



A fome de Rodolfo Teófilo: voz naturalista, fôlego romântico

Rodolfo Teófilo's A fome: naturalistic voice, romantic breath

João Luiz Xavier Castaldi

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/Brasil

joao.castaldi@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0124-7067>

Resumo: O presente trabalho procura demonstrar certas peculiaridades presentes no romance *A fome*, publicado pelo brasileiro Rodolfo Teófilo em 1890. Embora geralmente associado à Escola Naturalista (e até mesmo um precursor do Neorealismo de 1930), observamos características que destoam da estética proposta por esse movimento, e em certa medida aproximam a obra da prosa romântica que se desenvolvera no Brasil nas décadas anteriores. Outrossim, nosso texto procura investigar as possíveis relações entre as escolhas formais feitas pelo autor nessa obra e suas intervenções mais objetivas na sociedade em que estava inserido, a fim de averiguar qual seria, na visão de Teófilo, a missão do intelectual no Ceará de fins do século XIX.

Palavras-chave: Rodolfo Teófilo; *A fome*; naturalismo; romantismo.

Abstract: This work intends to demonstrate some peculiarities of the novel *A fome*, written by the Brazilian author Rodolfo Teófilo in 1890. Although it is usually associated with the Naturalistic School (and even a precursor of the 1930's Neorealism), we see features that clash with this movement, and in a certain way bring the book closer to the romantic narrative that developed in Brazil in the previous decades. Furthermore, our work tries to investigate the possible relations between the author's stylistic choices in this novel and his more objective interventions in the society in which he lived, in order to find out what it would be, in Teófilo's vision, the mission of an intellectual in the Ceará region at the end of the 19th century.

Keywords: Rodolfo Teófilo; *A fome*; naturalism; romanticism.

Breve Contextualização

Rodolfo Marcos Teófilo foi um farmacêutico e escritor cearense, embora não de nascença – o autor só descobriu quando adulto que seus pais

(mãe baiana, pai nascido no Ceará) estavam na Bahia à data de seu nascimento e mesmo após a descoberta continuou a considerar-se cearense, pelo afeto que nutria por aquela província. Sua atuação como homem das ciências e seu empenho no combate à varíola e ao alcoolismo são dignos de nota: Teófilo é o inventor da cajuína, refresco criado como alternativa às bebidas alcoólicas, além de ter fundado a “Liga Cearense contra o Alcoolismo”; entre os esforços do escritor na luta contra a varíola estão produção e distribuição gratuitas de milhares de doses de vacina. Há quem o compare a Oswaldo Cruz, e, no dizer de seu biógrafo, Lira Neto (2011), Rodolfo Teófilo é exemplo de como nossa história insiste em direcionar suas luzes à metade sul do território: “contudo, pela lógica perversa de uma historiografia centrada nos episódios e fenômenos do eixo sudestino do país, Rodolfo e sua epopeia cívica foram relegados ao esquecimento quase absoluto.” (LIRA NETO, 2011, p. 367).

No que tange à sua produção artística, trata-se de autor pouco lembrado, costumeiramente associado ao Naturalismo e por vezes tachado de mau escritor. Sua crueza vista como excessiva e a falta de verossimilhança de seus diálogos e personagens inspiraram declarações pouco simpáticas de outros autores e literatos. Segundo o estudioso Ednilo Gomes de Soárez (2009), Adolfo Caminha teria declarado que Teófilo “podia ter todas as qualidades de um bom cidadão, mas em tempo algum conseguirá um lugar proeminente na literatura nacional” e que o romance *Os Brilhantes* seria “leitura difícil e desprezível, não só porque carece das qualidades de uma obra de arte, como pela multiplicidade enfadonha de fatos e cenas, cuja repetição sem interesse real para o estudo do tipo nos podia ser poupada”, enquanto José Veríssimo teria classificado *O paroara* como “romance de linguagem incorreta, pobre, descolorida, pouco artística” (SOÁREZ, 2009, p. 218).

Nosso objeto de análise é o livro *A fome*, romance publicado no mesmo ano de 1890 que viu surgir *O cortiço*, talvez nosso exemplo mais bem acabado de literatura naturalista. Assim como seu contemporâneo carioca, *A fome* tem evidente lastro no espaço e na época em que foi concebido, tomando como tema a seca que incendiou o Ceará no fim da década de 1870 e que, combinada à varíola, ceifou centenas de milhares de vidas – não obstante a muito provável subnotificação: consta que o principal cemitério de Fortaleza chegou a receber 1.004 mortos em um único dia (10 de dezembro de 1878).

O estilo adotado no romance é bastante cru e denota certa predileção pelo grotesco, pelas cenas horríveis, pelo choque. Lá vemos montanhas de cadáveres, crianças cobertas de morcegos, famintos cuja humanidade parece ter sido totalmente obliterada, episódios de autofagia. Dir-se-ia uma obra em que o Naturalismo foi levado a níveis extremos, considerando a ênfase social e o foco que recai sobre a miséria e a pobreza, bem como o apreço pelo patológico – notemos aqui que, em sua análise sobre *A fome*, o já mencionado Ednilo Soárez (2009, p. 217) define Rodolfo como “um escritor da escola Realista-Naturalista com uma forte influência filosófica do Positivismo”, e aponta no romance investigado “a consciência cartesiana que caracteriza os homens de ciência”. A linguagem traz termos técnicos, científicos, que, somados aos “defeitos” estéticos e à falta de verossimilhança apontados por parte da crítica, podem, todavia, corroborar a proposta naturalista de arte a serviço da ciência. Já dizia o pioneiro e mestre Émile Zola (1982, p. 46) que este movimento literário “é uma consequência da evolução científica do século; ele continua e completa a Fisiologia, a qual se apoia por sua vez na Química e na Física”, ou ainda que é “a literatura de nossa idade científica”, e por este viés talvez possamos entender que o suposto desleixo ou falta de talento que se atribuem a Teófilo sejam mera aplicação de uma visão de arte em que a análise se sobrepõe ao rigor estético:

Apodrecia ali o cadáver de um homem, cujo rosto já estava medonho pela decomposição. A pele cianótica se estilhava na putrefação, que fazia a cara disforme e horripilante. A fisionomia mais horrível tornava o nariz, que, diluído em uma amálgama de pus e vermes, caía sobre a boca, já sem lábios, e não cobria mais os dentes alvos e sãos. Os olhos arregalados a saltar das órbitas, num olhar de morto, sem luz e consciência, pareciam fitar-se no fazendeiro. O cadáver estava vestido de camisa e calça de algodão. O hábito, entretanto, na altura do ventre estava rasgado, e rasgado também estava o abdômen pelo cão, a cevar-se nos intestinos e vísceras do morto. O terreno onde descansava o corpo estava revolvido. [...] Quase putrefato, se percebia assim mesmo gordura nos tecidos, gordura que a fome teria gasto antes de matá-lo. Examinava o cadáver com interesse, quando notou sinais de um crime: um suicídio por estrangulamento. (TEÓFILO, 2011, p. 57).

Observemos no excerto acima como o autor abre mão do uso da ênclise em “se percebia”, constrói períodos curtos e, de certa forma, previsíveis, visto que muitas vezes iniciados pela combinação de artigo e substantivo (“A

pele”, “A fisionomia”, “Os olhos”, etc.) e usa três vezes, em um trecho curto, a palavra “cadáver”. Esse estilo repetitivo é o que parece incomodar a crítica acima mencionada, e aqui o vemos aplicado a uma cena de teor nitidamente naturalista, dedicada à análise pormenorizada de um corpo que se decompõe.

Na obra em questão temos uma família de sertanejos abastada, porém presa ao campo: o dinheiro está todo convertido em cabeças de gado e pessoas escravizadas. Compõem o grupo familiar Manuel de Freitas, Dona Josefa, a filha mais velha, Carolina, e os filhos mais novos, sem nome (quase meio século antes dos meninos sem nome do célebre *Vidas secas*). Apesar dos sinais de seca iminente dados pela natureza, Freitas acredita em uma melhora no clima, que afinal não acontece. Morto o gado, fugidos quase todos os escravos, o fazendeiro manda os cativos remanescentes à venda por intermédio de seu primo Inácio da Paixão, mas este acaba por traí-lo e desaparecer, de forma que a família Freitas se vê reduzida à condição de retirantes. Migram para a capital, Fortaleza, num longo calvário em que têm contato com todo tipo de atrocidade causada pela fome, pela doença, e também pela corrupção e abandono do poder público. Os eventos descritos no livro passam-se entre 1877 e 1880, e são expostos em terceira pessoa por um narrador que, embora “zologista”, adota uma atitude por vezes emotiva e idealizante, conforme veremos.

É evidente, dado o espaço e o teor da narrativa, o caráter precursor desta obra de Teófilo em relação ao romance nordestino de 1930. Não à toa, Rachel de Queiroz (1953, p. 1) afirma que *A fome* “é dos primeiros, senão o primeiro romance escrito tendo como heróis as vítimas do nosso flagelo regional, e abriu caminho para todos os exploradores do filão, que iriam culminar na obra-prima do gênero, o insuperável *Vidas Secas*, do nosso imenso Graciliano.”

Voz naturalista, fôlego romântico

O vocabulário cientificista é frequente na obra em questão, dando às descrições um tom obsessivamente “clínico”. Embora isto não surpreenda vindo de um homem como o autor em pauta, dado às ciências biológicas e alinhado às ideias deterministas, positivistas e zologistas de seu tempo, parece contrastar com a pontuação emotiva adotada:

A luz vinha, mas não podia tonificar-lhes os músculos depauperados pela inanição, relaxados pela atonia, pela fome! [...] A miséria e os dias de jejum gastaram as reservas nutritivas acumuladas,

comeram os glóbulos vermelhos do sangue, e, uma vez desaparecidos estes da circulação, o líquido nutritivo desfibrado perdera uma das qualidades mecânicas, a densidade, e a vida tornou-se penosa e aflitiva. [...] Naqueles organismos a desordem era completa. O coração, que a pouca densidade do sangue tornara irregular e tumultuoso, os afligia com sofrimentos atrozes. As pulsações eram incompletas, intermitentes, aceleradas, irrigando mal o cérebro, causando vertigens, zumbidos nos ouvidos, ou flagelando a todos os instantes! (TEÓFILO, 2011, pp. 85 - 86).

Nesse trecho, como em outros, percebe-se o uso intenso das exclamações, o que denota comoção do narrador, e profusão de vírgulas, o que imprime ritmo acelerado e entrecortado à leitura. Essa escolha de sinais parece-nos próxima àquela feita por prosadores e poetas românticos, como aponta a professora Lucia Moutinho Ribeiro (1999, p. 111) em sua análise sobre Almeida Garrett: “o excesso de pontuação, isto é, o acúmulo de pontos, travessões, pontos e vírgulas, exclamações, reticências, entrecortando a frase, sugere a explosão de emoções tipicamente romântica.”

Além do contraste entre conteúdo narrado e pontuação empregada, salta aos olhos a idealização adotada pelo narrador ao descrever o sertanejo Manuel de Freitas, cuja tenacidade é exaltada ao longo de todo o romance. Além de tenaz, Freitas é bondoso, abnegado, responsável, e mesmo as descrições físicas falam de um homem forte, de compleição nobre e viril: “A musculatura estava reduzida, mesmo assim ninguém duvidava que os braços daquele homem pudessem sustentar um touro pelos cornos. [...] Naquelas formas não havia um traço que não denotasse virilidade” (TEÓFILO, 2011, p. 17). Quando erra – a escolha em permanecer no sertão enquanto os vizinhos já debandavam, a venda tardia dos escravos, a confiança que deposita no pouco confiável Inácio –, seus erros parecem ser culpa mais do mundo hostil e traiçoeiro que o cerca do que culpa do próprio personagem. Ou, na pior das hipóteses, podemos entender que estes erros advêm de sentimentos tidos como positivos (confiança nas pessoas, esperança, fé).

Muitas das peripécias em que se envolve o protagonista são igualmente exageradas e dignas de um romance alencariano:

Uma onça-pintada, tão grande, que media quase dois metros da ponta do focinho à extremidade da cauda, de pé, no fundo da gruta, balançando o rabo como fazem os gatos, olhava para Freitas.

Os olhos do fazendeiro fitaram os da fera ordenando-lhe que se rendesse. [...] Tendo em uma das mãos o terçado e na outra o chapéu, corre sobre a fera. Esta encabrita-se, escancara a boca mostrando as compridas e aguçadas presas. Freitas agride a onça, com agilidade pasmosa, introduz-lhe o chapéu na boca, cravando-lhe ao mesmo tempo o terçado no coração. (TEÓFILO, 2011, p. 40).

Tenhamos em mente, outrossim, que na década de 1870 a prosa romântica brasileira aderiu a uma tendência regionalista e buscava seus heróis e heroínas na figura do sertanejo. Franklin Távora, o Visconde de Taunay, Bernardo Guimarães e mesmo José de Alencar ambientaram, nessa década, suas narrativas em fazendas de senhores de escravos, pampas, sertões e outros rincões do Brasil. A aposta parecia ser na diversificação do espaço, depois de três décadas de romances passados ora na Corte, ora na selva; e a figura idealizada do sertanejo parecia ocupar o lugar que já fora dos bravos guerreiros tupis que animavam a imaginação dos nossos românticos nos decênios anteriores. Pensando nas perigosas provações que o fazendeiro Freitas enfrenta com tanta força, coragem e grandeza, em sua honradez inabalável, em seu caráter incorruptível, em sua resignação comovente, perguntamo-nos: no fim das contas, não estaria este sertanejo heroico e pouco verossímil mais próximo da idealização romântica do que do olhar clínico naturalista? Não nos parece tão absurdo que Teófilo, escrevendo sobre o sertão em fins dos anos 80, tenha deixado sua estética naturalista “contaminar-se” por alguns elementos mais típicos da década anterior.

Outro aspecto que chama a atenção pela idealização é a relação entre a família Freitas e seus cativos. Muito embora a escravidão consista em uma das mais extremas e abjetas formas de submissão e desumanização que um homem possa impor a outro, o narrador descreve como carinhosa e cheia de respeito a relação entre escravizados e escravizadores. Exemplo disso é a comoção descrita quando Manuel de Freitas anuncia aos escravos que não fugiram que irá vendê-los:

Os cativos tremeram de espanto e o sentimento explodiu. Um coro de prantos entrecortado de soluços tornava aquele recinto pavoroso. [...] Todos estavam comovidos e choravam, exceto Freitas, que retinha as lágrimas à custa das contrações espasmódicas, que, como um anel de aço, constringiam-lhe a garganta. (TEÓFILO, 2011, p. 25).

De forma geral, o tratamento dado no romance ao tema da escravidão é mais “comovente” do que realmente crítico. Temos ainda a impressão de que o autor não procura problematizar a fundo a questão, como se a organização de toda uma sociedade baseada no trabalho escravo não fosse em si uma questão tão séria: o real problema parece ser a crueldade, os castigos infligidos por mero capricho, como se vê na trama secundária de Felipa, uma escrava pertencente ao grupo dos que não fugiram. Levada à venda por Inácio da Paixão, a personagem é brutalmente torturada pela esposa do traficante de escravos Prisco da Trindade e, por fim, separada de sua filha Bernardina. Se o contato com esses infames comerciantes de vidas humanas da cidade de Arronches é aviltante para Felipa e as demais escravas, a vida com seus antigos e valorosos proprietários é descrita como honrada e idílica, como se vê no comentário sobre as cativas filhas de mãe negra e pai branco:

Donzelas ainda, conservam a pureza de costumes da vida campesina, o amor ao trabalho, o respeito ao dever, o culto à honestidade, inculcados no espírito pelos seus avós e senhores, pelos mesmos que à hora angustiada das provações da miséria, sufocando na alma os sentimentos íntimos, abafando no peito o grito da consciência, mandaram-nas vender. (TEÓFILO, 2011, pp. 109-110).

Perceba-se no trecho como os valores positivos de que as jovens escravas compartilham são herdados não apenas dos antepassados brancos, como também do contato com os “senhores”, o que pode ser lido como o determinismo racial, ou racismo “científico”, que animava também outros escritores naturalistas. Contudo, o que nos chama a atenção é a idealização de um passado em que, embora escravas, as donzelas descritas teriam sido felizes em sua pureza, pelo contato com seus antigos donos que, se as venderam, foi como último recurso e “abafando no peito o grito da consciência”, “sufocando na alma” seus nobres sentimentos. Ou seja, a injustiça não é a escravidão em si, e sim os estupros sofridos pelas jovens na senzala de Arronches e as chicotadas sem motivo que Felipa recebe da cruel Dona Faustina na casa de Prisco da Trindade. Notemos ainda que a revolta de Felipa, que a faz a certa altura questionar a bondade e a religião dos antigos senhores, não é pela condição de escravizada que tivera por toda a vida, mas sim por terem-na vendido a novos donos, e principalmente por terem vendido Bernardina: “...a religião mandar amar o próximo e

ela vendeu-me; é portanto falsa a doutrina que me ensinou. Pedi que me vendessem só, que ficassem contigo, minha filha, e os ingratos foram surdos aos meus rogos.” (TEÓFILO, 2011, p. 128). Em companhia da família Freitas, os escravos eram “felizes”.

Semelhante distorção é vista nas obras de nosso Romantismo: vide a alegria e “malandragem” do escravo Tobias no folhetim *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, ou a rotina festiva (e, diga-se de passagem, zoomórfica) dos negros da Fazenda das Palmas no romance sertanejo *Til*, de José de Alencar. Parece-nos haver, portanto, certa idealização da condição do escravo, que aproximaria o livro de Teófilo de nossa prosa romântica.

Além disso, o drama maternal de Felipa – desesperada com as tarefas absurdas impostas à filha pela nova senhora, oferecendo-se às chicotadas em lugar da menina, e por fim dela separada – busca sobretudo *comover* o leitor, mais do que criticar um sistema baseado na exploração escancarada do homem pelo homem. Como se sabe, esse recurso não é tão diferente do procedimento adotado em obras como *A escrava Isaura*, por exemplo. E poderíamos dizer, com o crítico Roberto Schwarz (2008, p. 30), que “estética e politicamente a compaixão é uma resposta anacrônica” e que a mera simpatia humana “cancela a natureza política do problema”.

O desfecho da história de Felipa possui também seus traços folhetinescos. Sua cruel torturadora, D. Faustina, é a típica antagonista romântica: fútil, indolente, egoísta, sádica, bisbilhoteira. Passa a maior parte do tempo lendo revistas francesas de moda e ouvindo minúcias da vida dos vizinhos, trazidas pelos homens e mulheres escravizados que envia como mensageiros. É conivente com os estupros perpetrados pelo marido, mas espera esse sair para realizar suas próprias sessões de violência com as escravas. Mesmo sua aparência física é construída de forma similar à de uma vilã romântica, se considerarmos que naquele movimento artístico podem ser frequentes tanto o exagero e o viés maniqueísta, quanto as associações entre o interior do personagem e sua aparência – observemos que essas características, bem como o apelo de “arte do povo”, parecem ser ao menos em parte oriundas do melodrama do século XVIII, influência para a estética romântica que ganha fôlego no XIX tanto no teatro como

na prosa.¹ A esse respeito, o estudioso do teatro Jean-Marie Thomasseau (2005, p. 39) afirma que

Segundo o melodrama clássico, a divisão da humanidade é simples e intangível: de um lado os bons, de outro os maus. Entre eles, nenhum compromisso possível. Esses personagens construídos em um único bloco representam valores morais particulares. Como assinalou Souriau, há, no gênero melodramático, “uma identificação das funções dramáticas com os caracteres”. Esta identificação é facilitada ainda pela aparência física e o gestual dos personagens, que devem muito à fisiognomia de Lavater, cujas teorias eram no momento muito populares.

Quanto a Dona Faustina:

Era magra, nervosa, malfeita de corpo, e o rosto mais comprido fazia um pequeno cavanhaque preto. Gostava de vestir-se bem, tinha a mania das modas, mas o tronco e sobretudo a barriga e o colo cheio de altos e baixos não se acomodavam às exigências da costureira. (TEÓFILO, 2011, p. 103).

É interessante como Rodolfo Teófilo (2011) combina, nesse episódio de Faustina e Felipa, as relações de causa e consequência típicas do Naturalismo e o misticismo fantasioso típico do Romantismo. Felipa, depois de submetida aos castigos físicos e mentais impostos pela megera, “embrutece”, tornando-se epilética – aqui vemos a explicação cientificista para o aparecimento da moléstia. A primeira manifestação da doença foi durante uma sessão de açoite, e ao ser advertida pelo negro encarregado das chicotadas de que se

¹ Digamos de passagem, no caso específico da prosa romântica brasileira, conforme defende a pesquisadora Paula Fernanda Ludwig (2016), havia certa tradição da leitura em voz alta, que pressupunha um público ouvinte, assim como no melodrama. No mesmo ensaio, Ludwig (2016, p. 6) aponta outras similaridades entre melodrama e romance romântico, tais como “acessibilidade, fluência, emoção, vender para um público cada vez maior, independentemente de condições referentes sobretudo ao preparo intelectual”. Antonio Candido (2014), por sua vez, observa que nossa literatura da primeira metade do XIX levava em consideração o enorme analfabetismo e a pouca afeição à palavra escrita que caracterizava a sociedade de então, prefigurando assim a imagem de um orador e um público de auditores e apresentando “certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós a formação dum estilo realmente escrito para ser lido” (CANDIDO, 2014, p. 91).

tratava de um ataque legítimo, Faustina afirma que não passava de “manha”. Pouco depois, a mesma Dona Faustina começa a ter pesadelos com escravos que querem vingança, e fica obcecada com o ditado “quem com ferro fere, com ferro será ferido” – a solução é convencer o marido a libertar Felipa. A alforria dá-se no dia do aniversário do filho de Prisco e D. Faustina, o menino Jacó, chamado pelos criados “Sinhozinho”, garoto mimado, cruel e cínico como os pais. Felipa, ao perceber que a libertação a afastará da filha que permanece cativa, sofre novo ataque, e o “Sinhozinho”, ao presenciar a cena, desmaia de susto e é diagnosticado também com epilepsia. Apesar da explicação determinista que nos oferece o narrador – “...a criança havia sofrido um ataque incompleto de epilepsia; herdara do trisavô, um alcoólico, a nevrose, que não se tinha desenvolvido nas outras gerações que o precederam” (TEÓFILO, 2011, p. 154) –, fica evidente o teor romântico da maldição, do castigo sobrenatural (quem com ferro fere...).

Quanto ao responsável pela venda da comitiva de escravos de que faziam parte Bernardina e sua mãe e pelo posterior envio do dinheiro a Freitas, ocorre desenvolvimento igualmente idealizado. O passional Inácio da Paixão não resiste à tentação do jogo e perde o dinheiro que devia entregar ao parente. Para cúmulo, vende como escravo seu fiel criado, pela letra da lei homem livre, a Prisco da Trindade. Ciente de que desgraçara não só a família de Felipa como também aquela de Manuel de Freitas e a sua própria, bem como traíra e vendera seu paciente empregado Manuel da Paciência, Inácio parte para a Amazônia como retirante, enfrentando uma longa penitência a fim de amealhar o dinheiro para saldar sua dívida com o primo. Ao fim, numa completa redenção romântica, o fraco e sentimental personagem consegue encontrar, através do sacrifício, a força moral para expiar suas faltas: não apenas consegue a liberdade de seu criado vendido, como restitui o dinheiro a Freitas (que, obviamente, magnânimo como é descrito, jamais amaldiçoara o parente, apenas lamentando o vício de Inácio) e promove o reencontro definitivo de Bernardina e Felipa, o que cura a última da epilepsia.

No desfecho do romance, além da redenção de Inácio e do retorno ao sertão dos Freitas remanescentes (os meninos morreram todos), há o casamento da filha mais velha, Carolina, moça que concentra muitas características românticas: naturalmente bonita e graciosa, respeitosa, exemplo de amor filial – é digna de citação a cena em que Carolina vende seus longos cabelos na tentativa de mitigar os sofrimentos da família.

Antes de conseguir se casar com o sério e bem intencionado Edmundo da Silveira, Carolina enfrenta, em Fortaleza, uma longa provação. A jovem tornara-se objeto do interesse do libertino e inescrupuloso Simeão de Arruda, comissário responsável pela distribuição de socorros públicos.

Simeão de Arruda, a exemplo de D. Faustina, concentra a maldade e a vileza de um antagonista romântico, construído em tons folhetinescos para a total antipatia do leitor. O personagem aproveita-se de sua posição de poder para prostituir jovens de famílias desvalidas e para intimidar seus inimigos. Não conseguindo seduzir a séria Carolina, procura enredar sua família, oferecendo moradia, auxílio e presentes que colocariam os Freitas em posição de devedores. Contudo, quando percebe as intenções do comissário, o obstinado Manuel de Freitas prefere oferecer seus trabalhos na pedreira em troca de uma ínfima remuneração e morar com a família à sombra de um cajueiro a continuar recebendo favores de um corrupto que tinha por objetivo desonrar sua filha. Arruda ainda tenta vários ardis e cogita inclusive o sequestro, em conluio com a feiticeira Quitéria do Cabo.

A figura da bruxa Quitéria, repugnante e ambiciosa, parece-nos também construção mais romântica do que naturalista. Considerando suas ações que visam sempre à enganação e ao lucro, bem como sua cumplicidade interesseira com o notoriamente corrupto Simeão de Arruda, e pondo-as em contraste com a ajuda que oferece à família Freitas o abnegado Padre Clemente, observa-se uma atitude narrativa bastante maniqueísta. Clemente, como o nome sugere, é o religioso ideal, que, tendo nascido em família rica, escolheu uma vida de pobreza e caridade, e à época da chegada dos retirantes à Capital passava os dias auxiliando os doentes de varíola nos lazaretos da cidade. Quanto a Quitéria, que o povo afirmava ter pacto com o diabo,

Dizia-se viúva e por isso trajava sempre um vestido preto. Era branca, rosto pálido e bastante sulcado pela velhice, tendo rugas mais salientes e em maior número do que exigiam os seus cinquenta anos. Um nariz enorme e curvo, como o bico das aves de rapina, levantava-se como uma parede em meio de dois olhos pequenos vivos e verdes [...]. A testa enorme e arrampada para a nuca fazia um contraste com o queixo pontiagudo, que, à falta absoluta de dentes, deixava unir os maxilares e beijava a ponta do nariz. As orelhas enormes parece que cresciam havia meio século; eram tão finas, que quase a luz as atravessava, e estavam presas ao rosto como as aldrabas a um baú.[...]
Quitéria era assim fisicamente e no moral um aleijão também.
(TEÓFILO, 2011, pp. 172-173).

Assim, se levarmos em conta a alegoria da oposição do Bem contra o Mal no embate entre o exemplar Padre Clemente e a caricata bruxa Quitéria, percebemos estar diante de um recurso essencialmente romântico, o maniqueísmo – que se manifesta igualmente na oposição entre o virtuoso Edmundo e o inescrupuloso Simeão. De maneira geral, toda a trama da defesa da honra de Carolina parece-nos muito próxima a de um enredo romântico. Além do heroísmo e dos traços maniqueístas, temos a defesa da virgindade até que se consume o casamento, tema frequente nos folhetins românticos que, como se sabe, além de entreter também “educavam” as jovens leitoras burguesas, inculcando-lhes exemplos e valores. Sobre esse caráter pedagógico e voltado às mulheres, vale lembrar que Antonio Candido (2014, p. 92), no mesmo ensaio em que aponta a grande capacidade de penetração que os temas e a estética do Romantismo demonstraram ter no Brasil oitocentista, “propiciando a formação de um público incalculável e constituindo possivelmente o maior complexo de influência literária junto ao público, que já houve entre nós”, observa:

Como traço importante, devido ao desenvolvimento social do Segundo Reinado, mencionemos o papel das revistas e jornais familiares, que habituaram os autores a escrever para um público de mulheres, ou para os serões em que se lia em voz alta. [...] Poucas literaturas terão sofrido, tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis, esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar. (CANDIDO, 2014, p. 95).

O próprio desfecho em forma de casamento, que além de constituir o desenlace da história de Carolina também coroa a trama principal, contribui para essa conclusão. Parece-nos que, em se tratando da formação de casais, a literatura de teor naturalista apresenta certa predileção pelas tramas que envolvem casais já unidos, e cuja união por vezes termina em adultério ou tédio – seria o caso, por exemplo, de Luísa e Basílio em *O primo Basílio*. Às vezes, o rompimento da união ou do noivado ganha uma camada mais violenta ou mesmo criminal (Amélia e João Eduardo em *O crime do padre Amaro*, Maria do Carmo e Zuza em *A normalista*), ou ocorre porque a origem do compromisso era meramente utilitária e deixa de ser interessante para um dos envolvidos (João Romão e Bertoleza em *O cortiço*). O Romantismo, por sua vez, toma frequentemente como tema a luta de um casal que enfrenta adversidades em busca da união,

terminando tragicamente com a morte (*Iracema, Amor de perdição*) ou alegremente com o matrimônio, como no já citado *A moreninha*. Dessa forma, o casamento de Carolina soa como um típico final feliz romântico, embora incrustado em uma sucessão de desgraças descritas objetivamente e com pena naturalista.

A punição dos maus, espécie de alívio para o leitor habituado ao folhetim, verifica-se também no desenlace das histórias de Simeão e Quitéria. A bruxa tem seu fim em uma cena alegórica que condena, de forma moralizante, sua ganância. Tendo contraído a peste que grassava em Fortaleza, a feiticeira moribunda procura arrastar-se até o baú cheio do dinheiro que amealhara mediante ações desonestas e o conluio com o infame Simeão de Arruda. Escondida no baú também está a carteira que Quitéria do Cabo subtraía ao próprio Simeão num descuido deste último (carteira esta com vultosa quantia, que o comissário por sua vez desviara dos socorros públicos). Mais uma vez é curioso o contraste, observando-se o teor metafórico e sentimental dos eventos e o vocabulário naturalista empregado:

O seu estado agrava-se mais e mais, apareceram hemorragias nasal e uterina, as equimoses perderam a cor de púrpura e vão pouco a pouco cingindo-se de uma auréola negra. Ainda assim tem esperança de escapar e vai de rastos até a mala, onde está guardado o dinheiro, e a custo abriu a caixa e tirou a carteira de Simeão de Arruda. A fisionomia transtornou-se, os pequenos olhos verdes iluminaram-se e as notas do Tesouro fizeram-na exclamar, ardendo em cobiça:

— Tanto dinheiro!...(TEÓFILO, 2011, p. 258).

Destaque-se neste episódio a expressividade das literais lágrimas de sangue que a feiticeira chora, e do simbólico castigo que a cobiçosa personagem sofre ao se sentir morrendo de sede mesmo tendo água ao alcance da mão – situação análoga ao fato de ver o baú repleto e saber-se condenada a morrer sem dele usufruir:

Todas as mucosas se congestionavam. Uma sede horrível retalhava-lhe a língua e a pele da boca. O sangue começava a se extravasar das mucosas mais congestionadas. As dos olhos foram as primeiras que choraram sangue! A feiticeira fitava, nas ânsias da sede, um vaso de água que havia perto de leito. [...] A água, a poucos passos, ainda lhe exasperava mais a sede! Ver o líquido que lhe mitigaria a secura dos lábios e não poder tocá-lo!...(TEÓFILO, 2011, p. 257).

Se a feiticeira representa a ganância, o comissário simboliza a luxúria. Doente, é atormentado pelas suas más ações, em mais uma cena que combina a causalidade naturalista e a vingança romântica:

A moléstia havia colado diante dos olhos do comissário um quadro sombrio, tinha-lhe encarcerado o espírito no escuro círculo da tristeza. Tentava fugir dos fantasmas que o perseguiam, mas eles eram o produto de um estado mórbido, que cada vez mais se acentuava.

A voz de Vitorina, chorando a desonra, o desespero de Edmundo cobrindo-o de maldições no depósito de retirantes da ilha do Pina, soavam-lhe a todos os instantes nos ouvidos. (TEÓFILO, 2011, p. 312).

A exemplo do ocorrido com o menino Jacó, o castigo de Arruda é ambíguo. Se há explicação científica (os delírios como efeito da doença), há também retaliação romântica, como se vê nos acontecimentos posteriores, quando os fantasmas da febre do comissário materializam-se diante dele na hora da morte.

Desesperado, arrependido, com medo do castigo eterno, Simeão de Arruda arrasta-se com dificuldade até a casa do Padre Clemente. Em uma coincidência verdadeiramente folhetinesca, lá encontra Edmundo da Silveira, o honesto pretendente de Carolina que fora por ele enganado e mandado como retirante para o Norte, como parte de uma infame estratégia do depravado comissário para lhe deixar livre o caminho até a jovem. Edmundo, que finalmente retornado do exílio forçado tencionava vingar-se, foi à casa de Clemente, a pedido deste, para ao menos confessar-se antes da desforra. Na verdade o padre pretendia dissuadi-lo, e jamais imaginara que um moribundo Simeão de Arruda bateria à sua porta no mesmo dia e horário. Para cúmulo, ao chegar à casa Edmundo resgata da calçada uma figura esquelética com um bebê quase morto. Era Vitorina, moça estuprada e desgraçada por Arruda, e agora doente e às portas da morte, que trazia seu bebê recém-nascido a fim de que o padre o batizasse “para não morrer pagão” (TEÓFILO, 2011, p. 314). A criança é fruto do estupro perpetrado pelo comissário, e este morre após ser confrontado por Vitorina, que o faz receber nos braços o bebê já morto, e ouvir as duras censuras de Edmundo, que é forçado a abrir mão da vingança, mas acusa Simeão de ser indigno de qualquer compaixão. Além do teor emotivo da cena, essa confluência de personagens à casa do Padre Clemente parece-nos por si só tão pouco

verossímil que seria difícil nela reconhecer traços do Naturalismo, ou de qualquer forma de Realismo.

Outro aspecto que parece afastar-se dos preceitos estéticos e éticos do Naturalismo é o pano de fundo cristão que existe na obra, enquanto os naturalistas mais “ortodoxos” costumam expressar um patente ateísmo, quando não um anticlericalismo militante – vide clássicos desta escola como *O mulato*, de Aluísio Azevedo, ou *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós. Muito embora em *A fome* haja questionamentos da fé católica, como aqueles feitos por Felipa ao sentir-se traída pelos patrões, subjaz certa moral cristã ao longo de todo o livro. Vale lembrar que a própria Felipa por fim consegue reunir-se aos Freitas e à sua amada Bernardina, o que pode ser lido como a “justiça divina” que acaba com as dúvidas da personagem.

Esta moral católica também se vê no castigo exemplar dos pecaminosos Simeão e Quitéria, que visitam o inferno antes de se acabarem em dolorosa morte: ele confrontado com a própria imoralidade, ela vendo a fatura enquanto definha. Não nos esqueçamos do episódio de Faustina, fútil e cruel, que feriu com ferro e com ferro foi ferida, como em uma vingança bíblica. Continuando a identificação já proposta acima entre Arruda e a luxúria e entre Quitéria e a cobiça, talvez possamos dizer que Faustina representa a soberba nesta condenação dos pecados conduzida pelo narrador. Mesmo a já mencionada oposição entre o Padre Clemente e a feiticeira que diziam ter pacto diabólico parece-nos parte de uma visão de mundo que, além de maniqueísta, é também bastante cristã. Observe-se que este aspecto “evangelizante” da obra de Rodolfo Teófilo já fora observado na década de 1950 pelo pesquisador Abelardo Montenegro (1953, p. 106), que afirma:

O romance de Rodolfo Teófilo constitui um aparelho de proclamação evangélica, de combate ao mal, de reprovação ao vício e de exaltação da virtude. Não registra apenas o crime. Ataca-o de rijo. O enredo sofre os efeitos da digressão; mas o romancista não perde a chance de moralizar.

Em suma: tem-se a impressão de que Teófilo representa na obra uma espécie de cruzada, expondo e punindo os maus e perdoando os que se arrependem a tempo – Inácio da Paixão –, conquanto seja impossível salvar todos os bons e todos os inocentes. Esta postura moralizante e combativa parece estar presente na própria “missão” do autor ao escrever seu romance (que é, mais do que outra coisa, uma acusação ao descaso e

um grito de protesto) e em outras facetas de sua atuação no cenário cultural, social e político em que viveu.

Um questionamento possível, todavia, quando nos perguntamos qual terá sido o caminho percorrido por Rodolfo Teófilo na composição de *A fome* e como se explicam e se articulam suas influências, suas intenções, e mesmo suas limitações como artista, é se Romantismo e Naturalismo são tendências assim tão bem definidas e tão contrastantes, no contexto brasileiro – ou até, mais especificamente, no contexto cearense. Afinal, a sucessão de um movimento literário por outro não é absolutamente um processo linear, e é natural que haja peculiaridades, mesclas ou retomadas quando uma tendência artística viaja de um lugar a outro. Tanto o folhetim romântico quanto o romance naturalista são formas francesas que perderam nuances e ganharam outras em seu caminho via Portugal até o Nordeste brasileiro. Nesse sentido, vale mencionar a capacidade, aludida pela professora Sandra Nitrini (2013, p. 45), “de uma produção literária integrar novas estruturas formais sem recusar as próprias tradições”, e a noção de que na relação entre literaturas toda forma de absorção ou transferência depende em parte “da necessidade interna de cada sistema literário”. Tendo isso em mente, talvez seja possível pensar em algo como uma peculiar tradição naturalista cearense, considerando que outros romances sobre a miséria e a seca tradicionalmente tomados como naturalistas, a exemplo de *Luzia-Homem*, de 1903, também trazem vez ou outra certo apelo romântico no exagero de algumas cenas ou na estrutura do enredo cheia de reviravoltas, peripécias e vinganças. A fim de avaliar como há sempre mais de um viés possível para análise e comparação e como os limites entre uma e outra tendência literária costumam ser mais esfumados do que podem parecer em um primeiro olhar, lembremo-nos de que José Aderaldo Castello (1999, p. 406; 408) agrupa Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio Cavalcanti, autor de *Luzia-Homem*, tanto como realistas quanto como autores de “visão regionalizada”, traço mais frequentemente associado aos românticos da década de 1870 do que aos naturalistas:

Contudo, a grande contribuição como visão regionalizada será devida a outros escritores: Manuel de Oliveira Paiva, Domingos Olímpio e Rodolfo Teófilo por um lado, por outro Araripe Júnior, Manuel Benício e Afonso Arinos. [...] Já Domingos Olímpio e Rodolfo Teófilo, voltados para a mesma região de Oliveira Paiva, continuariam presos às características comuns da prosa realista. O primeiro nos dá um panorama dos efeitos da seca com *Luzia*

Homem. Assim também Rodolfo Teófilo, porém mais completo e mais rico, ao focalizar desde a transumância desagregadora à emigração, dramatizando-a e acentuando situações macabras consequentes da fome em romances como *A Fome*, *Os Brilhantes*, *Maria Rita*, *O Paroara*.

De qualquer forma, três coisas parecem certas: Teófilo via a literatura como um meio de denúncia, adotava conscientemente uma linguagem que refletia a noção de arte como extensão da ciência, mas não abandonava um tom maniqueísta e em certa medida idealizante.

Sobre o inegável timbre naturalista, não causa surpresa que o autor tenha se identificado com a linguagem analítica e racional deste movimento. Farmacêutico e inventor, Teófilo tinha uma visão bastante cientificista do mundo:

Vale dizer que, mais do que um simples beletrista como muitos de sua época, ele era, antes de tudo, um cientista. Leitor fluente do alemão, inglês e francês, impregnou-se dos ensinamentos dos mestres do século XIX, vanguarda científica de seu tempo. Bebera direto na fonte de Comte, Spencer, Darwin e Haeckel – autores que do outro lado do oceano, no Velho Mundo, haviam levantado a bandeira da ciência como única forma legítima de conhecimento, em detrimento da concepção metafísica de mundo. (LIRA NETO, 2011, p. 367).

Observando, contudo, a ciência conforme praticada pelo homem em questão, vemos que se trata da atividade de um cientista apaixonado, visceral. Esta empolgação, sabemos, também induz não poucas vezes ao erro e à pseudociência. Teófilo era sabidamente adepto da frenologia e do determinismo racial, e em sua atividade como farmacêutico

fabricava xaropes, remédios para reumatismo, doenças de pele, incômodos do estômago, dores de cabeça, pomadas para eczemas, loções com fórmulas secretas que diziam curar tuberculose, sífilis e até câncer, pelo menos era o que apregoava a publicidade da farmácia de Rodolpho. (SOÁREZ, 2009, p. 230).

Sabe-se que desde muito cedo Rodolfo Teófilo conviveu com a doença e com a pobreza, sempre agravadas pelas secas. O autor, como se conhece, ficou órfão aos onze anos, e aos catorze precisou interromper os estudos para trabalhar como “caixeiro-vassoura” em uma loja de Fortaleza. No dizer de Ednilo Gomes de Soárez (2009, p. 200): “Suas condições de

trabalho eram as mais precárias. Morava e fazia refeições na própria loja na companhia dos demais caixeiros, dos quais era o mais inferior na hierarquia e, em consequência, nas atribuições.” Fato que chama a atenção são os rigores a que foi submetido o escritor no início da década de 1860, quando toda sua família caiu doente na epidemia de cólera que devastou Fortaleza. Coube a Teófilo, ainda criança, fazer o parto de sua sexta irmã, que nasceu morta, e levar o pequeno cadáver ao cemitério.

Chegado à vida adulta depois destas várias provações, Teófilo, o farmacêutico, inicia a famosa epopeia que exemplifica muito bem sua postura de “cientista paladino”: a produção e distribuição independentes da vacina contra a varíola, que muitos dissabores causaram ao autor – o ato foi interpretado pelo governo como uma denúncia da má gestão da província, e iniciou-se nos jornais da época intensa campanha de difamação, a fim de acabar com sua reputação científica. Não percamos de vista que, ao contrário de Oswaldo Cruz, Teófilo não tinha a polícia a seu lado, e que a população era bastante arredia no tocante à vacinação. Segundo seu principal biógrafo:

Rodolfo deixou de lado a comodidade de seu gabinete de literato e de homem de ciência para dar início a uma cruzada aparentemente insana. Montou um laboratório nos fundos de casa e passou a fabricar, por conta própria, milhares de doses de vacina.

A ideia parecia saída da cabeça de um verdadeiro alucinado: vagar de rua em rua, bater de porta em porta, convencer os fortalezenses a aceitar que alguém lhes espetasse o braço com uma seringa de agulha pontiaguda, numa época em que a vacinação era uma novidade vista com desconfiança, e, não raro, com enorme temor pela população em geral. (LIRA NETO, 2011, p. 365).

Dessa forma, temos a impressão de que a precariedade que o autor viu e viveu em sua juventude pode ter engendrado a postura combativa que vemos em sua vida adulta. Firmemente empenhado em criar condições de vida mais dignas para o povo cearense, Teófilo assumiu uma postura paladina, e, de certa forma, quixotesca, fazendo frente à doença, à ignorância e ao governo. Ou seja, há algo de romântico não apenas em sua obra literária, mas nas empreitadas em que o autor se envolveu.

Nesse sentido, além do combate à peste da varíola, são dignos de nota a criação de seu soro antiofídico, a indignação que o levou a escrever sua *História da seca no Ceará*, detalhado compêndio em que o autor desmente as

autoridades que diziam não haver estiagem naquela província, e, sobretudo, a guerra que o escritor moveu contra o alcoolismo. A invenção da cajuína como um substituto ao álcool é exemplo disso, como também o é a fundação, por Teófilo, da já citada Liga Cearense contra o Alcoolismo. Esta postura do autor é visível também dentro do círculo de intelectuais que frequentava, pois consta que por sua influência a Padaria Espiritual (agremiação literária surgida em 1892, responsável pelo periódico “O Pão”) teria substituído em suas reuniões as bebidas alcoólicas pela cajuína – além de trocar por uma postura mais sisuda o tom irreverente dos primeiros tempos.

Até mesmo a escolha do autor em ser cearense, como queria, e não baiano, como de fato era, traduz sua visão de mundo militante e romântica. De certa forma, uma escolha de naturalidade feita “com o coração” contradiz a visão de um Rodolfo Teófilo prático e racional, e corrobora a visão que destaca o que há de fantasioso e idealista no autor em questão. Lendo as palavras do próprio, parece-nos que a pobreza do Ceará tornava a província ainda mais atraente aos olhos do compassivo escritor:

Eu podia mentir-lhe optando pela Bahia, o berço adorado de minha mãe, terra opulenta e abandonar o Ceará que é paupérrimo. O meu caso é de um filho que foi separado de sua mãe ao nascer e criado por outra mulher. Adulto, soube que sua verdadeira mãe era opulenta e o chamava. Preferiu ficar com a sua mãe de criação, paupérrima e infeliz. Como arrancar as profundas raízes do amor à terra que o criou? (TEÓFILO, 1932, p. 23).

Assim, considerando a atuação de Teófilo como cidadão e como cientista, parece-nos que seu trabalho literário, ao menos em *A fome*, é bastante coerente com sua vida de maneira geral. A exemplo do autor, o narrador do romance em questão parece partir do princípio de que as coisas se explicam e se resolvem de forma racional, pela ciência. Sua linguagem é a linguagem de um cientista. Contudo, a pontuação revela que este cientista não analisa ou expõe com frieza, e sim aos brados, com energia, como fez o autor ao sair da botica para os campos onde os doentes morriam à míngua. Este narrador não deixa os maus impunes, pois é passional e regido por um senso de justiça e moralismo que muito se distancia do “olhar de médico” de um narrador naturalista. E se há atentados à norma culta e à fluidez do estilo, se há profusão de cadáveres e pústulas e se a prolixidade incomoda, não nos parece tão difícil que isto seja reflexo também dessa visão: trata-se

de um livro de emergência, o tema não permite uma abordagem “fria” e tampouco contemplativa, e o horror, que o leitor de *A fome* talvez ignorasse, tem que ser mostrado no detalhe.

Referências

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

LIRA NETO. Um homem contra o poder e a peste. In: TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome: Cenas da Seca do Ceará*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

LUDWIG, Paula Fernanda. Uma perspectiva sobre a dramaturgia melodramática: questionamentos entre teatro e literatura no cenário nacional. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC*. Campina Grande: Abralic, 2013. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=502>. Acesso em: 04 maio 2021.

MONTENEGRO, Abelardo. *O romance cearense*. Fortaleza: Tipografia Royal, 1953.

NITRINI, Sandra. O comparatismo franco-brasileiro sob o signo da antropofagia, da transculturação e da transferência cultural. *Ponto e vírgula: Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 13, p. 38-48, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/19538>. Acesso em: 04 maio 2021.

QUEIROZ, Rachel de. Rodolfo Teófilo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, maio 1953.

RIBEIRO, Lucia Maria Moutinho. Almeida Garrett: Poesia e Autobiografia. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 108-114, out. 1999. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10302>. Acesso em: 04 maio 2021.

SCHWARZ, Roberto. O cinema e os fuzis. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 29-36.

SOÁREZ, Ednilo Gomes de. Rodolpho Teófilo (O polivalente polêmico). *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, v. 123, p. 198-237, 2009. Disponível em: https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/2009/08_Art_RodolfoTheophilo.pdf. Acesso em: 16 set. 2020.

- TEÓFILO, Rodolfo. *A fome: cenas da seca do Ceará*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.
- TEÓFILO, Rodolfo. *Coberta de tacos*. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1932.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Recebido em: 20 de setembro de 2020.

Aprovado em: 06 de maio de 2021.