p. 59).¹ Pior seria enfrentar um lugar-comum da crítica apressada: a associação entre autor e obra. No artigo que se viu obrigado a escrever em defesa de *Bom-Crioulo* (1895), Caminha acusa “certos imbecis, [para quem] os personagens de um romance devem refletir o caráter do autor do romance” (CAMINHA, 1896, p. 41). Como nem Flaubert, Zola ou Eça de Queirós “praticavam incestos e adultérios monstruosos”, pensa nosso autor com alívio, tampouco dele poder-se-ia dizer que compartilhasse os desejos de deitar-se com outro homem, como fazia Amaro, seu protagonista.

Mas o apoio moral, se tanto, era tudo que Caminha poderia esperar de Zola, já que a homossexualidade nunca foi objeto de interesse sistemático do escritor naturalista francês. Havia muito pouco na vasta obra do mestre que pudesse ser canibalizado para fins de representação literária naturalista da homossexualidade masculina, e o mesmo valia para Flaubert e Eça de Queirós. Era verdade que essa confraria informal de escritores supunha escrever dentro das fronteiras seguras de uma estética—o realismo/naturalismo—que não tinha dúvidas quanto à sua capacidade de representar a realidade que se encontrava fora da esfera da leitura. Mas para além da teoria, ao contrário de Júlio Ribeiro, que logrou transpor cenas inteiras de Zola para seu romance *A carne* (1888), Caminha dispunha de poucos exemplos concretos à disposição. Os interlúdios lésbicos da protagonista de *Nana* (1880) eram com certeza muito ligeiros para servirem de ponto de partida. E também Aluísio Azevedo, mais ou menos na mesma linha, se esforçara por caracterizar a homossexualidade de Leonie e Pombinha, em *O cortiço* (1890), como um aspecto de uma sexualidade mais vasta e complexa (MENDES, 2000, p. 116). Zola parece ter escolhido evitar o tema como assunto específico de um romance, passando adiante uma rica confissão escrita por um admirador homossexual de sua obra (BROCA, 1991, p. 170). Em *La débâcle* (1892), o escritor evita a consumação física dos fortes sentimentos que o personagem Jean nutre pelo soldado Maurice por meio do dispositivo mecânico dos gêmeos, tal qual Shakespeare, em

¹ Para um estudo sobre a recepção crítica dos conteúdos de sexualidade do romance naturalista brasileiro, ver Mendes (2000, cap. 1).

Twelfth Night—uma estratégia nada realista. Maurice entrega seu papel desconfortavelmente feminino à irmã gêmea Henriette, que se transforma no objeto para o qual Jean transfere seu afeto. Além disso, as hesitações de Zola se revelam reservas mais concretas quando sabemos que ele—um homem que na sua época se notabilizou pela defesa da liberdade e da justiça—em 1895 se recusou a colocar seu nome num abaixo-assinado que circulou na França em defesa de Oscar Wilde (SHOWALTER, 1993, p. 225).

O interesse de Adolfo Caminha pela homossexualidade masculina era resultado, em primeiro lugar, de suas experiências como jovem oficial da Marinha brasileira no final da década de 1880, quando passou onze meses viajando pelas Antilhas até chegar aos Estados Unidos (RIBEIRO, 1967, p. 15). Em 1896 ele afirmaria, orgulhoso por revelar a autenticidade de suas fontes, que havia sido testemunha dos “episódios que descreve a bordo” (CAMINHA, 1896, p. 41). Quanto aos episódios que ocorrem em terra firme, que compreendem metade do romance, podemos supor que Caminha estivesse extrapolando a coreografia de comportamentos sexuais com a sua imaginação de romancista, ao mesmo tempo em que se valia da literatura ficcional e/ou médica disponível à época. Entre suas fontes científicas, estava a obra de um professor de medicina legal de Paris, Ambroise Tardieu, que recentemente publicara um estudo intitulado *De la péderastie et de la sodomie* (CAMINHA, 1896, p. 41). Até certo ponto subordinada à onipotência do pensamento científico das décadas finais do século 19, e participando do apetite epistemológico que Foucault chamou de *a vontade de saber* (FOUCAULT, 1977, p. 55), a literatura naturalista teria na homossexualidade um campo fértil de exploração e experimentação. Era mesmo surpreendente que ela—nos mesmos termos com que Zola e Aluisio Azevedo descreviam as epopéias sexuais de suas prostitutas—estivesse ausente da literatura do período. Nem mesmo *O Ateneu* (1888) serviria, malgrado a opinião de Silvio Romero de que o romance de Raul Pompéia era o melhor representante, no Brasil, do naturalismo “mais vasto, mais correto, mais exato, mais humano e mais científico”, em oposição ao que o crítico chama de “o realismo sórdido” de Zola e seus seguidores (ROMERO, 1960, v. 5, p. 1637). Mas era justamente o conceito de sordidez que a literatura naturalista pretendia revisar. Os breves entusiasmos e os longos silêncios de Sérgio e Egbert não faziam matéria de romance naturalista.

Mas entre 1892 e 1893, Caminha por fim encontrou um romance naturalista sobre a homossexualidade masculina. E seria, talvez para sua surpresa, em língua portuguesa. Em Fortaleza, na pequena biblioteca da “Padaria Espiritual”—movimento cearense de divulgação do naturalismo no Brasil, criado em 1892 e que tinha entre seus “padeiros” Adolfo Caminha—encontrava-se um exemplar de *O barão de Lavos*. Publicado em Lisboa em 1891, o romance havia sido enviado pelo próprio autor, Abel Botelho, para os jovens naturalistas brasileiros (ALCOFORADO, 1988, p. 87). Obra que é parte de uma série romanesca intitulada “Patologia Social”, toda produzida por Abel Botelho, *O barão*

de *Lavos* narra as idéias, conversas e comportamentos de um homossexual lisboeta, já maduro e casado, das camadas aristocráticas da cidade na segunda metade do século 19. Caracterizado como um perverso que espreita atrás de portas, em alamedas escuras, o barão atravessa a narrativa como refém de instintos baixos e hediondos, dentro do mais rígido figurino naturalista. Tal qual um “escravo da cacoquimia ingênita, ia [o barão] trupando cegamente na cauda dos instintos” (BOTELHO, 1933, p. 210). Os hábitos caros de seus amantes levam o protagonista à ruína financeira, que vem somar-se às ruínas física e moral. O barão termina morrendo na rua, velho e acabado. No contexto da obra, não há dúvidas para o leitor de que o protagonista ocupa o lugar da doença, termo que aparece repetida e explicitamente no romance, transformando o barão em um objeto de estudo de um autor que se comporta como um médico empenhado em estudar, classificar e finalmente destruir toda e qualquer patologia. Como sugere o título da série romanesca naturalista de Abel Botelho, a homossexualidade seria uma das *patologias sociais* exploradas pelo romancista.

Pode-se supor com segurança que Adolfo Caminha leu e conheceu *O barão de Lavos*, e que a obra possivelmente lhe deu a coragem necessária para escrever um romance sobre o mesmo assunto. Tantas eram as proximidades entre datas e temas, que um certo escritor Pedro Moniz chegou a insinuar ser *Bom-Crioulo* mera imitação do romance português (RIBEIRO, 1967, p. 8). Mas Abel Botelho estava longe de ser um Zola ou um Eça de Queirós. Sua obra confirma um clichê da crítica: são as produções fracas, porque superficiais, que revelam sem muitas complexidades os preceitos teóricos das escolas literárias. *O barão de Lavos* é um exemplo completo e acabado do mais puro naturalismo. Se *O Ateneu* ficava aquém, *O barão de Lavos* ia muito além. A narrativa se arrasta com o peso da bagagem extra do vocabulário médico, preciso e pedante, do distanciamento pretensamente científico entre a voz narrativa e o protagonista, da dureza de um olhar desumanizado pelos sucessos das inovações científicas da segunda revolução industrial que se consolidava na Europa. No mesmo artigo que escreveu sobre *Bom-Crioulo*, Caminha parece ter sido um bom leitor de Abel Botelho e dos médicos europeus, revelando sua aderência teórica estrita a uma visão naturalista radical. É assim que ele resume a ação da seu romance sobre a homossexualidade:

Um marinheiro rudo, de origem escrava, sem educação, nem princípio, num momento fatal obedece às tendências homossexuais do seu organismo e pratica uma ação torpe: é um degenerado nato, um irresponsável pelas baixezas que comete até assassinar o amigo, vítima de seus instintos (CAMINHA, 1896, p. 41).

Várias gerações de leitores brasileiros tomaram Caminha por sua palavra, o que é compreensível.² Há de fato vários momentos naturalistas radicais em *Bom-Crioulo*. Entretanto, nota-se logo uma

² Ver Broca (1957, p. 236); Cavalcanti (1952, p. 189); Corrêa (1952, p. 262); Costa (1992, p. 48); Montello (1955, v. 5, p. 87); Pereira (1988, p. 174, 171); Ribeiro (1967, p. 27).

discrepância entre o que o autor pensa de seu romance e o romance que de fato ele escreveu, quando notamos, no último, a ausência da palavra “homossexual”, que ele não hesita em empregar aqui para descrever o caráter do seu protagonista. Trata-se possivelmente de uma das primeiras vezes em que a palavra foi usada no Brasil em documento público, o que nos dá uma medida da seriedade dos estudos científicos de Caminha. Criada em 1869 pelo médico húngaro Karoly Maria Benkert (FRYE, 1983, p. 62), a palavra homossexual só apareceria na literatura médica brasileira dez anos depois da resenha de Caminha, em 1906, quando da publicação de um estudo intitulado *Homossexualismo (a libertinagem no Rio de Janeiro): estudo sobre as perversões e inversões do instinto genital*, do médico carioca Ricardo Pires de Almeida (SOARES, 1992, p. 69). Embora tivesse à disposição os mais avançados conceitos científicos da época, Caminha opta, no romance, por termos mais tradicionais e populares, como “pederasta”, e o pseudo-científico “uranista”, criado de resto para argumentar que amar uma pessoa do mesmo sexo não era um crime, mas um destino (SPENCER, 1996, p. 274; WEEKS, 1985, p. 94). Se para ele Bom-Crioulo não passava de um homossexual nato, sem educação ou princípios, um assassino torpe, uma vítima de seus instintos, por que não o descreveu assim no romance? A própria necessidade desse esclarecimento autorial posterior, desse “posfácio” (que ele chamou, com ironia, de “Um livro condenado”), revela as ambigüidades da narrativa.

As opiniões de Caminha são importantes não tanto como chave de leitura, mas como pistas que revelam as expectativas de recepção crítica que ele nutria. Quando juntamos suas várias reações escritas sobre o que ele pretendia com sua literatura, e em especial com *Bom-Crioulo*, notamos que Caminha se via como um escritor-cientista, um profeta da verdade pela arte, um autêntico discípulo de Zola. Se Aluísio Azevedo havia passado semanas convivendo entre cavouqueiros e prostitutas para dessas experiências compor *O cortiço* (MENEZES, 1958, p. 229), Caminha havia passado meses convivendo entre homossexuais a bordo de uma gloriosa corveta da Marinha brasileira, como ele próprio revelou sem pudor. Era uma experiência perfeita para a aplicação do método experimental de Zola:

De fato, toda a operação consiste em retirar fatos da natureza para estudar seus mecanismos e então agir sobre eles através da modificação das circunstâncias que os cercam, sem se desviar das leis da natureza. Finalmente você possui conhecimento sobre o homem, conhecimento científico sobre ele, tanto em suas relações sociais como individuais (ZOLA, 1964, p. 9).

O paralelo científico serve para isentar o escritor de obrigações morais. Um médico não pode ser criticado por estudar uma doença, nem pode ser acusado de imoral por investigar suas causas. Nem a Marinha, que recebeu *Bom-Crioulo* como um inimigo da instituição (PROENÇA, 1974, p. 160), nem Silvio Romero—um crítico que, de resto, foi um dos principais patrocinadores da virada anti-romântica de que

faz parte o naturalismo—foram convencidos desse novo pragmatismo. Mas para esclarecer qualquer dúvida quanto à sua lealdade de romancista, Caminha convidou os críticos de sua obra a visitarem sua biblioteca pessoal. Lá eles poderiam consultar um volume “com umas gravuras horríveis e competentemente numeradas, representando *les desordres que produit la péderastie ou la sodomie*” (CAMINHA, 1896, p. 42). A citação em francês confirma a autenticidade estrangeira (e a autoridade científica) de suas fontes, ainda que os dados desta pesquisa médica estivessem flagrantemente ausentes de *Bom-Crioulo*. Esse estrangeirismo científico colabora no efeito que Caminha deseja obter no trato de seu romance audacioso: o distanciamento. Por razões teóricas, pessoais e profissionais, ele não deseja ser confundido com seu romance. Entretanto, a despeito de suas experiências pessoais, de suas leituras médicas e resenhas críticas, não foi esse o romance que Adolfo Caminha escreveu.

II

A narrativa abre com um sentimento que mina as bases de qualquer exercício da razão científica: o medo. Adotando um ponto de vista panorâmico, o narrador descreve a chegada da corveta que traz a bordo Bom-Crioulo, o protagonista:

Estava outra, muito outra com seu casco negro, com as suas velas encardidas de mofo, sem aquele esplêndido aspecto guerreiro que entusiasmava a gente nos bons tempos da “patescaria.” Vista ao longe, na infinita extensão azul, dir-se-ia, agora, a sombra fantástica de um barco aventureiro. Toda ela mudada, a velha carcaça flutuante, desde a brancura límpida e triunfal das velas té a primitiva pintura do bojo. No entanto ela aí vinha—esquife agourento—singrando águas da pátria, quase lúgubre na sua marcha vagarosa; ela aí vinha, não já como uma enorme garça branca flechando a líquida planície, mas lenta, pesada, como se fora um grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar (CAMINHA, [s.d.], p. 11).

A corveta que o narrador vê “singrando águas da pátria” é outra. É um Outro que com ela vem. O peso e a lentidão da corveta nos impõem um momento de silêncio, enquanto imaginamos os contornos de um navio fantasma que ao longe parece não se mover, de velas mofadas e encardidas, reduzido agora a uma “velha carcaça flutuante”, “a sombra fantástica de um barco aventureiro”. E no entanto ela vem. Dispondo de tais sinais, o leitor imagina que coisa boa não pode sair da corveta. Uma força invasora sobrenatural? Finalmente metamorfoseada num “grande morcego apocalíptico”, a corveta parece vir anunciar o fim do mundo conhecido. É necessariamente com reservas que o narrador (e nós com ele) se aproxima do protagonista, fechando aos poucos o foco até chegar à proa e em seguida aos personagens. Com uma abertura dessas, o leitor sabe que tem nas mãos uma história marcada pela catástrofe iminente. Mas não se trata de uma catástrofe que a ciência possa explicar. O aspecto gótico da

abertura deixa claro que o que está para se desenrolar aqui é algo que, *necessariamente*, escapa à razão.

Embora não deva ser chamado de romance gótico (o naturalismo ocasionalmente estridente da obra dificulta essa categorização), *Bom-Crioulo* abre lento, pesado e inquieto, no mesmo tom da literatura tradicional de terror da segunda metade do século 18, particularmente na Inglaterra. Lúcia Miguel Pereira identificou no romance um ambiente “denso, cerrado, sombrio” (PEREIRA, 1988, p. 171). O confronto físico (ou, como no caso aqui, intelectual) da alteridade em sentido amplo é a marca registrada do gótico (WILLIAMS, 1995, p. 18), e um ambiente de sombras e ruínas é a configuração narrativa mais tradicionalmente associada a esse confronto. Se em *The Castle of Otranto* (1764), do escritor inglês Horace Walpole—considerado o iniciador do gênero—, temos um castelo medieval labiríntico em processo de demolição, em *Bom-Crioulo* temos um navio descrito como se fosse um caixão flutuante—cenário da ação de toda a primeira parte do romance. O vínculo entre o protagonista e as sombras, portanto, é dado de imediato e se mantém firme ao longo de toda a narrativa.

Onde está o “médico” Adolfo Caminha, com sua bibliografia em língua francesa recém-saída do forno? Em cenário tão sombrio e perturbador, as pesquisas científicas do autor estão em grande desvantagem, mas ainda assim se fazem notar. Elas aparecem como fachos repentinos de luz numa noite escura. De tal forma essas aparições surpreendem o leitor, que o resultado é mais de desorientação do que esclarecimento. Mas quando a luz de repente acende, o leitor se vê bruscamente lançado no interior de outra mentalidade, de outra elocução narrativa, quase de outro romance. Na noite do primeiro encontro sexual entre Bom-Crioulo e Aleixo, por exemplo, ainda na corveta, é “um desejo louco de amor físico, um enervamento irresistível” (CAMINHA, [s.d.], p. 28) que move o protagonista, reduzido enfim, como sugeriam as pesquisas de Caminha, a um escravo de seus instintos. Mal havíamos começado a nos habituar à objetividade factual naturalista, e animados pela perspectiva iminente de sermos as testemunhas (como cientistas, bem entendido) da realização desses instintos, eis que o narrador nos lança de volta às sombras. Quando Bom-Crioulo decide atacar, “viram-no passar esgueirando-se felinamente, sobraçando a maca. Ia depressa, furtando-se à vista dos outros, mudo, impenetrável, sombrio... Embarafustou pela escotilha, escadas abaixo, e sumiu-se na cobertura” (CAMINHA, [s.d.], p. 29). O sujeito indeterminado da primeira oração (quem viu? o narrador realista não viu?) é a expressão gramatical da dúvida, do manto negro que volta a cobrir o personagem. Sombrio e impenetrável como a nau que o transporta, Bom-Crioulo parece um réptil se arrastando veloz para dentro de um buraco. O advérbio *felinamente* confirma o sentido de surpresa e mistério. Com o refluxo da onisciência, só resta ao narrador compartilhar com o leitor sua ignorância: “Que iria ele fazer? Algum crime? Alguma traição?” (CAMINHA, [s.d.], p. 29), pergunta-se.

Por alguma razão, falta ao narrador de *Bom-Crioulo* a disposição para exibir o mesmo destemor de cientista racional que Caminha foi capaz de ostentar em suas resenhas. A sugestão, na pergunta do narrador, de que o protagonista estivesse em vias de cometer um crime ou uma traição, nos reposiciona dentro da rede irracional de associações entre homossexualidade e violência, de moldura gótica, uma configuração narrativa que Eve Kosofsky Sedgwick identificou em romances ingleses do mesmo período (SEDGWICK, 1985, p. 92). Mas se essa capacidade para o crime era mesmo *instintiva*, por que o pudor em estudá-la de forma sistemática, objetiva e racional, por meio, por exemplo, do mesmo método que trouxera a lume as “gravuras competentemente numeradas” que Caminha mantinha, com orgulho, em sua biblioteca? É assim que o canto onde Bom-Crioulo e Aleixo se deitam é tão escuro que o narrador nada consegue ver: “A claridade não chegava sequer à meia distância do esconderijo onde eles tinham se refugiado. Não se viam ao outro; sentiam-se, adivinhavam-se por baixo dos cobertores”. Sem poder enxergar muito bem, o narrador só consegue perceber que Bom-Crioulo disse “qualquer cousa” no ouvido do grumete. Como se a escuridão e o silêncio comesçassem a se tornar por demais opressivos, uma luz repentinamente se acende como uma rota de fuga. E diz, encerrando a discussão (e também o capítulo III e a primeira parte do romance), retirando-se com pressa e alívio: “E consumou-se o delito contra a natureza” (CAMINHA, [s.d.], p. 31). O narrador, portanto, sabia desde o início o que iria acontecer—que é o tema do romance—e o fato lhe parece grave. A quem ele queria enganar com suas perguntas retóricas? É como se o narrador soubesse, mas no fundo não quisesse saber. Mas por que ele não quereria saber? Um romance naturalista que se dá ao luxo de *não saber* parece um contra-senso.

Toda a história de *Bom-Crioulo* é conduzida nessa dinâmica de ambigüidade aos solavancos (daí a impressão de que o romance é confuso), e é justamente a relação do narrador com o protagonista o local privilegiado de articulação desse vaivém. Na segunda metade da narrativa, quando Bom-Crioulo sai um pouco de cena e as atenções do romance se voltam para as interações sexuais entre Aleixo e D. Carolina, o narrador se comporta de forma mais realista e objetiva (como o narrador de *O cortiço*), abrindo portas de alcovas, espiando indiscretamente por cima de muros, apontando as ereções do grumete e descrevendo com precisão o orgasmo da portuguesa. Mas com o protagonista, não. O narrador mantém Bom-Crioulo e sua homossexualidade numa região cinza intermediária, numa zona de tensão permanente entre o gótico e o naturalismo, sem permitir que ele seja capturado por uma ou por outra configuração narrativa.³

Essa alternância feroz entre sombra e luz, entre o medo e a curiosidade científica, distrai a atenção do leitor sem oferecer, no entanto, uma solução narrativa final. Enquanto supõe estar lendo um romance naturalista (e Adolfo Caminha, é claro, compartilhava dessa suposição), com deslizes góticos para os mais atentos, o leitor não

³ As instâncias naturalistas de *Bom-Crioulo* foram fartamente apontadas pela crítica tradicional. Para uma análise mais detida do gótico no romance, ver Mendes (2000, cap. 4).

percebe, no meio dessa guerra estridente entre discursos, que o narrador se aproxima de uma forma estranhamente empática da consciência do protagonista. Para tanto, ele se vale de uma técnica que parece ser o *discurso indireto livre*—técnica de resto usada em abundância por Flaubert e Zola, os mestres confessos de Caminha. Mas como os autores do romance realista/naturalista tinham preferência pela cenas de grandes massas humanas, vastas molduras temporais, diálogos e comportamentos instintivos, eles criaram poucas ocasiões para uma análise mais detida da consciência de um personagem—um projeto que só viria a se consolidar com a “guinada interior” de Henry James, e logo em seguida, de forma definitiva, no romance modernista (COHN, 1978, p. 114).

É assim que a aproximação da corveta ao Rio de Janeiro, no capítulo III do romance, exige de Bom-Crioulo um pouco de auto-análise. A viagem se aproximava do fim e sua atração por Aleixo só fazia aumentar. O narrador descreve o dilema:

Maldita a hora em que o pequeno pusera os pés a bordo! Até então sua vida ia correndo como Deus queria, mais ou menos calma, sem preocupações incômodas, ora triste ora alegre, é verdade, porque não há nada firme no mundo, mas, enfim, ia-se vivendo... E agora? Agora... hum, hum!... agora não havia remédio; era deixar o pau correr... (CAMINHA, [s.d.], p. 24).

Os pensamentos de Bom-Crioulo são revelados por meio da linguagem narrativa da ficção em terceira pessoa. O trecho não inclui nenhuma referência de primeira pessoa, e não há qualquer marcação que identifique essas palavras como as de um pensamento distinto daquele que, até aqui, vinha descrevendo (com onisciência) a melhora do tempo e a calmaria das águas, além da alegria da marujada diante da proximidade do porto. Quando ele se aproxima do protagonista e de seus pensamentos, três zonas temporais se interpenetram. O mais-perfeito *pusera* inicia a investida do narrador, ainda separado dois graus da consciência do protagonista, mas já compartilhando com ele o entusiasmo disfarçado de revolta da sentença exclamativa. O imperfeito de “sua vida *ia* correndo” marca uma aproximação, até chegar à fusão de consciências no tempo presente de “é verdade”—um pensamento que é claramente de Bom-Crioulo. A fusão se completa com a rendição total à mentalidade e ao vocabulário do protagonista, de um coloquialismo incompatível com as citações científicas em língua estrangeira do resenhista Adolfo Caminha. Essa fusão resulta numa armadilha: é o narrador do romance que está dizendo que a homossexualidade de Bom-Crioulo não tem “remédio”.

Os personagens de romances naturalistas não costumam ser muito eloqüentes. O interesse pela gramática dos ciclos naturais (que os anima), e em especial dos instintos, faz com que a mirada do narrador privilegie os aspectos comportamentais dos personagens—uma linguagem não-verbal. Numa cena emblemática de *O cortiço*, o personagem Henrique seduz a lavadeira Leocádia—marca o local de

encontro e oferece um coelho em troca dos favores da mulher—sem dizer uma palavra. Bom-Crioulo também não era de muita conversa; costumava fazer valer a sua vontade, conta-nos o narrador, por meio de sua presença física intimidadora (CAMINHA, [s.d.], p. 21). Por isso *o discurso indireto livre* do narrador revela mais o que o protagonista pensa do que o que ele diz. Bom-Crioulo, de fato, teria muitas dificuldades em *dizer* a sua homossexualidade, mas ele *pensa* sobre ela. Dorrit Cohn sugere o termo *monólogo narrado* para nomear a técnica que descreve somente o pensamento (e não a fala) de um personagem em seu próprio idioma, ao mesmo tempo em que mantém a referência narrativa de terceira pessoa (COHN, 1978, p. 100). O termo *monólogo interior indireto* não serviria aqui por dar a impressão (falsa) de que os pensamentos estão sendo apresentados de forma indireta (COHN, 1978, p. 294), quando o que vemos no trecho citado de Caminha é justamente a diminuição, até o limite do possível, do hiato que, em todas as narrativas em terceira pessoa, existe entre o narrador e os personagens. O dispositivo foi usado freqüentemente por Flaubert para reintroduzir a subjetividade de experiências pessoais em narrativas objetivas, desprovidas dos narradores intrometidos do romance inglês do século 18 (COHN, 1978, p. 115), que Machado de Assis tão bem recriou em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). No caso do romance de Adolfo Caminha, é claro, o interesse está no fato de que *o monólogo narrado* revela, nos seus próprios termos, os pensamentos de um personagem homossexual.

Ainda no capítulo III, Bom-Crioulo continua suas reflexões:

Não se lembrava de ter amado nunca ou de haver sequer ariscado uma dessas aventuras tão comuns na mocidade, em que entram mulheres fáceis, não: pelo contrário, sempre fora indiferente a certas cousas, preferindo antes a pândega entre rapazes a bordo mesmo, longe de intriguinhas e fingimentos de mulher. Sua memória registrava dois fatos apenas contra a pureza quase virginal de seus costumes, isso mesmo por uma eventualidade milagrosa: aos vinte anos, e sem o pensar, fora obrigado a dormir com uma rapariga em Angra dos Reis, perto das cachoeiras, por sinal dera péssima cópia de si como homem; e, mais tarde, completamente embriagado, batera em casa de uma francesa no largo do Rocio, donde saíra envergonhadíssimo, jurando nunca mais se importar com “essas cousas” (CAMINHA, [s.d.], p. 24-25).

O *monólogo narrado* é usado com freqüência para revelar uma mente ficcional suspensa num instante do presente, entre uma memória do passado e uma antevisão do futuro (COHN, 1978, p. 126). Ao mesmo tempo em que os verbos, quase todos no mais-que-perfeito, garantem ao narrador uma distância segura, ele novamente se rende ao coloquialismo de “mulheres fáceis, não”, e também de “preferindo antes a pândega entre rapazes a bordo mesmo, longe de intriguinhas e fingimentos de mulher”. Ao reduzir as mulheres a seres fofoqueiros e dissimulados, o protagonista deixa claro seu desdém pelo universo feminino, sua incapacidade de compreendê-lo, desde sua mais tenra

mocidade. O diminutivo nos dois substantivos une Bom-Crioulo e o narrador nesse desdém. O trecho faz cair por terra a tese naturalista, que tantos críticos abraçaram com fervor, de que a homossexualidade do protagonista seria fruto de uma resposta instintiva das forças vitais de seu organismo ao ambiente de exclusão prolongada de companhias femininas, como uma corveta há meses em alto mar (BROCA, 1957, p. 236; PEREIRA, 1988, p. 171; RIBEIRO, 1967, p. 66). Na verdade, o narrador está dizendo que Bom-Crioulo, aos trinta anos, era virgem—uma característica muito estranha para um personagem que o autor descrevera alhures como “um degenerado nato”.

A virgindade surpreendente do protagonista lhe dá uma aura de intocabilidade, honestidade e pureza que se acrescenta à sua estatura de herói dentro do romance. De sua popularidade entre os marinheiros à sua capacidade de sustentar castigos físicos em nome de seu amor por Aleixo—como ocorre na abertura do romance—Bom-Crioulo é um exemplo de disciplina, dedicação e caráter (FOSTER, 1991, p. 13; FRYE, 1982, p. 49). O narrador passa discretamente essas mensagens para o leitor ao mesmo tempo em que deixa cair, aqui e ali, pequenas bombas naturalistas. Num trecho exemplar dessa ambigüidade brutal, também um monólogo narrado, Bom-Crioulo elabora:

Nunca se apercebera de semelhante anomalia, nunca em sua vida tivera a lembrança de perscrutar suas tendências em matéria de sexualidade. As mulheres o desarmavam para os combates do amor, é certo, mas também não concebia, por forma alguma, esse comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo; entretanto, quem diria!, o fato passava-se agora consigo próprio, sem premeditação, inesperadamente. E o mais interessante é que “aquilo” ameaçava ir longe, para mal de seus pecados... Não havia jeito, senão ter paciência, uma vez que a “natureza” impunha-lhe esse castigo (CAMINHA, [s.d.], p. 32-33).

O narrador começa duro, chamando a homossexualidade do protagonista de *anomalia e comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo*. No parágrafo anterior ele havia dito que Bom-Crioulo sentia, sempre que pensava em Aleixo, “um delírio invencível de gozo pederasta”. A conjunção adversativa “entretanto” marca a virada, seguida imediatamente do coloquial “quem diria!”—uma exclamação de surpresa tranqüila. Em nenhum instante o narrador abandona a referência de terceira pessoa, mas de tal forma ele aos poucos se aproxima do universo mental do protagonista, que a idéia de doença se desfaz diante da tranqüilidade com que Bom-Crioulo parece aceitar sua homossexualidade. De fato, o leitor atento vai perceber o quanto é estranho o fato de o conceito de doença repentinamente rondar um homem que, no romance, é um exemplo de saúde e de trato amigável (daí o título da obra).

No trecho, tanto a palavra *aquilo* quanto *natureza* aparecem entre aspas. As aspas são uma forma de relativização; servem para sugerir que as palavras empregadas não são as mais adequadas e que o leitor, portanto, deve tomá-las como essencialmente imprecisas. Ou então

servem para marcar citações, para revelar que a autoria do trecho em destaque é de outro. O pronome demonstrativo *aquilo* serve para dar forma a um dos traços mais característicos do gótico: o improferível (SEDGWICK, 1985, p. 94). A natureza, é claro, seria o domínio da verdade para a filosofia naturalista. Os dois vocábulos aparecem repetidamente ao longo da narrativa, mas nunca com aspas, como vemos aqui. Podemos imaginar que, no monólogo narrado, a fusão entre protagonista e narrador impõe a relativização das aspas. É como se o narrador estivesse citando a si mesmo, entre aspas, num pensamento que ele sabe inconscientemente ser mais do protagonista do que dele. Se *anomalia* servia-lhe bem, no início do monólogo (e por isso vem sem aspas), na medida em que ele se aproxima da consciência de Bom-Crioulo e a ela se rende, o narrador emprega o sinal gráfico para marcar um afastamento desses conceitos. O efeito é curioso: na consciência do protagonista, tanto o gótico quanto o naturalismo estão em suspenso. Essa suspensão abre caminho para a falta de autocomiseração com que Bom-Crioulo aceita o que agora mesmo foi chamado, pelo narrador, de *comércio grosseiro de indivíduos do mesmo sexo*. Nesse contexto, a idéia de castigo perde a força.

O efeito dois-em-um da técnica do monólogo narrado revela o estabelecimento de uma relação entre o narrador e o protagonista que não seria exagero chamar, num romance sobre sexualidade, de erótica. Camuflada na gramática da narrativa objetiva, em grande parte a consciência de Bom-Crioulo alcança os limites da verbalização. A relação promíscua entre as consciências do narrador e do protagonista às vezes pende para o lado do primeiro. Na série de auto-análises do capítulo III, Bom-Crioulo também hesita em levar adiante seu projeto de sexualidade indisciplinada, e imagina que "quando sentisse a necessidade, aí estavam mulheres de todas as nações, francesas, inglesas, espanholas... a escolher!" (CAMINHA, [s.d.], p. 25). O protagonista acabara de se dar conta de que nunca gostou de mulheres. Talvez por ter cedido muito no monólogo narrado anterior, aqui o narrador se sobrepõe a Bom-Crioulo, dando-lhe falsas esperanças, ao mesmo tempo em que acalma os leitores que por ventura tivessem achado chocante o monólogo anterior. A guinada é tão brusca e repentina, que um leitor mais impaciente poderia considerá-la uma falha na caracterização do personagem. Mas quando nos acostumamos com o ritmo atabalhado do romance, essas transições deixam de ser tão ásperas. Até porque o narrador também se sobrepõe ao protagonista para lhe sofisticar a elocução, numa cena crucial, quando Bom-Crioulo e Aleixo têm sua primeira noite de amor no quartinho do sobrado de D. Carolina. Tendo o grumete diante de si, em sua "exuberante nudez", o protagonista pensa: "Belo modelo de efebo que a Grécia de Vênus talvez imortalizasse em estrofe de ouro límpido e estátuas duma escultura sensual e pujante" (CAMINHA, [s.d.], p. 39). Ainda que a elaboração seja um pouco piegas, é difícil imaginar um marinheiro rude pensando coisas assim, em especial num romance naturalista. Mas o narrador está tentando capturar, num plano mais elevado de

elocução, o impacto da visão do corpo nu de Aleixo. As imagens gregas clássicas de limpidez e sensualidade afastam as sombras góticas e enobrecem a homossexualidade de Bom-Crioulo. Narrador e protagonista compartilham um homoerotismo culto.

De um romance que abraça com uma imagem gótica, sugerindo uma catástrofe iminente, mas conduzido em grande parte pelos caminhos ambíguos do monólogo narrado, não surpreende que, afinal, o morto seja Aleixo, e não Bom-Crioulo. De tal forma o leitor conhece as intenções e o caráter do protagonista, que o assassinato do amante por suas próprias mãos, ainda que seja uma brutalidade, é quase um ato de bravura. Bom-Crioulo, recordemos, é o único personagem sincero, honesto e fiel do romance. Lúcia Miguel Pereira notou, com perspicácia, que o narrador não “descreve os gestos dos heróis da tragédia: escamoteia o assassinio” (PEREIRA, 1988, p. 174). O ponto de vista da narrativa passa a ser o de um espectador que descreve o alvoroço da multidão e “ouve boatos, notícias vagas”. O leitor e o narrador só tomam conhecimento do assassinato quando o corpo morto do grumete emerge da multidão. Preso à distância, o protagonista é poupado de ser humilhado pela multidão: “ninguém se importava com ‘o outro’, com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre baionetas, à luz quente da manhã” (CAMINHA, [s.d.], p. 79). Quem vê o outro, o negro, o que não morreu e com quem ninguém se importava, é só o narrador. Na solidariedade do seu longo olhar solitário, o narrador se aproxima de Bom-Crioulo pela última vez. Depois de se permitir tantas intimidades, é um pouco de um pedaço de si que o narrador se despede.

III

O romance que Adolfo Caminha escreveu e defendeu é uma narrativa ambígua sobre a homossexualidade, e não o manual científico com pretensões literárias de Abel Botelho, que quase ninguém leu. Resgatar o homossexual Bom-Crioulo de sua inexpressividade é um projeto afetivo que se sobrepõe ao projeto naturalista do romance. No final das contas, a estranha equação que mistura o naturalismo com o gótico—a vontade de saber mas nem tanto—, que define a relação do narrador com o protagonista, alcança realismo sem voyeurismo. Que o protagonista seja preso, mas não morto, é parte dessa equação. Afinal, antes e depois de Bom-Crioulo, narrativas explicitamente homoeróticas, como *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, terminam sempre com a morte violenta do homossexual. Esse ambiente receptivo ao protagonista abre espaço para o uso da técnica do monólogo narrado. A técnica permite que o leitor conheça o protagonista de perto, saiba das razões de suas ações, conheça a sinceridade de seus desejos. Bom-Crioulo é apresentado de dentro para a compreensão do leitor, mas sempre no domínio mental do narrador. O emprego continuado da referência de terceira pessoa dá um verniz de objetividade à narrativa e indica a presença de um narrador soberano. Ao mesmo

tempo, ele pode explorar sua identificação—não sua identidade—com a mentalidade do protagonista incompreendido (COHN, 1978, p. 112).

Mas por que Caminha faria isso? Talvez ele conhecesse a vivência do preconceito e da incompreensão na própria pele. Em setembro de 1889, quando raptou uma mulher casada de Fortaleza, Caminha foi duramente perseguido e foi obrigado a abandonar a carreira militar (RIBEIRO, 1967, p. 94). Se a cidade de Fortaleza que emerge de *A normalista* não era das mais aprazíveis, a Marinha que aparece em *Bom-Crioulo* teria que ser cruel, injusta, hipócrita, decididamente abaixo da estatura moral do protagonista, apesar do naturalismo. Em 1888 ele havia publicado um conto, intitulado “A chibata”, em protesto contra o uso do chicote como instrumento de punição na Marinha (RIBEIRO, 1967, p. 12). Desse ponto de vista, as cenas de punição com chibata na abertura de *Bom-Crioulo* seriam também uma forma de truculência, uma desumanidade contra a qual Caminha lutou toda a vida. Talvez ele trouxesse convicções mais profundas e vivências mais antigas que não seriam apaziguadas por uma corrente literária importada de Paris, ainda que aparentemente não se desse conta disso. E Caminha, além de perseguido e desempregado, também era nordestino. Eva Paulino Bueno argumenta que a posição periférica de que os escritores naturalistas gozavam no distante Nordeste (mesmo que, na busca de glórias literárias, tenham por fim se dirigido ao Rio de Janeiro) lhes permitiu ter uma visão *ex-cêntrica* do Brasil, em oposição à visão *cêntrica* de escritores cariocas como Machado de Assis. Desse ponto de vista *descentralizante*, os escritores naturalistas (entre eles, o maranhense Aluísio Azevedo) foram capazes de dar voz a setores até então marginalizados da representação social e literária do país (BUENO, 1992, p. 388).

Há a confluência de tudo isso em *Bom-Crioulo*: vivências pessoais, memórias de perseguição, dor e solidão, e a estética de uma época—o naturalismo—que prometia mapear novos territórios ficcionais. O naturalismo de Caminha era, como o de Júlio Ribeiro e Aluísio Azevedo, de biblioteca, mas a sua vivência da periferia, da alteridade, era de primeira mão. O homem negro que o narrador vê ser conduzido à prisão, no final do romance, é um homossexual amadurecido, sem ilusões. Também Adolfo Caminha não tinha as ilusões científicas de seus contemporâneos e de suas resenhas críticas. Era um naturalismo com aspas. Abrindo caminho talvez, na sua dúvida, na sua confluência de vozes opostas e na sua insistência em resgatar uma experiência pessoal, para o modernismo.

Abstract

This is a study about the theoretical and ethical challenges faced by Brazilian writer Adolfo Caminha during the composition of Bom-Crioulo (1895), his novel about

male homosexuality. The solutions he created suggest the predominance of an emotional stance in the protagonist characterization. They allow him to tone down Naturalism, as well as explore, in a sympathetic and pioneering way, the thoughts of a homosexual character.

Keywords: *Caminha, Adolfo. Naturalism. Male homosexuality.*

Referências

- ALCOFORADO, Maria Leticia. Bom-Crioulo de Adolfo Caminha e a França. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 28, p. 85-93, 1988.
- BOTELHO, Abel. *O barão de Lavos*. Lisboa: Lello Editores, 1933.
- BROCA, Brito. *Horas de leitura*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- _____. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1991.
- BUENO, Eva Paulino. Brazilian naturalism and the politics of origin. *MLN*, Baltimore, v. 107, no. 2, p. 363-395, 1992.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- _____. Um livro condenado. *A Nova Revista*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 40-42, 1896.
- CAVALCANTI, Valdemar. O enfeitado Adolfo Caminha. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Org.). *O romance brasileiro de 1752 a 1930*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1952.
- COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes of presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- CORRÊA, Roberto Alvim. Notas sobre o romance naturalista no Brasil. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Org.). *O romance brasileiro de 1752 a 1930*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1952.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- FOSTER, David. Adolfo Caminha's Bom-Crioulo: a founding text in Brazilian gay literature. In: _____. *Gay and lesbian themes in Latin American fiction*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- FRYE, Peter. Leonie, Pombinha, Amaro e Aleixo: prostituição, homossexualidade e raça em dois romances naturalistas brasileiros. In: EULÁLIO, Alexandre (Org.). *Caminhos cruzados: linguagem, antropologia e ciências naturais*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- FRYE, Peter. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- HAIGHT, Anne Lyon. *Banned books: informal notes on some books banned for various reasons at various places in various times*. New York: R. R. Bowker, 1970.
- MENDES, Leonardo. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo, uma vida de romance*. São Paulo: Martins, 1958.
- MONTELLO, Josué. A ficção naturalista. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955. v. 5.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920): história da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- RIBEIRO, Luis Felipe Sabóia. *O romancista Adolfo Caminha*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1967.
- ROMERO, Silvio. Retrospecto literário (1888). In: _____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960. v. 5.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SOARES, Luís Carlos. *Rameiras, ilhoas, polacas: a prostituição no Rio de Janeiro do século 19*. São Paulo: Ática, 1992.
- SPENCER, Colin. *Homossexualidade: uma história*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- WEEKS, Jeffrey. *Sexuality and its discontents*. London: Routledge & Kegan, 1985.
- WILLIAMS, Anne. *Art of darkness: a poetics of gothic*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- ZOLA, Emile. The experimental novel. In: _____. *The experimental novel and other essays*. New York: Haskell House, 1964.