



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
KARINA SILVA ROSA

**OS DIÁLOGOS NO SILÊNCIO: ANÁLISE DO ROMANCE “*NOTURNO, 1894*” OU
*PAIXÕES E GUERRA EM DESTERRO, E A PRIMEIRA AVENTURA DE SHERLOCK
HOLMES NO BRASIL, DE RAIMUNDO CARUSO***

Tubarão
2015

KARINA SILVA ROSA

**OS DIÁLOGOS NO SILÊNCIO: ANÁLISE DO ROMANCE “*NOTURNO, 1894*” OU
*PAIXÕES E GUERRA EM DESTERRO, E A PRIMEIRA AVENTURA DE SHERLOCK
HOLMES NO BRASIL, DE RAIMUNDO CARUSO***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof.^a Dra. Jussara Bittencourt de Sá.

Tubarão

2015

Rosa, Karina Silva, 1980-
R69 Os diálogos no silêncio: análise do romance “*Noturno, 1984*”
ou *paixões e guerra em Desterro*, e a *primeira aventura de*
Sherlock Holmes no Brasil, de Raimundo Caruso / Karina Silva
Rosa ; 2015.
89 f. il. ; 30 cm

Orientadora : Jussara Bittencourt de Sá.
Dissertação (mestrado)–Universidade do Sul de Santa
Catarina, Tubarão, 2015.
Inclui bibliografias.

1. Análise do discurso literário. 2. Literatura comparada.
3. Mulheres na literatura. 4. História – Santa Catarina. I. Sá,
Jussara Bittencourt de. II. Universidade do Sul de Santa
Catarina – Mestrado em Ciências da Linguagem. III. Título.

CDD (21. ed.) 808.0014

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

KARINA SILVA ROSA

**OS DIÁLOGOS NO SILÊNCIO: ANÁLISE DO ROMANCE “NOTURNO, 1894” OU
PAIXÕES E GUERRA EM DESTERRO, E A PRIMEIRA AVENTURA DE
SHERLOCK HOLMES NO BRASIL, DE RAIMUNDO CARUSO**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

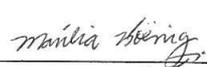
Tubarão, 2 de dezembro de 2015.



Professora e orientadora Jussara Bittencourt de Sá, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professor Gutemberg Alves Geraldês Junior, Doutor
Faculdade SATC



Professora Marília Köenig, Doutora
Faculdade SATC



Professora Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Ao Bruno.

Também aos três Ds da minha vida: Davi,
Daniela e Débora.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por permitir a concretização desse sonho.

Agradeço à Literatura, pois entrou bem de mansinho na minha vida no ano de 2002, e de lá para cá nunca mais foi embora. É um amor que perdura até hoje, não diminui, muito pelo contrário, só tem aumentado com o passar do tempo.

Agradeço ao meu marido, por me apoiar nessa aventura e por não me deixar desistir, nos momentos em que eu já não tinha mais forças.

Agradeço à Prof.^a Dra. Jussara Bittencourt de Sá por sua orientação ainda quando eu era apenas uma aluna especial.

Por fim, agradeço aos meus familiares por acreditar sempre na minha capacidade e inteligência. Vocês (família) sempre viram aquilo que outros querem que eu acredite que não existe.

Silêncios

Largos silêncios interpretativos,
Adoçados por funda nostalgia,
Balada de consolo e simpatia
Que os sentimentos meus torna cativos.

Harmonia de doces lenitivos,
Sombra, segredo, lágrima, harmonia
Da alma serena, da alma fugidia
Nos seus vagos espasmos sugestivos.

Ó Silêncios! ó cândidos desmaios,
Vácuos fecundos de celestes raios
De sonhos, no mais límpido cortejo...

Eu vos sinto os mistérios insondáveis,
Como de estranhos anjos inefáveis
O glorioso esplendor de um grande beijo!

(Cruz e Sousa)

RESUMO

O presente estudo insere-se na linha de pesquisa “Linguagem e Cultura”, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Nossa proposta é analisar no romance “*Noturno, 1894*” ou *paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil*, de Raimundo Caruso, as personagens femininas, avaliando os silêncios e o diálogo com momentos históricos presentes no enredo. Nossa motivação decorreu dos questionamentos sobre os tipos de mulheres presentes na obra e que vozes sociais receberiam representação por meio delas no enredo; como a ausência de falas das personagens femininas apreenderia a representação do imaginário e de momentos da história da mulher catarinense, e ainda que diálogos históricos estariam presentes na obra. Como objetivos específicos, procuramos identificar e comparar a caracterização das personagens; avaliar a atuação das personagens masculinas e femininas na trama; identificar as diversas vozes sociais e o contexto em que se inserem; de maneira mais concisa, apresentar o entrecruzamento entre história e ficção presentes em “*Noturno, 1894*”. Entendemos que analisar a obra literária é sempre instigante, principalmente quando se focaliza uma obra que coloca em evidência silenciamentos presentes ao longo da História. Assim, salientamos a relevância de se investigar a referida obra, na medida em que coloca em cena representações das mulheres, mais especificamente, representações catarinenses silenciadas e momentos históricos da História de Santa Catarina, promovendo a interlocução Literatura e História. Esta pesquisa tem cunho qualitativo, desenhando-se como um estudo de caso. Como procedimentos, optamos pela análise macro e microscópica baseada nos pressupostos do professor Massaud Moisés, sempre articulados às concepções da Literatura Comparada, observando com jornais da época a possibilidade de se apreender a articulação entre Literatura e História. Em nosso estudo constatamos que as representações colocadas em cena simbolizam grupos historicamente silenciados e que a literatura muitas vezes apresenta, ao colocar a História como pano de fundo nas narrativas, fatos silenciados em evidência.

Palavras-chave: Silenciamento 1. Mulher 2. História Catarinense 3. Literatura Comparada

ABSTRACT

This study belongs in the framework of the Research and Culture Language Line of the Graduate Program in Language Sciences aims to analyze the novel “Night 1894” or passions and war in the exile and the first adventure of Sherlock Holmes in Brazil by Raimundo Caruso, its silences and dialogue of the female characters are evaluated along with the existent historical moments in the plot, the absences of the female characters seizes the imagery representation of Santa Catarina history and its woman, and yet which historical dialogues would be in the work. The specific objectives seek to identify and compare the portraying characters, evaluate the female and male performances in the plot, identify the various embedded social voices and context in a more concise way, provide the intertwining between history and fiction found in the work of Night 1894. We understand that analyze the literary work is always exciting, especially when it focuses on a work that highlights silences present throughout history. Thus, we enhance the relevance of investigating such works, in that it puts into play representations of women, more specifically, about silenced Santa Catarina representations and its historical moments promoting a dialogue between Literature and History through Comparative Literature. This research is a qualitative one, being designed as a case study. As procedures, we chose the macro and microscopic analysis based on the Massaud Moisés assumptions always articulated to the Comparative Literature conceptions observing the newspapers of that time the possibility of inferring the relationship between literature and history. The macro analysis and microanalysis of each female character of the work, checking their entirety as are narrated the plot, time, space and the description of the character. In our study we noticed that by the representations put in scene represent groups historically silenced and that through the often features hushed literature in evidence to put history as background in the narratives.

Keywords: Silencing 1. Women 2. Catarinense History 3. Comparative Literature

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Matéria sobre as mudanças de nomes de ruas em Desterro	40
Figura 2 – Prisioneiros à espera da ida para a Ilha de Anhatomirim	43
Figura 3 – Reportagem especial sobre Desterro retrata a loucura e frieza de Moreira César	43
Figura 4 – Texto de renúncia do Capitão Frederico Guilherme Lorena	45
Figura 5 – A chegada de uma companhia de teatro a Desterro	84
Figura 6 – Folhetim Lucíola, veiculado no jornal <i>O Estado</i> , de 1894	84
Figura 7 – Decreto de renúncia do Capitão Frederico Guilherme Lorena	85
Figura 8 – Matéria sobre Desterro como capital dos revoltosos	85
Figura 9 – “Floriano era o presidente da República quando ocorreu o fuzilamento em Anhatomirim. Desterro teve seu nome substituído por homenagem ao presidente”	86
Figura 10 – Mudança do nome da capital de Santa Catarina e extinção do jornal <i>O Estado</i> (utilizado nesta pesquisa) como forma de “apagar” o antigo regime	86

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	METODOLOGIA.....	15
3	A LITERATURA E A LINGUAGEM LITERÁRIA	19
3.1	A LINGUAGEM LITERÁRIA NO ROMANCE.....	21
4	O ROMANCE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E SUAS PARTICULARIDADES	26
4.1	ENREDO	28
4.2	NARRADOR.....	30
4.3	PERSONAGEM	31
4.4	TEMPO	33
4.5	ESPAÇO	35
4.6	RAIMUNDO CARUSO: ALGUNS DADOS SOBRE O AUTOR.....	37
5	“NOTURNO, 1894”: UMA INTERFACE ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA ..	39
6	A CONDIÇÃO DA MULHER ATÉ O SÉCULO XIX	49
7	À PROCURA DAS REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA OBRA “NOTURNO, 1894”	56
7.1	DONA CAROLINA: O DESENHO EM PALAVRAS.....	56
7.2	MONA LISA: O SILÊNCIO E OS VERSOS NA JANELA	61
7.2.1	Mona Lisa e Cruz e Souza	64
7.3	HELENA NORONHA: UMA REPRESENTAÇÃO DE LUTA	65
7.4	OUTRAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM “NOTURNO, 1894”	69
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
	REFERÊNCIAS	81
	ANEXOS	84
	ANEXO A – Resumo da obra “Noturno, 1894” ou paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil	85
	ANEXO B – Jornais da época	87

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação insere-se na linha de pesquisa “Linguagem e Cultura”, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina.

Durante nossas atividades no Projeto de Pesquisa “Cultura, Identidades e Migrações”, os estudos sobre a arte, mais especificamente sobre a arte literária, ensejavam-nos reflexões sobre a presença da arte entre nós desde os primeiros povos. Observávamos como a arte nos oportuniza o conhecimento de costumes, sentimentos, a volta ao tempo e imaginar o futuro. E, dentre as manifestações artísticas, sublinhamos a Literatura, a arte em palavras. Por meio das obras literárias, temos a possibilidade de compreender a cultura dos diversos povos. A Literatura, assim como as demais artes, pode ser fonte histórica dos povos, na medida em que representa suas culturas, suas crenças, seus sentimentos, servindo também de pano de fundo para situações e momentos que fizeram/fazem parte de uma época. Nosso olhar foi, assim, direcionando-se às representações que essas recebiam, nas urdiduras e tramas das narrativas dos romancistas.

Como se sabe, o estudo de uma obra literária permite o diálogo entre o homem e o mundo que o circunda. Ao atentarmos, mais especificamente, em obras dos literatos catarinenses, evidenciamos o romance “*Noturno, 1894*” ou *paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil*, de Raimundo Caruso – doravante neste estudo intitulado apenas “*Noturno, 1894*”.

Em suas especificidades, o romance de Raimundo Caruso chamou-nos a atenção por colocar em cena Santa Catarina, pós-Independência do Brasil, ou seja, faz parte de uma linha de romances que representam a sociedade caracterizada como catarinense¹. Entretanto, durante a leitura do romance, foram instauradas algumas problemáticas, como: Ao colocar em cena a sociedade catarinense, que mulheres receberiam representação no enredo? Como se poderiam avaliar essas representações? Que vozes sociais deflagramos na história colocada em cena por Raimundo Caruso? Como a ausência de falas das personagens femininas apreenderia a representação da imagem e de momentos da história da mulher catarinense? Que diálogos históricos estariam presentes na obra?

¹ Literatura catarinense entende-se, de acordo com Celestino Sachet (1985), como o conjunto de toda a produção/manifestação de uma forma de ser, pensar e agir de catarinenses. É a manifestação de uma História e a proclamação de um Desejo.

É a partir de tais questionamentos que esta dissertação visa a analisar o romance “*Noturno, 1984*”, de Raimundo Caruso, especificamente avaliar, por meio do estudo das personagens femininas, os silêncios e o diálogo como momentos históricos presentes no romance. Lança-se mão, para essa análise, de pressupostos da Literatura Comparada e, com base na abordagem, também da Teoria Literária.

Para tanto, definimos como objetivos específicos: identificar e comparar a caracterização das personagens; avaliar a atuação das personagens masculinas e femininas na trama; identificar as diversas vozes sociais e o contexto em que se inserem; de maneira mais concisa, apresentar o entrecruzamento entre história e ficção presentes em “*Noturno, 1894*”.

A pesquisa desenvolvida tenciona mostrar, por conseguinte, como a linguagem literária, ao traduzir o contexto de uma época da história de Desterro, colocando em cena a mulher e a sua representação, torna-se um importante instrumento do contexto e dos segmentos sociais que representam a sociedade brasileira da época, em especial a sociedade catarinense.

A obra em questão nos apresenta outras peculiaridades, como o entrecruzamento de ficção e realidade, justamente, porque o autor faz uso de dados históricos na obra para construir a sua ficção. Além disso, o autor nos apresenta fatos pouco explorados sobre a História de Santa Catarina, isto é, traz à tona a História silenciada.

Acreditamos na relevância deste trabalho, pois ainda há um número restrito de pesquisas sobre o tema e o autor no âmbito das Ciências da Linguagem. Entendemos também que seria por meio de novas pesquisas sobre a arte catarinense que a literatura receberia maior evidência, principalmente no âmbito escolar, uma vez que a pesquisa ora proposta ficará acessível aos professores/pesquisadores da área da Literatura de nossa região.

As reflexões apresentadas partirão de pesquisa qualitativa, acentuadamente bibliográfica, que fornecerá aporte para a elaboração da fundamentação teórica.

Em sua composição, esta dissertação apresenta no primeiro capítulo os aspectos introdutórios da pesquisa. No segundo capítulo, são desenvolvidas algumas considerações que nortearam os pressupostos metodológicos utilizados na pesquisa. No terceiro, seguem-se algumas reflexões sobre a Literatura e a sua linguagem, para, no capítulo quatro, apresentarmos, do ponto de vista da composição, algumas considerações sobre o romance: Enredo, Narrador, Personagem, Tempo e Espaço. Ainda nesse capítulo, discutimos outros elementos, não menos importantes, presentes no romance “*Noturno, 1894*”. A partir do quinto capítulo, começamos a análise das problemáticas apresentadas. Nesse capítulo, apresentamos a intersecção entre História e Literatura por meio de um estudo comparado

entre obras, estudos e jornais da época. Já no sexto capítulo, fazemos uma análise da história da mulher ao longo dos séculos até o século XIX, período evidenciado na obra de Raimundo Caruso. No sétimo capítulo, adentramos na obra “*Noturno, 1894*” e pinçamos, desta, as principais personagens femininas para uma análise aprofundada de suas características, da relação entre elas e as personagens masculinas, e de suas representações na História.

Por fim, no oitavo capítulo, apresentamos as considerações finais desta pesquisa científica.

2 METODOLOGIA

O estudo sobre a arte literária é instigante. Na pesquisa que se desenvolve, tencionamos apreender peculiaridades que permeiam a obra investigada, apresentando a descrição da metodologia e das técnicas utilizadas para a escrita, visando, dessa maneira, fornecer elementos que desenham a pesquisa.

Sobre as modalidades de pesquisa, Rauén (2006) as classifica em: *pesquisa bibliográfica, pesquisa quantitativa de descrição, pesquisa quantitativa de intervenção, pesquisa qualitativa de descrição e pesquisa qualitativa de intervenção.*

Considerando essas modalidades pontuadas por ele, a presente pesquisa define-se como bibliográfica, na medida em que procurou apoio em acervo bibliográfico ou referencial da humanidade, por meio de “levantamento, fichamento, análise e a interpretação manuscrita, impressas ou digitalizadas, obteníveis de livros, periódicos e demais artefatos culturais, físicos ou eletrônicos [...]” (RAUEN, 2015, p. 169). Assim sendo, a análise bibliográfica visou à construção de um aporte teórico que procurasse elucidar e ancorar as respostas aos questionamentos motivadores à investigação que se empreendeu.

Para Rauén (2002, p. 65), “a pesquisa bibliográfica consiste na busca de informação bibliográfica relevante para a tomada de decisão em todas as fases da pesquisa.” Essa forma de pesquisa apresenta três funções:

- 1ª) discorrer sobre o tema de pesquisa, para que haja o aprofundamento sobre o tema;
- 2ª) oferecer subsídios para responder ao problema formulado; e
- 3ª) demonstrar o que fazer com os dados da pesquisa, fazer a relação, subsidiar a análise do objeto coletado.

Na construção desta pesquisa, entendeu-se a relevância da fundamentação teórica ancorar-se em conceitos da Teoria Literária, como: Enredo, Narrador, Personagem, Tempo e Espaço.

Este estudo configura-se como pesquisa qualitativa. Nas palavras de Rauén (2015, p. 531) nesse tipo de pesquisa considera-se um “vínculo dinâmico entre sujeitos e realidade que não se traduz em números ou estatísticas, mas a partir da interpretação e da atribuição processual e indutivamente descritiva de significados.” Para ele, o que difere os pesquisadores quantitativos dos pesquisadores qualitativos é que aqueles estão preocupados com a generalização, procuram diferenças numéricas que diferenciam dois grupos em algum aspecto; estes, por sua vez, não estão preocupados com relações variáveis que apontam

diferenças, mas sim têm um trabalho focado na descrição do fenômeno estudado, estão interessados “na história dos eventos e nas suas interdependências.”

Nesse sentido, todo o estudo que se empreende tenciona correlações entre História e Literatura, a partir da análise da obra “*Noturno, 1894*”, dentro de uma perspectiva qualitativa, sublinhando o papel e as funções das obras literárias.

Os procedimentos de análise foram norteados pelos pressupostos da microanálise e da macroanálise, de acordo com Massaud Moisés (1985). Conforme o teórico, (1985, p. 97), “o romance é uma visão macroscópica do Universo, em que o escritor procura abarcar o máximo captável por sua intuição”, motivo pelo qual a análise do texto deve acontecer em dois níveis.

A macroestrutura empreenderá uma visão totalizante a partir dos elementos da microestrutura que compõe o corpo da narrativa. As macroestruturas não podem ser vistas, mas apenas supostas ou imaginadas e sempre com base nas microestruturas. O conjunto de significados expostos pela macroanálise irá constituir a base para a microanálise e vice-versa. Ainda de acordo com Moisés (2005, p. 87), as macroestruturas são virtuais, pois estão presentes em um diálogo silencioso entre leitor e narrador, isto é, corresponde ao lugar da imaginação ou suposto pelas microestruturas ao serem analisadas em sua interioridade.

A análise microscópica, ou microanálise, observará o exame das microestruturas. (MOISÉS, 2005, p. 86). Compreendem-se por microestruturas os elementos que envolvem o texto, isto é, personagens, tempo, lugar, ação, narrador; e o tipo de texto (descritivo, dissertativo, etc.). Conforme Moisés (2005, p. 86), a microanálise significa “sondar [...] palavra a palavra, expressão a expressão, minúcia a minúcia [...]”

Para atingir os objetivos desta pesquisa, tendo como aporte os pressupostos da macroanálise e da microanálise, conforme mencionado, foram estabelecidos os seguintes critérios:

- a) Para a macroanálise, uma abordagem do enredo do romance em sua totalidade, por meio da Literatura Comparada, de forma a comparar temas presentes no romance e a História.
- b) Para a microanálise, o recorte de duas questões, dentre tantas outras presentes no romance: diálogos possíveis (vozes) X silêncio:
 1. Diálogo do romance “*Noturno, 1894*” com a História: a tentativa de silenciamento histórico que a obra faz emergir no contexto acadêmico.
 2. O silêncio das vozes femininas e análise de sua caracterização, atuação, tendo como base pressupostos da Teoria literária, a polifonia, o dialogismo e

a intertextualidade de Bakhtin (2002), bem como as reflexões sobre a mulher a partir dos pressupostos de Simone de Beauvoir (2002), Mary Del Priori (2014) e Michele Perrot (2005).

Bakhtin (2002) afirma que todo ao discursivo é dialógico e defini o dialogismo como “o diálogo entre os interlocutores e pelo diálogo com outros textos”. Nenhum texto é escrito de forma vazia, mas sim, considera escritos anteriores e pressupõe dizeres futuros. Além disso, esses escritos /ou dizeres carregam consigo diversas vozes sociais (polifonia), quem profere um discurso é um ser situado social e historicamente. Durante toda essa dissertação é possível esses conceitos na análise do romance.

Considerou-se importante apresentar informações sobre o enredo, já estabelecendo pontes com:

- a) o enredo de “*Noturno, 1894*”;
- b) uma breve apresentação sobre o narrador;
- c) o estudo da personagem de ficção já relacionando com a obra; e
- d) por fim, o conceito de tempo e o espaço no romance alinhando-os à obra de Raimundo Caruso.

Entende-se que, ao trazer o conceito geral e relacioná-lo com a obra, é possível a quem buscar essa dissertação observar como ocorre no objeto de estudo tudo que foi conceituado.

Cabe destacar que a opção pela divisão feita na microanálise na narrativa de “*Noturno, 1894*” decorreu também por meio do diálogo entre História e ficção.

Em relação à aplicação de estudo de caso, as personagens femininas são analisadas, como já apontado anteriormente, a partir das microestruturas: características da personalidade, ação e confronto (vozes X silêncios) e personagens femininas da obra X comparadas à apresentação da mulher nos jornais da época. Os enredos, levando-se em conta sua macroestrutura, são comparados quanto às suas intertextualidades, historicidade, semelhanças e diferenças.

Sublinha-se ainda que se verificou, durante a análise da obra, que os nomes de personagens também se apresentam como uma das peculiaridades que mereceriam um olhar na pesquisa. Assim sendo, embora não contemplasse especificamente objetivo, foram incluídas na microanálise algumas reflexões sobre a onomástica, procurando estabelecer relações com os significados dos nomes. Considerou-se oportuno elucidar algumas reflexões sobre a ciência que trata da etimologia, transformação e classificação dos nomes próprios.

Destaca-se que a onomástica apareceu como ciência na metade do século XIX e é considerada um ramo da linguística, com fortes ligações com a História e a Geografia.

3 A LITERATURA E A LINGUAGEM LITERÁRIA

Falar sobre literatura implica falar sobre a linguagem que a constitui. Em nosso estudo, entendemos que a literatura é arte da transfiguração do real em palavras; uma realidade criada que toma corpo por meio da linguagem verbal. No entanto, faz-se oportuno pontuar que definir o que seria literatura já seria uma arte literária, tal a complexidade da própria definição do que seria arte. Para Aguiar e Silva (1979, p. 21), é difícil definir literatura, visto que essa palavra é polissêmica. Lajolo (1982, p. 24) afirma que, como são muitas as pessoas que pensam sobre a questão, surgem diversas respostas, não sendo possível identificar a verdadeira, tampouco descartar as demais. Segundo a autora, cada tempo e grupo social têm sua definição para literatura.

Massaud Moisés, em sua obra *A criação literária: poesia e prosa*, traz alguns dos principais conceitos dados ao termo Literatura ao longo da História, para tentar definir esse termo. Primeiramente, Literatura significava “o ensino das primeiras letras”. (2012, p. 5). No latim, *litteratura* tinha relação com a instrução e a arte de escrever, e perdurou esse pensamento até o século XVIII. Ao colocar em cena suas reflexões acerca de pensadores sobre a Literatura, Massaud (2012, p.5) afirma que essa passou a ser entendida como “conjunto das criações do espírito.” Mas para outros autores como Aguiar e Silva (1979), ainda nesse período, ficou comum o emprego da palavra *poesia* para se referir ao que era Literatura. Já em meados do século XIX, passou-se a englobar a ciência no conceito de Literatura, influência de Taine e Zola com os ideais positivistas e a doutrina naturalista. Dentro de todas essas formas de entender Literatura, é preciso ressaltar que até então só eram vistos como obra literária os textos escritos, não cabendo dentro do conceito de Literatura qualquer tipo de manifestação oral.

Massaud Moisés (2012, p. 7) destaca a visão de Alfonso Reyes (1944): “A rigor, [a Literatura] é oral por essência [...] visto que o caráter gráfico se refere à palavra falada e nela cobra sentido, e a palavra só é escrita por acidente, para ajudar a memória.” E aponta não só para a dificuldade em definir Literatura, mas para conseguir identificar a linha que a separa do Folclore. Cabe salientar que, mesmo ao definir a Literatura como essencialmente oral, Reyes (1944) acaba por cair no material escrito, pois, apesar de ser uma manifestação oral, essa representação será feita pela palavra.

A dificuldade em conceituar o que seria Literatura existe desde a Antiguidade Clássica. Aristóteles dizia que Literatura era mimese da realidade; Moisés (2012, p. 10) explica o termo usado por Aristóteles, citando os escritos de Alfonso Reyes, que concebe

Literatura como uma recriação do mundo real por meio do uso da linguagem verbal, como se fosse captar as informações da realidade, não para fazer uma cópia dela, mas a sua transfiguração em um novo objeto.

Ainda das reflexões de Moisés (2012, p. 11) sobre o século XIX, ele assevera que a Literatura “é o pensamento acendendo à beleza na luz [...] é encarnação [...] que não se pode produzir senão por intermédio da carne viva das palavras[...]” E diz ainda que essa forma de produção artística é a tentativa de busca pela imortalidade, uma forma de estar presente em todas as épocas.

Por fim, Moisés (2012, p. 11) aponta que outros autores afirmavam que a “Arte Literária é, verdadeiramente ficção, a criação de uma suprarrealidade com os dados profundos, singulares e pessoais da intuição do artista.” A Literatura passa a ser vista como uma criação estética, passando inclusive a valorizar a prosa como parte da Literatura, juntamente com a poesia.

Diversas definições foram dadas à Literatura, mas cabe ressaltar que todas elas perpassam pela ideia da palavra, do texto escrito, que tem como característica fulcral a *linguagem*. Será o uso de uma linguagem diferenciada, para, na visão de Moisés (2012, p. 21), referir-se a pessoas, ao drama humano, “ficção expressa por meio de vocábulos polivalentes.” A Literatura, para Schüller (1989, p. 10), é o tecido verbal, pois, ao abrimos a obra literária, deparamo-nos com o tecido verbal, diferente do teatro ou cinema, por exemplo, e por isso não desaparece nunca. Por isso, o central não é a definição de literatura, mas sim saber diferenciar a linguagem literária da linguagem não literária.

A linguagem consiste na capacidade de o homem expressar o pensamento, os sentimentos, as ideias, os pontos de vista. Ou seja, a linguagem encontra-se diretamente relacionada à comunicação, mostrando-se como uma forma de apreensão do real e organização do mundo que nos cerca. Por meio dela, o homem troca informações. Como afirma Proença Filho (1995, p. 18), é “a faculdade que o homem tem de tornar comum seus pensamentos, sentimentos e desejos e as coisas do mundo que o cercam.”

Como a ação humana ocorre por meio da linguagem, ela é um elemento invisível de expressão das vivências do homem. Conforme Sevcenko (1989, p. 20) a linguagem consiste em:

Fonte de prazer e do medo, essa substância impessoal é um recurso poderoso para a existência humana, mas significa também seus primeiros limites. As potencialidades do homem só fluem sobre a realidade através das fissuras abertas pelas palavras. Falar, nomear, conhecer, transmitir, esse conjunto de atos se formaliza e se reproduz

incessantemente por meio da fixação de uma regularidade subjacente a toda ordem social: o discurso.

Para Bakhtin (2002, p. 35), a linguagem se apresentaria como o exercício da fala que ocorre no meio social. Na Literatura, a linguagem assumiria um discurso carregado de significados, com alto índice de multissignificação, segundo Proença Filho (1995, p. 39). Por isso, Eagleton (1983, p. 2) afirma: “Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou ‘imaginativa’, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. [...] A literatura transforma e intensifica a linguagem comum [...]”

Entendemos, portanto, que a Literatura transfigura e intensifica a linguagem, a qual constrói, de acordo com Proença Filho (1995, p. 19), um universo de palavras que ganhará sentido a partir da leitura, adquirindo diversos significados e dando vida ao texto literário, e dará, por fim, um acabamento diferente ao texto que chamamos de Literatura.

3.1 A LINGUAGEM LITERÁRIA NO ROMANCE

No âmbito de nossas reflexões sobre literatura e linguagem literária, voltamos nosso enfoque para a prosa, mais especificamente para o romance.

Obra literária em prosa, o romance apresenta-se por meio de extensa narrativa, com personagens vivendo situações dramáticas e conflitos distintos. A complexidade da linguagem literária e da estrutura do romance pode ser apreendida nas reflexões de Bakhtin (2002), para quem, no romance, o indivíduo que fala é um homem social, razão pela qual a linguagem também pode ser considerada social. Por isso, o individualismo não cabe ao romance, uma vez que quem fala carrega consigo um discurso ideológico que aspira a uma significação na sociedade. Para atingir o outro, o romance terá como matéria a palavra, que “é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros.” (BAKHTIN, 2002, p. 113).

Mas nem sempre foi assim. O discurso da prosa literária, durante muito tempo, foi confundido com o discurso poético. Para tanto, analisava-se o romance, por meio dos estudos que cabiam ao texto poético, como verificar a estilística tradicional com foco no aprofundamento dos tropos²; ou simplesmente limitava-se à apreciação da expressividade da língua, sua imagética, etc. Logo, cabe ressaltar que no gênero poético, apesar de estar inserido

² De acordo com Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, (2004, p. 453) tropo é uma espécie de linguagem figurada, uma translação de sentido de uma palavra ou expressão, de modo que passa a ser empregada em sentido diverso do que lhe é próprio. Pode-se dividir em tropo de dicção (metáfora, sinédoque e a metonímia, por exemplo) e tropo de sentença (alegoria, ironia, preterição, por exemplo).

numa realidade social, “a língua do poeta é a sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável. Ele utiliza cada forma, cada palavra, cada expressão no seu sentido direto, isto é, exatamente como a expressão pura e imediata do seu pensar.” (BAKHTIN, 2002, p. 94). O discurso poético trabalha justamente com aquilo que não cabe na linguagem empregada no romance: a individualidade. Por isso, pode-se afirmar que o texto poético trabalha com uma realidade que não existia antes do poema, a não ser como potencialidade, diferentemente do texto em prosa.

Após estudiosos apontarem diferenças entre a linguagem literária da poesia e do romance, recusaram a esse último qualquer importância literária; segundo Bakhtin (1993, p. 73), isso se dá porque nesse momento o discurso da literatura em prosa, “assim como nos discursos científico ou coloquial, apresenta-se apenas como meio de comunicação artisticamente neutro.”

A partir da década de 19, essa visão começa a se modificar e o discurso romanesco em prosa começa a ganhar importância estilística, justamente porque a prosa do romance é marcada não só por uma diversidade social de linguagens como também por uma discordância de vozes individuais nele presentes. O texto literário em prosa passa a ser visto, portanto, como um meio que veicula uma forma particular de comunicação, uma vez que aquele que escreve tem o discurso carregado de outras vozes e ainda dialogará com outras mais, como assevera Bakhtin (1993, p. 72): “O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica.” Esse discurso, ainda de acordo com Bakhtin (2002), será o produto da interação social carregado de intencionalidades, o chamado *dialogismo*.

Portanto, a linguagem, a partir dessa abordagem dialógica, não pode ser estudada fora da sociedade, uma vez que o enunciado, como unidade concreta de interação verbal, tem estabilidade provisória e traz em sua constituição características de cada situação de enunciação em que é produzido e circula. Nesse campo, segundo Brait (2006, p. 95)

[o enunciado] diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos. E aí, dialógico e dialético aproximam-se, ainda que não possam ser confundidos, uma vez que Bakhtin vai falar do eu que se realiza em nós, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem.

A leitura do romance, em particular, permite perceber diversos discursos permeando-o: do autor, do narrador, das personagens, evidenciando o que Bakhtin (1993, p.74) definiu como algo peculiar do romance, o *plurilinguismo*.

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas [...] enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graça a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. (BAKHTIN, 1993, p. 74-75).

A intenção do autor não consiste na decodificação dos códigos, mas nas significações possíveis das palavras empregadas. Por isso, se pode dizer que o texto literário admite diferentes interpretações. O importante, porém, é compreender a linguagem utilizada em determinado contexto concreto e entender o significado em uma enunciação particular proposta pelo texto. Proença Filho (1995, p. 29) aponta que a linguagem que caracteriza a obra literária “é necessariamente ambígua e em permanente atualização e abertura, vinculada estreitamente ao caráter conotativo que a singulariza.”

Assim, o texto literário – em particular a prosa – apresenta elementos identificadores de um real concreto, como apresenta uma imagem desse real entrelaçada a outros elementos que compõem o texto. Nesse sentido, ainda que a presença desses elementos possa trazer a ideia de uma dimensão denotativa, essa denotatividade, no entanto, como já exposto, não é traço da linguagem literária.

O romance, seja ele qual for, será constituído pelo discurso de diversos grupos, os quais ressoarão outras vozes sociais e outros momentos históricos, que não, necessariamente, os do instante do contato do leitor com a obra. Stam (1992, p. 23) afirma, baseado em seus estudos sobre Bakhtin, que “a literatura reflete, ou melhor, refrata o conjunto do horizonte ideológico do qual ela própria faz parte. Refrata os ‘discursos’ circundantes de outras esferas ideológicas, e por sua vez incide sobre esses outros discursos.”

Logo, por mais que cada discurso carregue a voz do próprio autor – e isso trará à obra o estilo desse indivíduo e sua mensagem, os discursos presentes no romance assumem também uma posição axiológica. Ao escrever o texto literário, o autor confronta-se sempre, em maior ou menor grau, com outros textos. Conforme Bakhtin (1993, p. 88), “o objeto é para

o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; essas vozes que criam o fundo necessário para a sua voz [...]"

O chamado plurilinguismo, abordado por Bakhtin, é observado na obra de Raimundo Caruso logo no início da narrativa, quando o personagem Moreira César inicia a narrativa:

– Exatamente noventa anos depois dessa madrugada de chuva e vento frio, você se senta diante de uma mesa escura atulhada de papéis, livros e jornais velhos, e começa a datilografar, com entusiasmo talvez apenas aparente, minhas primeiras páginas. Começa agora a escrever o que imagina ser a história dos breves meses em que administrei esta remota e controvertida cidade de Desterro [...] (CARUSO, 1997, p. 7).

A passagem citada traz o discurso de um militar que, depois de alguns anos, inicia a escrita da sua visão sobre as consequências de um importante fato histórico ocorrido em Desterro, no ano de 1894, a Revolução Federalista³, além de suas atitudes. Os fatos envolvendo Moreira César carregam o discurso de um militar dialogando com o autor e tentando justificar suas ações. Logo em seguida, Caruso começa a dar a sua versão dos fatos, entra então o discurso do Raimundo Caruso, historiador, e de personagens como Doyle – o detetive, entre outros, materializando o plurilinguismo bakhtiniano, que marca a linguagem literária no romance.

Há a presença da diversidade das linguagens do mundo e da sociedade que compõem o tema do romance. O romancista, para compor sua obra, fará uso não de uma linguagem única, mas sim de uma linguagem estratificada e dividida em linguagens diversas, o que se confirma com a definição de plurilinguismo. Segundo Bakhtin (1993, p. 127),

o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar⁴ a expressão das intenções do autor. A palavra [...] serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor.

³ A Revolução Federalista foi um conflito de caráter político, ocorrido no Rio Grande do Sul entre os anos de 1893 e 1895, que desencadeou uma revolta armada. A revolta atingiu também o Paraná e Santa Catarina. Em abril de 1894, o coronel Moreira César é enviado a Desterro, a mando do marechal Floriano Peixoto, com a função de delegado do governo federal para restabelecer a ordem, uma vez que Desterro, durante seis meses, foi elevada à categoria de Capital Provisória do país.

⁴ Faraco (2009, p. 51), em sua obra sobre os estudos de Bakhtin, diz que para o Círculo de Bakhtin, refração é o modo como se inscrevem nos signos a diversidade e as contradições das experiências humanas, com suas inúmeras divergências, confrontos de valorações e interesses sociais. O Círculo de Bakhtin foi formado por um grupo de intelectuais (boa parte nascida por volta da metade da década de 1890, que se reuniu regularmente de 1919 a 1929, para estudar a linguagem.

Ainda nessa perspectiva, para Bakhtin (1993, p. 134) o chamado plurilinguismo penetra no romance, e não há obra que consiga fugir dele; pois, quando o romancista diz que a linguagem literária presente no seu romance é pura e única, corre o risco de sofrer contestação, uma vez que essa obra circulará em meio ao plurilinguismo, além de a linguagem do homem não ser um “dialeto individual”. Logo, continua o autor, “penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializam nele as figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance.”

O romance necessita, a fim de composição dos discursos originais de seus falantes, de uma representação complexa da oralidade por meio da linguagem, haja vista as “particularidades das palavras dos personagens sempre pretendem uma certa significação e uma certa difusão social.” (BAKHTIN, 1993, p. 135). É isso que faz com que, para muitos críticos e na visão bakhtiniana, o romance seja considerado um gênero original. “Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala.” (BAKHTIN, 1993, p. 135). Dentro do gênero romanesco, vai prevalecer a imagem da linguagem do homem, e não a imagem desse em si que é característica.

A partir do próximo capítulo passaremos a entender as partes que compõem um romance.

4 O ROMANCE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E SUAS PARTICULARIDADES

Como nosso objeto de estudo é o romance, consideramos oportuno apresentar algumas considerações sobre suas especificidades. Inicialmente, cabe destacar que, escrito em linhas de prosa, conforme aponta Gancho (2004, p. 9), o romance é uma narrativa mais longa, com um número maior de personagens se comparado ao conto. Tem como característica a sua forma de narrativa, isto é, a representação do mundo objetivo e a ação do homem em suas relações com a sociedade externa, de forma objetiva e concreta.

Na Idade Média, o termo *romance* designava a poesia épica ou a narrativa – os chamados “romances em versos”. Após esse período, como observa Schüler (1989, p. 6), os leitores passaram a adquirir o hábito da leitura individual, deixou-se de ser algo restrito a um pequeno grupo (clérigos letrados) e tomou dimensões maiores, adentrando-se em novos espaços. Muitos buscaram o romance por encontrar nele, ainda segundo Schüler (1989, p. 6), uma chance de fugir das violências cotidianas vividas: “Neutralizada a aspereza da vida no tempo da leitura, o leitor se reaparece para enfrentá-la com renovado vigor.”

A partir do século XVIII, o romance começou a tomar o sentido que conhecemos hoje para as Literaturas de Língua Portuguesa e Francesa, visto que o Século das Luzes transformou a concepção de romance existente na Idade Média. Se nesse período prevaleceu o romance de cavalaria, em que se valorizava a “nobreza do sangue”, a luta contra feiticeiras e enormes dragões; agora, com novos ideais e a ascensão burguesa, surge um novo grupo de leitores. Porque esse novo leitor buscava em sua leitura algo mais ameno, deu-se início a histórias cheias de conflitos amorosos, “situações e ambientes estereotipados, mas simples, forneciam ilusão da realidade.” (SCHÜLER, 1989, p. 6). Nas palavras de Massaud Moisés (2012, p. 383), o romance para o homem dessa época “tornou-se o porta-voz de suas ambições, desejos, veleidades, e, ao mesmo tempo, ópio sedativo ou fuga da mesmice cotidiana.”

Para Aristóteles (2011, p. 23) todos os gêneros se “enquadram nas artes de imitação. Contudo há entre estes gêneros três diferenças: seus meios não são os mesmos, nem os objetos que imitam, nem a maneira de os imitar.” Assim, o romance nesse período traz ao povo o que Aristóteles chamou de verossimilhança. A população da época passa a ver nas narrativas personagens boas ou ruins com as quais passam a se identificar, já que são “representadas ou melhores ou piores ou iguais a todos nós.” O leitor ao se deparar no romance com um personagem mal que se tem um castigo no final, passa a se sentir vingado ou se sente o praticante daquela ação.

Além disso, logo em seguida, os livros passaram a ter um valor mais acessível, fato esse que permitiu ao romance conquistar a preferência “de ampla fixa populacional”. (SCHÜLER, 1989, p. 7). Assim, com o aumento do número de leitores, fez-se necessária a diversificação temática da produção romanesca. Para Tavares (2002, p. 121), quanto à temática, o romance pode ser subdividido em: histórico, psicológico, experimental, sentimental, cientificista e de aventura.

Com a temática, aumentam as regiões incorporadas à história do romance. A Rússia mística e misteriosa descobre nas páginas de Dostoievski complexidade que fugiam ao racionalismo francês. No Brasil, a prosa cáustica de Machado corrói elegante e ironicamente aplaudidos sistemas vindos de além-mar. (SCHÜLER, 1989, p. 8).

“*Noturno, 1894*” pode enquadrar-se também como um romance histórico, uma vez que Raimundo Caruso se utiliza de excertos de documentos históricos para a criação do enredo, que começa a ser narrado após a Revolução Federalista, de 1893. Entretanto, a essa História Oficial observa-se ainda que Caruso também coloca personagens já consagrados da Literatura. Em termos de subdivisão, pode-se verificar o caráter híbrido da narrativa, na medida em que História e ficção transitam na narrativa de “*Noturno, 1894*”.

Ao empregar trechos de documentos históricos e outros gêneros em sua obra, Raimundo Caruso faz uso de outra característica importante do romance: o de ser *pluriestilístico*. Para Bakhtin (1993, p. 124) dificilmente se encontra um romance em que o autor não fez o uso de outros gêneros. É dessa forma, muitas vezes, que o leitor consegue assimilar a realidade. Assim acontece em “*Noturno, 1894*”:

E momentos depois, o primeiro andar do Palácio, com surpresa e interesse crescente, ele lia o seguinte:

Desterro, setembro de 1875.

Enrico Permontani.

Mui caro e dileto amigo.

Seguramente, esta carta haverá de surpreendê-lo, porém não posso deixar de confessar os tristes e surpreendentes fatos que nos últimos três meses abalaram profundamente minha rotina de estudos e reflexão [...] (CARUSO, 1997, p. 149).

A obra de Raimundo Caruso não faz uso da inserção apenas da carta como mostrado acima, faz também de poesias lidas nos encontros que ocorrem no Café “Die Schiffbr” e de trechos de notícias de jornais da época. Ademais, Caruso faz uso desses diferentes gêneros,

mantendo “sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística.” (BAKHTIN, 1993, p. 124).

Desse modo, pode-se dizer que o romance emprega tanto a linguagem conotativa quanto a denotativa, ao contrário do texto lírico em verso, que terá como característica o uso excessivo da conotação. A escrita romanesca foge de qualquer limite imposto à forma de escrever de um artigo científico, por exemplo; abre-se, como afirma Schüler (1989, p. 19), para todas as experiências: “nele não confluem só o épico, o dramático e o lírico; no romance apagam-se até os limites entre a ficção e o ensaio.”

A poesia, na visão de Pouillon (1974, p. 12), encontra dificuldade em dizer-se tudo o que se tem a dizer, porque as regras prosódicas tendem a designar aquilo que deve ser dito e muitas vezes não há como adaptar o que se tem a dizer à maneira de fazê-lo. Em contrapartida, no romance a dificuldade existe não pelas exigências da prosódica, mas sim “porque se pretende tudo dizer, e nem sempre se sabe como adaptar a maneira de fazê-lo ao que se pretende dizer.” O romance trabalha com as mazelas humanas e é como externar isso que dificulta o dizer do romancista. “Ler um romance é ouvir alguém a falar-nos de dentro, e não ler um discurso, uma exposição.” (POUILLON, 1974, p. 12).

Outra diferença, destacada por Massaud Moisés (2012, p. 77), é a preocupação da poesia com “eu” interior de quem escreve, enquanto que na prosa romanesca “o sujeito que pensa e sente está agora dirigindo para fora de si próprio, buscando núcleos de interesse na realidade exterior [...]” Consequentemente, esse sujeito deixa de visualizar sentimentos internos e particulares, deslocando-se para o dito “não eu”, isto é, seu objeto está na “realidade concreta do mundo.” (MOISÉS, 2012, p. 77).

De acordo com Gancho (2004, p. 11), o romance é composto por *enredo*, *narrador*, *personagem*, *tempo* e *espaço*. Outro ponto importante no romance – e que sem ele o romance não existiria – é o autor: Raimundo Caruso.

Passemos agora para as peças que compõem uma obra romanesca.

4.1 ENREDO

O *enredo* consiste no conjunto de fatos entrelaçados, resultante das ações das personagens que tomarão forma por meio do discurso narrativo. Pode-se dizer que depende do enredo o corpo da narrativa.

Desde os primórdios da humanidade, contar histórias faz parte das atividades desenvolvidas pelo homem. Um bom contador de história é aquele capaz de manter o outro

atento ao que está sendo enunciado. Forster (1969 apud MESQUITA, 1987, p.7) relata que a protagonista da obra *As mil e uma noites*, Xerazade, escapa da morte contando histórias, interrompidas no momento certo de suspense, para motivar a curiosidade do sultão. Dentro de cada pessoa vive um sultão à espera de uma boa história a ser contada, por isso surge a importância do enredo.

O enredo faz parte de um texto narrativo e pode apresentar uma estrutura linear, com uma sequência lógica dos acontecimentos, obedecendo à sequência começo, meio e fim, como escreve Mesquita (1987, p. 34). A narrativa linear, ou enredo linear, será composto por uma apresentação da história com fatos iniciais, apresentando, assim, personagens, tempo e espaço. Segue o desenvolvimento do conflito – ou dos conflitos –, levando ao clímax (momento de grande tensão da história), e, por fim, o desfecho (solução desses conflitos).

Porém, pode-se encontrar a trama baseada em “idas e vindas no tempo/espaço”; entretanto, com o uso dos *flashbacks*, os fatos nem sempre são de fácil apreensão, pois não equivalem a ações concretas, e sim a ações interiores. Como nos afirma Gancho (2004, p.16). Logo, chama-se *enredo psicológico* aquele em que os fatos nem sempre são evidentes, observando-se como características primordiais da composição da trama as atitudes interiores das personagens.

Em “*Noturno, 1894*”, a narrativa decorre do entrecruzamento dos acontecimentos veiculados pela História de Santa Catarina, os quais podem ser conferidos mediante fontes da época, como jornais, revistas, cartazes, livros, documentos políticos, com versos de poemas de Luís Delfino e Cruz e Sousa, com a história criada. Quanto ao enredo, devemos atentar à sua composição, entremeada de ficção e realidade.

Dois pontos devem ser observados no enredo desse romance: sua estrutura e sua natureza ficcional. Analisando este último, consideraremos ficção sob a perspectiva da verossimilhança, isto é, o mundo criado pelo ficcionista baseado em suas recordações, na imaginação e sua observação dos fatos, como nos confirma o professor Massaud Moisés (2005, p. 90):

Ao iniciar o contacto com um romance de qualquer tipo, o leitor é obrigado a concordar com as normas estabelecidas pelo ficcionista. Este inventa um mundo com base na observação, na memória e na imaginação, que o leitor deve entender como tal.

Pode-se dizer que o enredo fará com que o leitor permaneça fiel à história, por isso a necessidade do compromisso de conter “verdade” e “necessidade” no texto transmitido.

Outro ponto que vale destacar no enredo do romance é a *simultaneidade dramática*. Nesta,

Os conflitos decorrem simultaneamente, como na vida real; ninguém consegue muito tempo ficar à margem do que se passa com o próximo e com o mundo inteiro, de forma tal que um “caso” individual se articula a uma vasta malha de situações análogas. (MOISÉS, 2012, p. 396).

Logo, não há problemas particulares, mas situações pessoais de dramas coletivos que fazem parte do enredo. Massaud Moisés (2012, p. 396) afirma que as pessoas sofrem os mesmos problemas (o da sobrevivência, o medo da morte, a miséria, a violência) e cabe ao romancista determinar que problema da realidade humana destacar. Caso o romancista opte por tratar todos os problemas com a mesma atenção e evidência, tornará a obra inverossímil, correndo o risco de não conseguir nunca pôr fim à narrativa.

Particularmente no romance “*Noturno, 1894*”, há a história principal do ditador Moreira César – que chega a Desterro para apagar qualquer vestígio da Monarquia e implantar a República – a qual é cercada de diversas outras histórias, porém secundárias, como por exemplo o romance de Doyle e Mona Lisa, e a insubordinação de D. Carolina, células dramáticas que giram em torno do problema central. Como se percebe, o enredo é parte fundamental na construção do romance.

4.2 NARRADOR

Pensar em romance significa pensar no narrador, porque não há narrativa sem a presença daquele que une as ações, que forma a história. Não há história sem o narrador. Não obstante esse aspecto, é preciso deixar claro que narrador não é o autor; aquele, por ser criação deste último, só existe no texto. Nas palavras de Benjamin (1993, p. 197) “[...] não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais.” Cada romance, baseado no desejo do autor, terá um narrador com características distintas: a narrativa pode acontecer em primeira ou terceira pessoa do singular, mostrando de que ângulo, foco ou ponto de vista são narrados os acontecimentos que a compõem.

De acordo com Gancho (2004, p.33), pode-se classificar o narrador, quando este fizer a narração dos fatos em primeira pessoa, como *narrador personagem*. Esse personagem pode tanto ser *secundária* – e por isso narrará acontecimentos dos quais participou e muitas vezes sem grande destaque na obra – ou ainda *protagonista*, isto é, quem narra é o personagem central da história, o que faz com que as principais tramas apareçam ao leitor, mas não

permite o acesso aos pensamentos das demais personagens. Tanto na história narrada por um personagem secundário quanto na história narrada pelo personagem protagonista, haverá sempre uma visão limitada dos fatos, pois esta decorre apenas sob a perspectiva do olhar desse narrador, para qual se criam deduções de pensamentos e de sentimentos.

Em relação à narração em terceira pessoa, encontramos um narrador que fala de fora dos acontecimentos. Esse tipo de enunciação pode ser definida como feita por um indivíduo *onisciente neutro*, o qual, segundo Leite (1994, 33), apenas conta os fatos, evitando tecer comentários. Diferente dele, há o narrador *onisciente intruso*. Segundo Leite (1994, p. 33), esse “tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou [...] por trás, adotando um ponto de vista divino [...]” Dessa forma, a narrativa terá como característica a intromissão no meio da história para emitir comentários sobre as personagens, o espaço e o ambiente.

Ao analisar especificamente *Noturno, 1894*, cabe destacar que é a arte de narrar que permite ao leitor compreender e “viajar” na história contada, mas na visão de Benjamin (1993) esse dom que parecia algo “inalienável” está em vias de extinção, isto porque, segundo este autor “[...] as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.”

A partir desse ponto de vista é possível entender a riqueza da narrativa de Raimundo Caruso, uma vez que ele traz para sua obra dois narradores; o narrador onisciente neutro e o narrador personagem – Moreira César. É a partir desse último que temos acesso aos detalhes do momento histórico vivido por Desterro. O Governador tem a oportunidade de rememorar a História e transmitir a outros a sua visão dos fatos noventa anos depois.

Além disso, Raimundo Caruso não trabalha com um romance explicativo, o que na visão de Benjamin (1993) tem deixado a arte de narrar pobre e/ou praticamente rara. Apesar de sua formação em Jornalismo, o autor foge de apenas trazer o fato histórico acompanhado da explicação. Ele sugere, e então, cabe ao leitor buscar o fato e se informar, fazer novas leituras. O narrador do romance catarinense age exatamente como diz Benjamin (1993, p. 203) ao falar da narração: “Metade da arte da narrativa está em evitar explicações.” Em *Noturno, 1894*, o autor escreve sua história na História de Santa Catarina.

4.3 PERSONAGEM

A construção do enredo de um romance se dá por meio das personagens, como diria Candido (2011, p. 53): “É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos

no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens [...]” Se, como foi dito antes, o enredo é o conjunto de ações, para que aconteçam as ações precisamos de quem as pratique, isto é, das personagens. Ainda de acordo com Candido (2011, p. 53), “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo.”

Os seres que transitam pelo romance serão os responsáveis por despertar os mais variados sentimentos no leitor. Por meio deles, este poderá aderir ou não à história da obra. Sobre isso afirma Candido (2011, p. 54): “Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor.” Mas, apesar da importância da personagem, não se pode esquecer de que essa só adquire pleno significado no contexto do romance.

Faz-se importante lembrar ainda que, apesar da inspiração em pessoas do cotidiano, as personagens são seres fictícios. Por isso Brait (1985, p. 11) nos assegura que “o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras; as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.”

Por meio do enredo do romance, caberá ao leitor determinar o antes e o depois desses seres ficcionais, por meio das informações fornecidas no texto e contexto da obra. Levando isso ao romance de Caruso, ao analisar as duas personagens alvo desta dissertação, o que se sabe sobre Mona Lisa, por exemplo, é o que foi escrito pelo autor.

– Sim, na verdade todos já a viram pelo menos uma única vez, porém isso é tudo. Jamais trocou palavra com alguém. Seu nome é Mona Lisa de Albuquerque, sobrenome português e sangue italiano. Pai e mãe desconhecidos. Foi criada pela negra Carolina, há pouco recrutada pelo Governador para trabalhar no Palácio. (CARUSO, 1997, p. 42).

Outras interpretações ocorrerão por meio da análise de informações implícitas.

Por meio das características por que foram criadas, as personagens poderão ser divididas em:

- a) *personagens planas*, isto é, aquelas facilmente reconhecíveis;
- b) *personagens esféricas*, isto é, organizadas com maior complexidade e capazes de surpreender. Para o professor Massaud Moisés (2004, p. 110), aquelas “[...] seriam bidimensionais, dotadas de altura e largura, mas não de profundidade: um só defeito ou uma só qualidade.” Já as chamadas esféricas, ainda de acordo com o autor: “[...] ostentariam a dimensão que falta às outras, e por isso, possuiriam uma série complexa de qualidades ou/e defeitos.”

A obra de Caruso trata-se de um romance moderno por ter sido escrito entre o século XVIII e começo do século XX. Por isso, tem como característica um enredo simples, de sequência lógica, com personagens complicadas. Daí a relevância do estudo das principais personagens femininas da obra: D. Carolina e Mona Lisa, pois não é algo simples entendê-las em uma primeira leitura. “O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi *Ulysses*, de James Joyce [...]” (CANDIDO, 2011, p. 61).

Na obra “*Noturno, 1894*”, há a presença das chamadas personagens *planas*, como o Governador Moreira César, que, por ser previsível, é explicado nas palavras de Candido (2011, p. 63): “Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida”; e as personagens *esféricas*, como a D. Carolina e a Mona Lisa. A ex-escrava faz o leitor acreditar que aceita a sua condição de escrava e apenas não se dobrará ao Governador. Mas em um determinado momento a personagem com uma faca de cozinha tenta matar Moreira César. Já a segunda, durante toda a narrativa, faz-nos pensar que apenas está na história para ser mais uma mulher silenciada e desejada pelos homens, mas, com a chegada de Doyle, ela vive um envolvimento amoroso.

Por fim, será por meio das personagens que o enredo se desenrolará. Cabe ao autor a sua criação e ao leitor comprar a verdade do escritor e se envolver ou não com a personagem.

4.4 TEMPO

O tempo pode ser considerado um dos aspectos mais importantes da prosa de ficção. Segundo Massaud Moisés (2005, p. 101), é no tempo que “confluem todos os integrantes da massa ficcional, desde o enredo até a linguagem: dir-se-ia que o fim último, consciente ou não, de qualquer narrador consiste em criar o tempo.”

Por meio do tempo presente na narrativa, o autor terá a sensação de domínio da sua própria existência; para o leitor, será a oportunidade de adentrar em outros tempos e outras vidas que não a sua. Dentro de um romance, de acordo com o professor Massaud Moisés (2012, p. 406), é permitido em um único dia acompanhar personagens desde o nascimento até a sua morte; e o romancista cria seus personagens e o tempo de modo a realizar-se e convencer o leitor da presença de seres vivos com sentimentos e dramas internos. É uma escolha do autor do romance mostrar alguns anos da vida de uma personagem ou a sua

vida inteira, ainda que a apreensão e a concretização do tempo em uma obra dependam de outros componentes do romance: a história, os protagonistas, o espaço.

Entender o tempo presente na obra de ficção, portanto, depende do conhecimento da divisão desse item, responsável pela classificação do romance, do ponto de visto do tempo, em: *cronológico* ou *histórico*; e *psicológico* ou *metafísico*. O primeiro seguirá uma ordem lógica de horas, dias, meses ou anos; já o segundo, desobedece ao que conhecemos por calendário;, não há preocupação com um começo, meio e fim.

O tempo psicológico ocorre quando a ordem das ações é demarcada pela imaginação das personagens ou do narrador, ou ainda pelo desejo desses; portanto não há o que podemos chamar de sequência lógica dos fatos. Diferente do tempo histórico, o tempo psicológico “varia sempre, pois, em cada um de nós e de um para o outro.” (MOISÉS, 2012, p. 411). Um fenômeno ou objeto é sentido de forma diferente por duas pessoas, diante de uma situação de alguns meses de prisão uma pessoa pode sair bem envelhecida, como se estivesse ali há anos, enquanto que outra pode sair exatamente como entrou, já que “uns se antecipam no tempo psicológico e o organismo acaba por refleti-lo, enquanto outros envelhecem de modo imperceptível, como se vivessem devagar.” (MOISÉS, 2012, p. 411).

A obra “*Noturno, 1894*” pode ser considerada um romance com o tempo cronológico, tendo em vista que o leitor percebe claramente os acontecimentos seguindo uma linha reta. Raimundo Caruso indica, com o uso de textos dos jornais da época, decretos e cartas, “as datas em que os fatos se sucedem, como a enfatizar a coerência cronológica da narrativa.” (MOISÉS, 2012, p. 414). Assim, por ter um tempo cronológico, a obra de Caruso pode ser considerada um *romance linear*. “No conto, na novela e no romance linear, o tempo escoia como se o ficcionista pudesse cronometrar todas (ou quase todas) as ações das personagens, minuto a minuto, hora a hora, dia a dia.” (MOISÉS, 2005, p. 101). A ideia do tempo é dada pela própria ordenação da história, que, no caso da obra em questão, se inicia com a chegada de Moreira César a Desterro e termina com sua saída da ilha de Desterro em direção ao continente. Percebe-se que, nesse caso, o ponto temporal é dado pelo fluir da narrativa.

O tempo situa o leitor dentro da obra. No caso de um romance linear histórico, característica da obra de Caruso, permite-se ao leitor entender muitas vezes fatos da história narrada, já que o leitor estará dentro da época que serviu de recorte para a narrativa seguindo uma ordem cronológica. Por fim, ainda conforme Massaud Moisés (2012, p. 412), a noção de tempo está entrelaçada à noção de espaço, e vice-versa, já que todo espaço está ligado ao tempo que nele transcorre.

É interessante observar no romance que, mesmo o tempo apresentando certa linearidade, ele é demarcado por meio da alternância de narradores, ou seja, uso de documentos em meio à narrativa. Com um olhar minucioso, a narrativa se passa no período em que Moreira César esteve em Desterro, mas ele inicia a obra conversando com o “escrevinhador” (CARUSO, 1997, p. 8), tratando-o o todo tempo por “você”. Com isso, há uma referência ao tempo em que o livro foi escrito, 1994, e Moreira César diz, no início da narrativa: “Não, não pode escrever aquelas outras coisas, aproveitando-se de que está longe de mim, seguro e sereno, no outro lado do tempo.” (CARUSO, 1997, p. 8).

Por fim, o romance faz uso de documentos históricos; ao citá-los, o autor traz o ano de publicação dessas obras, como por exemplo a cena em que Moreira César, ao conversar com um tenente sobre o navio Aquidabam fala de táticas para destruí-lo, momento em que o narrador cita a obra *Táticas nas campanhas navais* de Lucas Boiteux e menciona o ano de 1930. Em outra cena, citando a derrota de Solano Lopez na guerra de 1864, o narrador faz uso de material denominado *Memória de N. Senhora de Desterro*, 1865.

Logo, apesar de a narrativa central acontecer de forma linear, ela faz uso e recorre a todo momento a materiais de outros anos, mostrando a alternância de narradores e, conseqüentemente, do tempo, mostrando que, para (re)escrever a História de Desterro, fez-se necessário o diálogo com materiais de outros tempos, principalmente um tempo mais próximo ao da escrita da obra.

4.5 ESPAÇO

Em sua etimologia, a palavra *espaço* consiste, de acordo com o dicionário Houaiss (2004), “extensão limitada em uma, duas ou três dimensões” ou “distância entre dois pontos ou duas linhas”.

Na literatura, numa definição arcaica, espaço consiste no lugar (físico) onde as personagens desenvolvem a ação. Alguns estudos mais tarde trouxeram para cena a diferenciação de espaço e ambiente. Para Dimas (1994, p. 20), “O primeiro é patente e explícito; o segundo, é subjacente e implícito. O primeiro contém dados da realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.”

Ao pensar no espaço, é necessário relacioná-lo ao espaço físico. O espaço será marcado por desempenhar a função de situar as ações das personagens e, muitas vezes, interagir com as elas. Para Gancho (2004, p. 27), o espaço do romance é explicitado por meio

de inúmeras descrições, permitindo ao leitor concluir se o espaço é *fechado* ou *aberto*, *urbano* ou *rural*, e assim por diante.

Já ambiente, ainda na esteira de Gancho (2004, p. 27), será marcado por “características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem as personagens.” Assim, para determinar o ambiente na obra, leva-se em consideração a época em que se passa a história, as características do espaço (físico) e aspectos os socioeconômicos, psicológicos e morais das personagens.

Em “*Noturno, 1894*”, espaço e ambiente fazem-se presentes e serão eles, juntos com outras particularidades do romance, que trarão ao leitor o entendimento de que a Desterro pós-Independência não é um lugar de harmonia, mas sim do medo, principalmente para as mulheres, como se observa no seguinte trecho: “Gritos estridentes de mulher, seguidos de choros convulsos e o barulho seco de uma bofetada, no quarto exatamente sob o de Moreira César, abalou a modorra de fim de noite do hotel.” (Caruso, 1997, p. 13). Percebe-se que o espaço (quarto e hotel) é lugar de uma atmosfera violenta e de terror, caracterizando o ambiente.

Já para o professor Massaud Moisés (2012, p. 402), embora o espaço no romance pertença ao romancista, o qual, em tese, dispõe de liberdade integral sobre ele, na prática, no entanto, o espaço é limitado pelo tema da narrativa e pelo modo como é explorado pelo autor. Assim, por exemplo, um número reduzido de espaços fará com que as personagens sejam desenvolvidas com maior aprofundamento e os problemas humanos mais expostos para apreciação do leitor. Moisés (2012, p. 403) chama a atenção, ainda, para o fato de que um número reduzido de espaço não condiz necessariamente com o mínimo de espaço possível, pois dessa forma teríamos uma narrativa monótona, fria e pobre; mas sim a extensão certa para que se possam gerar os conflitos e apresentar os dramas da obra.

O lugar onde se passa a história, conforme Moisés (2012, p. 404), “avulta de importância, às vezes assumindo papel decisivo na configuração da personagem.” Ao olhar para o romance de Raimundo Caruso, o espaço principal, Desterro, na maioria das vezes, apresenta-se chuvoso e escuro, um ambiente de medo – “A noite cai sobre a pequena praça de Desterro como uma lenta folha sombria.” (CARUSO, 1997, p. 24). É exatamente nesse ambiente que presenciamos personagens com medo ou cenas de violência:

Neste início de noite, os lampiões a querosene delineiam o vulto claro das casas, frestas deliberadas nas janelas, fruteira repleta sobre a mesa, a fotografia de uma numerosa família, de pé, após o jantar, pendurada na parede. Na rua, passos furtivos, o tropel surdo dos cavalos indo para algum lugar, grupos de carroceiros fumando o último cigarro sob a fogueira. Fora isso, rumor que cessará quase que

imediatamente, Desterro é uma cidade vazia e silenciosa. A igreja matriz, no alto, é uma mancha cinzenta, opaca, através das árvores [...] (CARUSO, 1997, p. 28).

É possível, numa visão microscópica da narrativa de “*Noturno, 1894*”, destacar espaços secundários, como o quarto de hotel, no qual se inicia a narrativa e o diálogo inicial entre Moreira César e o autor da obra. Nesse quarto o leitor será apresentado a Lúcia e Lenita Lopes, personagens femininas que analisaremos adiante; o restaurante Die Schiffbr, espaço que serve de encontro entre as personagens pensantes da obra, como Luís Delfino, La Lengua e Professor Koenig, e por isso Moreira César exige de seus soldados que vigiem o lugar diariamente, inclusive para escutar as conversas e descobrir qualquer possível plano contra o governo; a janela da casa de D. Carolina, na qual Mona Lisa passa grande parte da narrativa e o gabinete do Governador Moreira César, onde ele recebe pessoas, bem como os militares, e de onde saem as ordens de matança e mudança de nomes de ruas.

Assim, a descrição do espaço e como ele se configura na obra “*Noturno, 1894*” permite ao leitor uma visão da situação vivida na narrativa.

4.6 RAIMUNDO CARUSO: ALGUNS DADOS SOBRE O AUTOR DO ROMANCE

Formado em jornalismo, Raimundo Caruso nasceu em Urussanga, sul de Santa Catarina, em março de 1946. Por meio de seus textos da esfera jornalística, ganhou espaço na literatura. Além disso, é um estudioso de História e Literatura, paixão que fez dele um escritor de romances históricos.

Segundo o próprio Raimundo Caruso, em entrevista dada à Rádio Comunitária Campeche e disponível no *Youtube*, em outubro de 2013, sua educação inicial em Curitiba foi de suma importância para sua formação. Nessa mesma entrevista, Raimundo Caruso destaca o amplo currículo de literatura da escola em que estudou e diz que, aos doze anos, Euclides da Cunha já fazia parte de sua leitura base escolar.

Aos quinze anos, passou a escrever sonetos, textos esses que o próprio autor diz ter perdido ao longo da vida. Entrou para a universidade e lá teve a oportunidade de conhecer Manoel Carlos Karam, que na sua visão é um dos grandes nomes do romance brasileiro.

Em 1983, publica *Buenos Dias, Mr. Ludwig*, que retrata a Nicarágua. Essa obra nasceu a partir de uma viagem a essa localidade. Escreveu *Libre Nicaragua Livre; Franklin Cascaes – vida e arte – e a colonização acriana; 50 poemas exemplares; Mares, e longínquos povos* (em parceria com Mariléa M. Leal Caruso, sua esposa) e *Sahara brasiliae*. Todas essas

obras são frutos de estudos e visita aos mais diversos lugares do mundo, como o próprio autor conta em entrevista à Rádio Comunitária Campeche.

Mas é em 1989, com a publicação de “*Noturno, 1894*” ou *paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil*, que Raimundo Caruso ganha o Prêmio Nacional de Literatura “Cidade de Belo Horizonte”. Logo em seguida, essa obra é leitura obrigatória do vestibular da UFSC. Em 1994, “*Noturno, 1894*” é escolhido pela Academia Catarinense de Letras como o Livro do Ano.

No ano de 2007, ano em que atua como diretor da Editora Unisul publica a obra *Imigrantes 1748-1900: Viagens que descobriram Santa Catarina* em parceria novamente com sua esposa. Em 2008, ainda na direção da Editora Unisul publica *Bolívia Jakaskiwa*, fruto do mês em que percorreu este país e colheu informações por meio de pesquisas e entrevistas com os habitantes da localidade.

Atualmente, Raimundo Caruso viaja por alguns países e localidades brasileiras como a Amazônia pesquisando e buscando inspiração para poesias e novos textos.

5 “NOTURNO, 1894”: UMA INTERFACE ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

A leitura da obra “*Noturno, 1894*” traz ao leitor a impressão de estar diante de um documento histórico, justamente por escritos da época e personagens verídicos fazerem parte da narrativa. Mas a leitura de uma obra literária requer a consciência de que, por mais que sua narrativa faça uso de fatos verídicos, ela também está repleta de criações do autor, por isso a chamamos de obra verossímil.

Em nossas reflexões, merece ser pontuado que a Literatura, muitas vezes, remete a uma contextualização estritamente histórica. Nesse sentido, observando seu envolvimento com a História, fica claro que o romance que traz o testemunho histórico de uma época é baseado em um processo social e precisa ser interrogado e investigado. Candido (1976, p. 169) vai além ao afirmar que é necessário levar em conta, diante da obra literária:

um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e da posteridade que ela suscita [...] Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para a sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo.

A obra em “*Noturno, 1894*”, publicada em 1993, representa em seu enredo o período após a Revolução Federalista de 1893 (conforme explicação em nota de rodapé na p. 24), portanto o ano de 1894. O romance de Raimundo Caruso possui seu papel social, pois é possível comparar documentos da época com a narrativa escrita pelo autor.

Nesse sentido, entendemos a relevância de estudar essa obra literária por meio da Literatura Comparada, no caso, análoga à História. Logo, entende-se, também, a literatura como expressão artística que representa a historicidade de um povo em uma determinada época. Mas se faz necessário lembrar, por outro lado, que a obra literária não só é escrita com intencionalidades, como também passa por transformações, a fim de atender às expectativas do leitor. Para Candido (1976, p. 25), “forças sociais condicionantes guiam o artista [...]. Em primeiro lugar, determinando a ocasião da obra a ser produzida; em segundo, julgando da necessidade dela ser produzida; em terceiro, se vai ou não se tornar um bem coletivo.” É como se o escritor fosse reconhecido como uma voz social, por trazer em sua obra uma determinada época, mas de forma alguma trazer a realidade propriamente dita, mas sim uma criação de realidade, uma vez que o romancista utiliza a obra, na visão de Candido (1976, p. 25), como suporte de seus desejos individuais mais profundos.

Ao pensar nas forças condicionantes que guiam o artista, apontadas por Antonio Candido, Raimundo Caruso traz, por meio de sua narrativa, fatos históricos esquecidos por muitos, como o período em que Desterro foi Capital Provisória comandada pelos revoltosos e as dezenas de mortes ocorridas nesse local, mais precisamente na ilha de Anhatomirim. Ao ambientar no passado, Caruso possibilita ao leitor de sua época e de épocas futuras (a 1993) refletir sobre o lugar, os tempos e a História.

Assim, se a literatura é vista como uma forma de ler, interpretar, dizer e representar o mundo e o tempo, com suas regras de produção e aproximando-se do real, conforme afirma Borges (2010, p. 98), Raimundo Caruso, em seu romance *“Noturno, 1894”*, registra um momento por meio do filtro do seu olhar e transmite esse momento por meio da sua percepção da realidade. Para Borges (2010, p. 98), “é registro e leitura, interpretação, do que existe e proposição do que pode existir, e aponta a historicidade das experiências de invenção e construção de uma sociedade com todo o seu aparato mental e simbólico.” Ainda conforme Borges (2010, p. 99), a obra literária, aqui em particular o romance, “é uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil [...]”

De fato, entender a literatura pressupõe como primeiro passo identificar as fronteiras entre o que é literatura e o que não é, conforme Chartier (2002). Ao pensar na obra *“Noturno, 1894”*, diante da personagem Moreira César e suas ações, é preciso saber separar o que é literatura do que é História. Quando Raimundo Caruso traz à sua obra as personagens Cruz e Sousa e sua mãe, D. Carolina, ambas representam personagens reais. Mas a situação de escravidão na qual D. Carolina é exposta por Moreira César não faz parte de registros históricos, e sim da criação do autor, provavelmente para resgatar mais um nome importante na História de Desterro. Assim: “Essa historicização da especificidade da ‘literatura’ tem por corolário a interrogação sobre as relações que as obras mantêm com o mundo social.” (CHARTIER, 2002, p. 259).

Observar a Literatura à luz da História permite perceber, portanto, tratar-se de uma obra de recriação da realidade, permite o encontro da História com a criação, permite o encontro de momentos distintos em um único ambiente. Como aponta Ferraz (1999, p. 170), “[...] uma odisséia do passado e do futuro que se realiza numa terceira dimensão de tempo”, criado pelo autor da obra. O próprio personagem Moreira César, logo no início da obra, em sua conversa com o autor, dirá “[...] e então acreditará, quando terminar a tarefa, que conseguiu reconstituir, romanceadamente, o que realmente aconteceu nesta Desterro de

burocratas, parasitas e ximangos de última hora.” (CARUSO, 1997, p. 7), confirmando que parte da História está na obra, mas entrecruzando-se a todo momento com a história criada pelo autor. Como se percebe, trata-se, indubitavelmente, de um romance histórico, o qual, segundo Candido (1976, p. 13), tem sua construção baseada em uma visão coerente da sociedade da época, mas com doses de ironia e a inserção de elementos que, muitas vezes, para um leitor com pouca bagagem ou que não busque se aprofundar no assunto, passa a ser realidade.

A obra literária se apresenta ao público e, principalmente, ao historiador como a história que não ocorreu, sobre os planos que não vingaram. Muitas vezes, nas palavras de Sevcenko (1989, p. 21) é “o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos.”

“*Noturno, 1894*” desenha-se, conforme já mencionado, como um romance permeado pela História. Boa parte dos capítulos dá voz a momentos históricos silenciados ao longo do tempo, momentos esses que apenas um estudioso da história de Santa Catarina terá na memória. Raimundo Caruso, por meio do romance, sinaliza uma tentativa de silenciar acontecimentos históricos, na medida em que, para além da fruição, o autor enuncia uma parte da história desterrense pouco anunciada. Isso traduz bem o que Bakhtin (2002) chamou de interdiscursividade, isto é, um diálogo constante entre História e Literatura.

Ainda que o papel fundamental da obra de Raimundo Caruso seja o entretenimento, é preciso considerar os papéis secundários, não menos importantes que o primeiro, presentes no romance: lançar uma luz em uma parte histórica da capital catarinense pouco evidenciada. É pela obra que fatos abandonados conseguem emergir. É dessa forma que, para esses autores engajados, a literatura se presta como um caminho, muitas vezes privilegiado, para o estudo da história social.

Cabe salientar que não importam os regimes políticos vividos por Desterro, por exemplo, mas sim que todos fizeram parte da história catarinense e, acima de tudo, fazem parte da identidade de um grupo. Como afirma Woodward (200, p. 25), “Os conflitos nacionais e étnicos parecem ser caracterizados por tentativas de recuperar e reescrever a história [...]” É exatamente essa última ação presenciada nas atitudes de Moreira César, na cena em que ele solicita as trocas de placas com nomes de ruas que lembram a Monarquia.

Moreira César bebeu o café, pagou a conta para o japonês gordo e baixinho e abandonou o mercado com o pacote de laranjas sob a capa de chuva. Na calçada, recordou a decisão tomada na cama, na noite anterior, segundos antes de fechar os

olhos: mudar todos os nomes das ruas e praças que fizessem a mínima referência a episódios ou personagens do velho regime. (CARUSO, 1997, p. 33).

O Governador, com suas ações, tenta não deixar vestígio algum do passado monárquico vivido por Desterro. Sob essa ótica, a obra “*Noturno, 1894*” tem a missão de dar voz a um momento praticamente esquecido, mostrando as diversas intencionalidades do autor, citadas por Candido (1976); da mesma forma, apresenta elementos significativos das tensões históricas cruciais de um período e seus dilemas.

Mas o que Raimundo Caruso traz como ação praticada por Moreira César – e que não foi ordenada por ele – é a substituição das placas com nome de ruas referentes à Monarquia. Essa atitude, de fato, aconteceu na cidade de Desterro, mas, segundo edição especial sobre esse fato, veiculada no jornal *Diário Catarinense*, a ordem partiu da Câmara Municipal do Desterro e ocorreu em menos de 30 dias após a proclamação da República, antes da chegada do Governador tenente Lauro Müller, nome esse que não faz parte da ficção de Raimundo Caruso.

Figura 1 – Matéria sobre as mudanças de nomes de ruas em Desterro



Fonte: *Diário Catarinense* (13 mar. 1996).

Assim, ao perceber o entrecruzamento História e ficção não se pode adotar a obra literária como verdade, mas sim como uma forma de dar voz a esse momento tão importante

da História de Santa Catarina. Essa parte da narrativa de Raimundo Caruso confirma o dizer de Candido (1976) sobre o papel social da obra literária. Se, para muitos autores, a criação de um romance depende do mercado, isto é, cria-se para poder vender; para outros, como Raimundo Caruso, o propósito social é o que direciona a escrita do texto. Conforme Candido (1976, p. 38), “Muitos criadores, mais incompreendidos que Hardy⁵, persistem no seu rumo; muitos amadores resistem ao gosto geral [...]” Escritores assim acreditam no seu papel social e no seu ideal de escrita.

Essa visão da literatura como algo incumbido por muitos não só da função de entretenimento, mas também de tomada de posição social surge, conforme palavras de Candido (1976, p. 78), no final do século XVIII com Silva Alvarenga, primeiro escritor brasileiro a fazer uma obra que uniu a criação com a militância. A partir daí, os escritores brasileiros passam a ter consciência da sua importância como homem da pátria, aquele que difunde luz à História.

Nesse grupo, pode-se enquadrar Raimundo Caruso e sua obra “*Noturno, 1894*”. O autor mostra as diversas mortes ocorridas em Desterro, assim que a personagem de Moreira César chega ao local, dando início às ações que lhe renderam a alcunha de “corta-cabeças”. Raimundo Caruso narra a personagem em questão mexendo em alguns documentos e encontrando um bilhete com a notícia de que as pessoas que xingaram a sua chegada já terem sido encaminhadas à ilha de Anhatomirim:

Ao remexer nos documentos restantes, o coronel encontrou uma folha rabiscada à mão, que dizia o seguinte: “Senhor Governador. Com relação aos agitadores que ofenderam Vossa Excelência com palavras como ‘vexador’ e ‘tirapéia’, temos a satisfação de informar que já foram convenientemente identificados, presos e embarcados para a fortaleza de Anhatomirim, na barra norte da Ilha, onde mui provavelmente já terão desfrutado da síntese das propaladas contradições. Sem mais para o momento [...]” (CARUSO, 1997, p. 14).

Reportagem veiculada na *Revista História Viva* traz esse período da História intitulado como “A tragédia de Desterro”, justamente pelas aproximadamente 10 mil mortes ocorridas nesse período, incluindo as mortes ocasionadas pelo braço direito de Floriano Peixoto – Moreira César, que liderou práticas como saques, estupros, incêndios e mortes de

⁵ Thomas Hardy foi escritor de romances como *Remédios Desesperados*, publicado em 1871, ano em que deixou de lado a profissão de arquiteto para se dedicar exclusivamente ao ato de escrever. Seus romances *Tess of the Urbervilles* (1891) e *Judas, o Obscuro* (1895) são considerados clássicos da literatura, mas na época de sua publicação receberam duras críticas, por serem considerados pessimistas e tocarem no assunto da sexualidade. Sua obra *Tesse* foi adaptada ao cinema em 1979, sendo dirigida por Roman Polansky. Além de romances, escreveu também contos, dedicando-se, depois, exclusivamente à poesia.

pessoas indefesas, de acordo com a matéria da revista. Ainda na mesma revista, Anhatomirim aparece como principal palco das atrocidades cometidas aos revoltosos contra a República. A reportagem apresentada pela revista diz ainda:

Os prisioneiros eram encaminhados à Anhatomirim e ficavam encarcerados nos calabouços no Paiol da Pólvora, na Casa do Comandante e no Quartel da Tropa. A recomendação de Moreira César ao comandante da Fortaleza para pô-los “em prisão segura” era uma senha previamente combinada para os fuzilamentos.

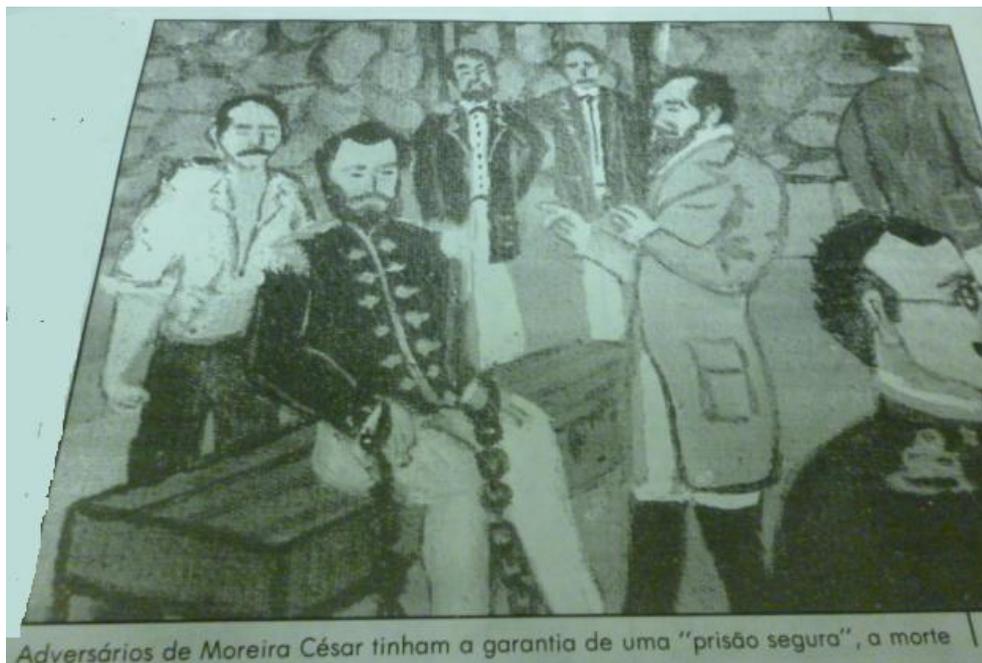
A literatura é um produto artístico, mas não é possível imaginar a obra literária, como se observa em “*Noturno, 1894*”, sem suas raízes. Sevcenko (1989, p. 20) afirma que uma obra literária apresenta mais que a voz social. Ela evidencia em si a revelação de mágoas e tensões dos aflitos. Raimundo Caruso traduz isso muito bem em seu romance, ao retratar o medo da população desterrense por meio das ações de muitos personagens que preferiam se omitir a correrem o risco de ser mortas.

No romance, na cena em que La Lengua e Taborda estão no Die Schiffbr (pequeno restaurante da cidade e ponto de encontro de diversos personagens), Taborda percebe a aflição do amigo e lhe pergunta se o que o deixa apreensivo é o dicionário⁶. La Lengua nesse momento diz que não e comenta sobre a movimentação de soldados em frente à casa de Mona Lisa. Taborda volta a falar do dicionário e, quando descobre que La Lengua ainda não tem editora para lançar seu trabalho, pergunta-lhe “– Será que a Secretaria da Cultura e Turismo não se interessaria?” (CARUSO, 1997, p. 63) e La Lengua responde: “– Por acaso você quer que o Governador me mande para o paredão?” (CARUSO, 1997, p. 63), reafirmando a ideia do medo que permeava Desterro na época.

A passagem do enredo faz emergir esse fato da história de Desterro. Nesse sentido, observamos que esse romance dá voz a algo calado durante anos. Para Ferraz (1999, p. 175), a escolha do enredo feita por Raimundo Caruso é perfeita, pois ele busca personagens da História e o silêncio absoluto sobre o que essas personagens, principalmente, Moreira César, fez nos quase seis meses em que governou a ilha. Nesse período o Governador “alimentava-se do sangue de pessoas inocentes que mandava chacinar sem dor nem clemência, cometendo uma verdadeira barbárie.” (FERRAZ, 1999, p. 175).

⁶ No romance “*Noturno, 1894*”, La Lengua é um poeta e aparece na narrativa conhecido por estar produzindo um dicionário de sinônimos relacionados ao sexo. O personagem pretende esgotar todas as letras do alfabeto com termos que fazem referência ao sexo, ato sexual e partes do corpo humano relacionadas a este.

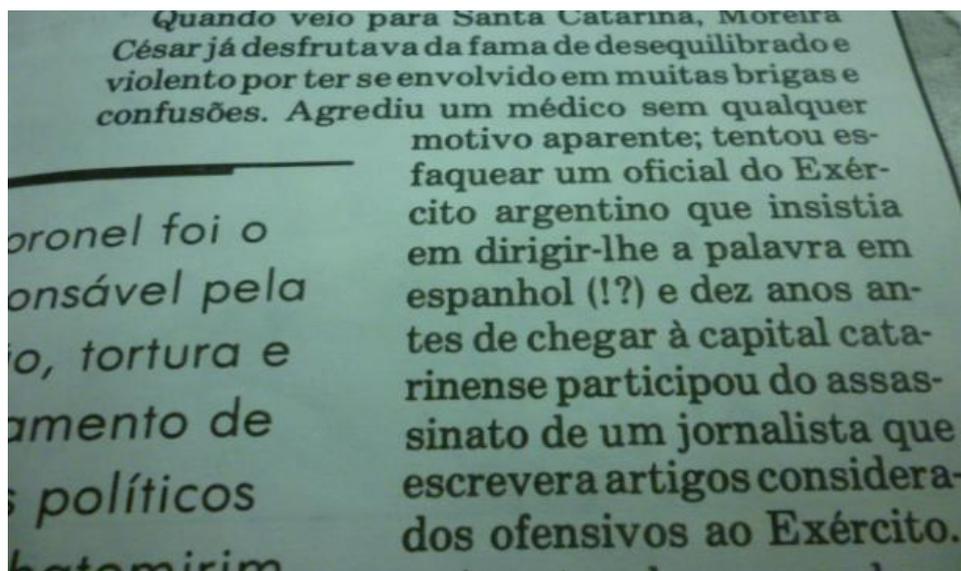
Figura 2 – Prisioneiros à espera da ida para a Ilha de Anhatomirim



Fonte: *Especial Diário Catarinense* (13 mar. 1996).

A aflição apontada por Sevcenko (1989) pode ser entendida, também, como o sentimento de Raimundo Caruso em ver partes importantes da História pouco evidenciadas, por isso a escritura da obra. Nas palavras de Ferraz (1999, p. 169), “Caruso faz da História um verdadeiro balaio de gatos, brinca com ela como uma criança rebelde monta um quebra-cabeça, faz um calidoscópio que gira sem cessar por diferentes épocas.”

Figura 3 – Reportagem especial sobre Desterro retrata a loucura e frieza de Moreira César



Fonte: *Diário Catarinense* (13 mar.1996).

O Moreira César que permeia praticamente toda a narrativa de *“Noturno, 1894”*, figurando como personagem central, é personagem também da História, fez parte dela, existiu, conforme registros oficiais. Suas atitudes frias e ordens de mortes sem compaixão, representadas na obra de Raimundo Caruso, também fazem parte de descrições em livros de História e matéria sobre o período de sua estada em Desterro, inclusive Euclides da Cunha⁷ menciona o “corta-cabeças” em sua obra *Os sertões*⁸. O próprio personagem, no início da narrativa de *“Noturno, 1894”* (p. 7), ao dialogar com o narrador, relembra essa descrição:

– No afã de revelar a minha “verdade”, tratará de saber a cidade onde nasci em 1850, minha juventude, a forma e o estilo da minha educação militar, alguma carta esquecida no meio das roupas, meus mais íntimos e indevassáveis pensamentos. Consultará médicos e se informará sobre epilepsia, e se regalará com a notícia de Euclides, militar meu contemporâneo, que assegura em *Os sertões* que ataquei a punhaladas e pelas costas um jornalista, em plena luz do dia, no Rio de Janeiro.

⁷ Euclides da Cunha é escritor pertencente ao chamado Pré-Modernismo. Nasceu em Cantagalo, em 1866, e morreu no Rio de Janeiro, em 1909. Cursa a Escola Superior de Guerra e se forma em Engenharia Militar, bacharelando-se em Matemática e Ciências Físicas e Naturais. Embora a favor de Floriano Peixoto, manifesta-se pela necessidade de respeitar os direitos dos presos políticos. Floriano afasta-o do governo para campanhas e nesse tempo afastado passa a colaborar para *O Estado*. Esse jornal manda-o como correspondente para acompanhar as ações que o exército iria executar em Canudos. Euclides permanece na região até 1897 e, ao voltar para sua casa, passa a escrever *Os sertões*, obra na qual também descreve a ação sangrenta de Moreira César (o general também esteve em Canudos).

⁸ *Os sertões*, obra de Euclides da Cunha e publicada em 1902, é considerada uma mistura de História e ficção. O livro narra a Guerra de Canudos e a liderança de Antonio Conselheiro no povoado até o conflito final entre militares e fanáticos.

Outro momento que representa a tentativa do silenciamento histórico na obra é quando o Governador ordena a retirada de tudo que lembre os momentos em que a ilha de Desterro foi uma Monarquia. Na cena que retrata a conversa de um subordinado com Moreira César no gabinete do Governador, essa ação fica bem clara. “–Vossa excelência tem razão quanto àquelas árvores, Senhor Governador. Apesar da aparência inocente, são capazes de remeter o ilhéu ao passado e a tudo aquilo que já sabemos.” (CARUSO, 1997, p. 20). Outro trecho que resgata o desejo de silenciamento histórico é: “E à medida que constroem postes e esticam fios de eletricidade, a república come a monarquia pelos olhos.” (CARUSO, 1997, p. 157). Cabe ainda destacar no último trecho o uso da figura de linguagem da personificação, que faz da República um animal feroz que devora tudo que encontra pela frente.

O desejo de que no futuro a vivência de uma Monarquia por Desterro não seja nem lembrança é tão evidente nas ações de Moreira César que ele opta por não deixar nenhum vestígio do antigo regime na cidade. “– [...] Não quero encontrar mais um único vestígio monarquista nesta ilha. Nem fotos, nem nomes, nem títulos, nem lembranças, nem nada. O passado está morto, enterrado.” (CARUSO, 1997, p. 51).

Desterro, elevada à capital provisória governada pelos revoltosos, é mais um fato histórico possível de ser resgatado pela obra de Raimundo Caruso e pouco lembrado por todos, inclusive pelos catarinenses. No momento desse fato em Desterro, o Capitão Frederico Guilherme de Lorena é o presidente provisório do lugar, conforme jornais da época confirmam. Raimundo Caruso traz à sua narrativa o personagem de Lorena, imbricando, mais uma vez, História e ficção, atribuindo, por conseguinte, mais veracidade à narrativa. Outro ponto que reitera a presença da História no enredo seria o fato de Lorena ter abdicado ao cargo, alegando problemas de saúde, e Moreira César, tanto na narrativa de Raimundo Caruso quanto na História, acredita que a limpeza só estará completa no momento em que o Capitão Lorena estiver morto.

Figura 4 – Texto de renúncia do Capitão Frederico Guilherme Lorena

ESTADO DE SANTA CATHARINA

AO POVO CATHARINENSE

Vencido por circumstancias a que não poderia fugir, tendo assumido em 4 de Outubro do anno passado a immensa responsabilidade do chefe do Governo Provisorio, que então organizei, com acquiescencia e applauso vosso, hoje, que motivos de saude, a par de outros, que opportunamente explicarei, me forcão a deixar tão elevado quanto honroso posto, cumpro o grato e rigoroso dever de testemunhar vos a minha perfeita gratidão por vossa franca, leal e poderosa coadjuração á causa da revolução, a que sempre, dizime a consciencia, procurei servir do melhor modo, jamais poupando quaesquer sacrificios.

Reconhecendo que a vossa confraternisação com a Esquadra Expedicionaria sob meu commando a-signalou o maior triumpho do seu objectivo, não sendo mesmo exagerado—affirmar que salvou a Revolução—abrindo-lhe o seu territorio para centro de operações e ministrando-lhe indispensaveis elementos de que carecia e logo pondo-os á sua disposição, onde quer que me ache e em qualquer tempo jamais esquecerei o vosso devotamento na defeza da patria, pela qual sempre me haberei com o mesmo ardor.

Significando-vos estes meus sentimentos, orgulha-me a convicção de que vosso patriotismo, abnegação e valor, todos os dias receberão as mais imponentes consagra-

ESTADO DE SANTA CATHARINA

FESTERRO 13 DE MARÇO DE 1894

RUA TI

(S)

tharina, e o Dr. West-Paraná.

cidadãos que accedera aceitar esse posto este acto tornaram honroso passado que consideração.

ta só tive em vista a para que tenhamos publica e, conseguindo a Patria seja grato, certo que o grande patriotas, abundando nas

ções contribuindo eficazmente, com os demais factores para a victoria final da revolução reivindicadora dos nossos direitos e liberdades sacrificados pelo dictador do Itamaraty.

Estarei sempre ao vosso lado todas as vezes que as minhas energias e os meus esforços possam ser proveitosos.

Terminando vos declaro que não tendo podido o Exm. Sr. Almirante Custodio de Mello, chefe da revolução da Esquadra, vir a esta capital receber o governo, nesta data passei-lho por telegramina.

Desterro, 4 de Março de 1894.

O capitão de mar e guerra,

FREDERICO GUILHERME LORENA.

Fonte: *O Estado* (13 mar. 1894).

Na ficção catarinense, Lorena se envolve com Helena Noronha (personagem analisada no próximo capítulo). Por meio dos pensamentos da personagem Helena, o leitor descobre que Lorena se escondeu em Pântano Sul para depois seguir até a barra da Ponta dos Naufragados e chegar a Garopaba. (CARUSO, 1997, p. 123). O esconderijo em Pântano Sul se confirma na História, como destaca o material do jornal *Diário Catarinense* sobre esse período, mas Lorena, na realidade, não consegue sair da localidade, pois, por meio de denúncia é capturado e fuzilado na ilha de Anhatomirim.

O autor de “*Noturno, 1894*”, ao promover tal desvelamento, desestrutura, de certa forma, o desejo dos republicanos e de Floriano Peixoto: apagar de todas as formas a Monarquia na História de Santa Catarina.

6 A CONDIÇÃO DA MULHER ATÉ O SÉCULO XIX

No âmbito de nossas reflexões nesta pesquisa, procuramos, inicialmente, apresentar algumas considerações sobre a mulher. Em sua história, sabe-se que não representou algo fácil ser mulher, significou, muitas vezes, ser um indivíduo marginalizado e representado segundo os desejos masculinos. Coube à mulher o silenciamento de seus anseios para dar lugar à voz masculina, relegando-a sempre a um segundo patamar na sociedade. Para conseguir sobreviver, de acordo com a visão masculina, o sexo feminino necessitava do homem, pois, segundo Beauvoir (2002, p. 8), “[...] ela não é considerada um ser autônomo.”

Mas de acordo com as palavras de Pierre Samuel (1997 apud PERROT, 2005, p. 21), ditas em um dos cursos ministrados pela Michele Perrot na Universidade Paris-VII⁹ sobre a história das mulheres, “A pretensa fraqueza das mulheres não estava inscrita em seus corpos, mas no resultado pernicioso de sua imobilização pela civilização”; ou seja, a mulher não era tão frágil como os homens as descreviam, mas ainda assim eram descritas dessa maneira para que aos poucos não estivessem presentes na História, fossem apagadas historicamente. Esse sexo, definido por muitos como frágil, faz parte, segundo Perrot (2005, p. 9), de um oceano de silêncio que ressoará numa desigual partilha de traços, memória e, ainda mais, da História, que por muito tempo será destinado à obscuridade da reprodução, ficando fora dos acontecimentos históricos importantes.

Por isso, as mulheres reais, aquelas que participaram de muitos eventos apoiando seus homens ou amando-os, acabaram esquecidas, não sendo permitidos por parte dos homens registros que mostrassem essa mulher, “pois elas lhes fazia sombra.” (PERROT, 2005, p. 33). Logo, muitos registros presentes desses acontecimentos foram feitos pela visão masculina, recorrendo aos estereótipos mais conhecidos sobre as mulheres: “vociferantes, megeras a partir do momento em que abrem a boca, histéricas, assim que começam a gesticular.” (PERROT, 2005, p. 33).

Ao longo da História, em muitas culturas, o silêncio é a prática comum das mulheres. Convém a sua posição secundária e subordinada. A melhor representação em suas faces é com leves sorrisos, não interrompida pelo riso barulhento e viril. Como assevera

⁹ Depois de alguns anos de luta em favor das mulheres e alguns cursos e palestras sobre a temática, Michele Perrot, nos anos 70, na *Universidade Paris-VII*, conforme suas próprias palavras “[...] tomamos nosso destino em nossas mãos, com cursos mais afirmativos sobre “Mulher e família”, “Mulher e trabalho”, “História dos feminismos”[...]”, e nesse momento contou com a presença de Pierre Samuel, que ao ler o título do curso, propôs seus serviços. Ele escreveu *Amazonas, guerrieres et gaillardes*, em que demonstrava que na Grécia Arcaica as mulheres utilizavam armas com maestria.

Perrot (2005, p. 9), “Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar as lágrimas correrem como a água de uma inesgotável dor, da qual elas detêm sacerdócio.”

Esse silêncio é o principal mandamento para as mulheres e será reiterado, por séculos, pelos sistemas políticos e manuais de comportamento. É o silêncio das mulheres em igrejas, templos, sinagogas ou mesquitas (não importa o país dessa mulher); silêncio no espaço público, onde qualquer representação de histeria leva a definição de mulher de “vida fácil”; silêncio nas assembleias políticas; por fim, silêncio até mesmo no lar, para não cometer indiscrições. Mesmo assim, houve mulheres que recusaram a silenciar-se e outras que fizeram do seu silêncio a sua principal arma.

Contudo, a atitude normal, por grande parte das mulheres, conforme afirma Perrot (2005, p. 10), foi a escuta, a espera, o guardar as palavras no seu interior, seguindo e exemplo de Maria bíblica, “Sua mãe guardava todas essas coisas no seu coração.” (LUCAS 2:50). Acabaram por aceitar seus destinos, conformar-se e submeter-se ao silêncio imposto a elas. E, ao falar em silêncio, não cabe aqui apenas o silêncio da fala, mas inclusive o silêncio gestual e o da expressão. Seus corpos e cabeças devem, muitas vezes, ser cobertos e até mesmo velados. O silêncio representava a disciplina do mundo, das famílias e dos corpos e essas regras deveriam ser seguidas pelas mulheres. Quando quebrado devido à exploração e agressões, os prantos eram contidos e abafados pelas paredes do lar. E os acontecimentos ali vivenciados de violência ali ficavam, pois não cabia à mulher queixar-se ou confidenciar suas dores, exceto para as católicas, no confessionário. Mas ali, na igreja, esses desabafos ficavam, pois geralmente a culpa das agressões era delas, as mulheres.

A ausência feminina nos muitos ambientes, pelas limitações impostas, como assevera Perrot (2005, p. 11), ofereceu a atmosfera para que os homens as descrevessem como seres misteriosos, cuja imaginação masculina explora, a seu modo. Como as mulheres, ao longo dos séculos, foram privadas de frequentar lugares coletivos – e quando isso começou a ocorrer com mais frequência, elas estavam sempre acompanhadas de um “guardador” –, elas passaram a ser vistas como estereótipos globalizantes ou imaginadas como uma suposta unicidade de gênero: A MULHER.

Assim, a força da desvalorização da mulher foi tão intensa que ela própria não deixava traços que pudessem ser investigados, interiorizava uma autodesvalorização, de modo a não facilitar uma investigação mais concreta e precisa sobre ela e sua presença em sociedades do passado.

Historicamente, a mulher do século XV foi marcada por um modelo de vida preconizado pela Igreja Católica. Segundo Del Priore (2014), o Concílio de Trento em 1545 serviu como forma de difundir a Igreja Católica e, a partir daí, a família formada por meio do matrimônio era o ideal para a sociedade de então. Nessa família abençoada pela Igreja, seria possível “educar os filhos segundo preceitos cristãos, movimentando uma correia de transmissão pela qual passariam, de geração em geração, as normas e valores da Igreja [...]” (DEL PRIORE, 2014, p. 11).

Nessa época, a imagem feminina atua de forma fundamental para concretizar o ideal católico. Surge a figura feminina responsável por manter em seu lar os rituais católicos, com a tarefa, inclusive, de ensiná-los aos filhos. A mulher deve servir de exemplo aos seus descendentes, rezando, confessando-se com regularidade e participando de missas e eventos festivos da Igreja. (DEL PRIORE, 2014, p. 11).

Surge a “santa mãezinha”, isto é, a mulher ideal ao homem que segue os exemplos da Nossa Senhora. Para Del Priore (2014, p. 12), “Modelo de pudor, severidade e castidade. Em contrapartida, a mulher desvirtuada é vista como um “diabo doméstico”. Já se observa no século XV o discurso da necessidade do cuidado por parte do homem: “sermões difundiam a ideia de que a mulher podia ser perigosa, mentirosa e falsa como uma serpente. Pois ela não havia conversado com uma no paraíso?” (DEL PRIORE, 2014, p. 12).

Quanto ao Brasil, já no século XVIII, a sociedade brasileira vivia o chamado patriarcalismo, que firmou a condição submissa da mulher. A família patriarcal:

garantia a união entre parentes, a obediência dos escravos e a influência política de um grupo familiar sobre os demais. Tratava-se de uma grande família reunida em torno de um chefe, pai e senhor forte e temido, que impunha sua lei e ordem nos domínios que lhe pertenciam. Sob essa lei, a mulher tinha de se curvar. (DEL PRIORE, 2014, p. 12).

A Igreja continua a ditar as regras sociais e a aproveitar-se das relações desiguais e de dominação existente entre o encontro do homem e a mulher, incentivando cada vez mais a servidão desta última, uma forma de escravidão implícita. Por isso, as mulheres dificilmente saíam de casa; pelo contrário, usavam o tempo disponível para bordar e costurar, ou cozinhar doces para família, vestidas simplesmente com camisolões e chinelos, afirma Del Priore (2014, p. 13).

A condição feminina pouco se altera no século XIX. O Brasil vive um momento de transformações baseados nos moldes de Paris, onde se criam modelos a serem seguidos por todos. Com a condição de escravo dando lugar à liberdade, foi havendo uma necessidade de

adequar as camadas populares aos costumes europeus. Ainda que a pressão para fazer dos populares pessoas “comportadas” existisse tanto para homens quanto para mulheres, sobre estas últimas é que a cobrança foi muito maior.

Os discursos sobre as mulheres retratavam-nas de forma negativa. Pertenciam ao gênio feminino as “virtudes” da fofoca, do consumismo e das brigas. Considerada o caminho que poderia levar o homem à ruína, por se tratar de um indivíduo em quem predominam os sentimentos, discipliná-las foi a saída; primeiramente, determinou-se às mulheres a missão de fazer do lar um local harmonioso; em segundo lugar, que contribuíssem para o sucesso do esposo, a quem devia total obediência, apresentando-se sempre submissa. Por outros termos, os moldes propostos à sociedade da época preconizavam “[...] modelos ideais de mulheres como boas mães, virtuosas esposas e dedicadas filhas.” (PEDRO, 2002, p. 281).

A Igreja católica ainda influencia a sociedade e prega o ideal de família cristã ao dizer que evitar filhos é pecado. “Da mulher, além de submissão, esperava-se que exercesse plenamente a função de procriar e transmitir aos filhos os valores morais e éticos [...]” (DEL PRIORE, 2014, p. 20).

Assim, durante o século XIX, a mulher foi vista como a progenitora. A ela foi atribuída a função de procriação; para ela, o sexo aconteceria apenas após o casamento. Enquanto isso, o homem poderia expressar todos os seus desejos sexuais, inclusive, fora do casamento; para a moça, o ato sexual ocorria apenas com o marido e se fosse da vontade dele. A mulher perfeita era a mulher calada e obediente e que permanecia boa parte do tempo entre as paredes do lar. Nesse sentido, o silêncio feminino ainda se faz presente. As mulheres que tiveram acesso às letras rompem o silêncio, de forma tímida e por meio dos diários. Em contrapartida, entre as operárias e camponesas, o silêncio reina absoluto.

Os arquivos privados, outro sócio da história, dizem mais? Sim, de outra maneira, na medida em que as mulheres se expressam muito mais abundantemente neles, e até devido ao fato que, como secretárias da família, elas foram produtoras destes arquivos. Livros de anotações da casa em que mantêm os anais da família. Correspondências familiares de que elas são as escribas habituais, diários íntimos cuja prática é recomendada para as moças por seus confessores, e mais tarde por seus pedagogos, como um meio de controle de si mesmas constituem um abrigo para os escritos das mulheres, cuja imensidão é atestada por todos os fatores. (PERROT, 2005, p. 35).

Mesmo assim, para as letradas, principalmente no século XIX, a questão familiar pesava muito, por isso é possível entender por que tantas mulheres destroem seus cadernos íntimos. Elas temem, nesse período, a incompreensão ou a ironia de seus herdeiros. Para elas, dizer “eu” não é fácil, pois toda uma educação inculcara a conveniência do esquecimento de

si mesma, a ponto de muitas mulheres, como por exemplo Lise Vanderwielen, na Europa, optarem por se abrigar atrás de um pseudônimo na escritura da ficção de um romance. Com isso, nesse período, tanto a leitura quanto a escrita são, grande parte das vezes, um fruto proibido, conforme afirma Perrot (2005, p. 37):

Este ato de autodestruição é também uma forma de adesão ao silêncio que a sociedade impõe às mulheres, feitas, como escreve Jules Simon, “para esconder sua vida”; um consentimento à negação de si que está no centro da educação feminina, religiosa ou laica, e que a escrita – assim como a leitura – contradiziam. Queimar seus papéis é uma purificação pelo fogo desta atenção a si mesma que confina ao sacrilégio. [...] A imagem das mulheres ateando fogo em seus cadernos íntimos ou em suas cartas de amor na noite de sua vida sugere a dificuldade feminina de existir de outra forma além do fugaz instante da palavra [...]

Com a Revolução Industrial na Europa e a introdução de maquinários mais simples no Brasil, algumas mulheres passaram a trabalhar fora de casa. Sendo essa atitude vista pela sociedade como negativa, não demora para que algumas ideias comecem a ser engendradas, a fim de evitar essa saída feminina dos lares. Temas como a saúde da mãe e dos filhos surgem a todo o momento. Como afirma Perrot (2005, p. 178), a indústria é vista como destruidora da beleza e, acima de tudo, da saúde da mulher, além de desviá-la da sua função essencial: a maternidade. Além disso, por estarem enfraquecidas pelos trabalhos pesados nesses ambientes, as mulheres passam a ser incapazes de dar à luz a crianças saudáveis, gerando seres fracos para as gerações futuras. Mais uma vez, o desejo feminino é silenciado.

Porém, com as fábricas, surgem os produtos e a necessidade de tê-los; assim, o salário do homem não é mais suficiente para a manutenção da família. Segundo dizeres de Bernard (1883 apud PERROT 2005, p. 181), “O ideal seria que o salário do pai fosse suficiente. Preferíamos que mulher casada se ocupasse apenas do trabalho do lar e que se colocasse em prática esta máxima: que o homem deve alimentar a mulher.” Nesse momento, os ateliês são vistos como centros de perdição, nos quais as mulheres solteiras são corrompidas e as casadas desvirtuadas, como diz Perrot (2005, p. 181):

Na prática, no entanto, o trabalho das mulheres é geralmente necessário para o equilíbrio do orçamento. É um complemento indispensável. Mas isto não significa que a mulher deva ir para a fábrica! A higiene e a moral deveriam levar a proibição daqueles “infernos industriais” às mulheres.

Ecoam também dizeres reafirmando que o lugar da mulher é no lar, pois o marido já está fora de casa e cabe à esposa cuidar dos filhos, das roupas desses e do marido, enfim, ela é o ministro do interior da casa. Ao homem forte cabe o trabalho na indústria e ateliê; à

mulher mais fraca e sentimental, cabe o cuidado com a casa. Daí, segundo Perrot (2005, p. 180), “a resistência à indústria, que vem mudar radicalmente esse equilíbrio e todo um conjunto de atitudes e de reivindicações relacionadas às modalidades do trabalho feminino.”

Os contrários à saída feminina para o trabalho fora de casa pregavam a necessidade de preservação da família, então surge o trabalho com costura, no qual a mulher conciliaria as tarefas domésticas e o sistema do lar. “A costura reúne, uma vez mais, todos os sufrágios. A agulha não seria o ‘instrumento feminino por excelência’ (Jules Simon) e o tecido, por sua flexibilidade, a própria matéria do sexo frágil? Ainda mais porque a costura pode ser exercida *em domicílio*.” (PERROT, 2005, p. 182).

Em contrapartida, os donos de fábricas veem nessa forma de trabalho o prejuízo de seus negócios, uma vez que essas mulheres representam baixo custo por serem mais frágeis, e não poderem ser igualadas ao homem na força e, por isso, muito menos na questão salarial. “O século XIX levou a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços a seu ponto máximo.” (PERROT, 2005, p. 198).

Esse período da História não possibilitou às mulheres uma situação de liberdade. E as mulheres que buscaram se libertar das amarras masculinas sofriam preconceitos e tornavam-se, muitas vezes, prostitutas. Boa parte das mulheres que serviam de aventura aos homens em suas noitadas, quando esses buscavam algo novo, eram as que não aceitavam os padrões exigidos a elas. Vejamos o que diz Perrot (1992, p. 174) a respeito:

Mas renunciem elas a esse papel, queiram usurpar o poder masculino – como Catarina de Médici, encarnação do mal e da infelicidade –, deixem desencadear a violência, o gosto pelo sangue, a paixão noturna que nelas habita, e a história, tal como um rio selvagem que sai do seu leito, destruirá tudo à sua passagem.

O convívio próspero em sociedade dependia, no século XIX, da vida em equilíbrio entre os dois sexos, segundo Perrot (1992, p. 174). Esse equilíbrio consistia no homem como detentor da razão e, por essa razão, o que participava da economia; e a mulher, movida pelos sentimentos e tendo a função de “dona do lar”, isto é, aquela que zela pela educação dos filhos, harmonia da casa e sucesso do marido.

Raimundo Caruso, no romance “*Noturno, 1894*”, coloca em cena diferentes vozes sociais no discurso das personagens. Entender a mulher nesse contexto se dá por meio da polifonia e do dialogismo. Voese (2005, p. 358) diz “os conceitos falam da multiplicidade de vozes presentes no discurso e das relações que entre elas se estabelecem obrigatoriamente. E as múltiplas formas de citação do enunciado de outrem [...]”

Para compreender a polifonia nesse contexto histórico, é preciso observar que as ações/falas humanas carregam dizeres de outros lugares e de outras pessoas. Os discursos dessa época são vozes sociais em ação; qualquer interação humana são reflexos de ações anteriores ou de outras vozes já ditas. Para Voese (2005, p. 361),

entender a interação como um processo polifônico de que não participam apenas as vozes dos interlocutores “frente a frente”, mas também as que, como referências, são reflexos de “tendências sociais estáveis”, significa que os interlocutores atuam, antes de tudo, como representantes de um ou outro grupo social.

Parece-nos salutar resgatar aqui o que Beauvoir (2002, p. 12) afirma em sua obra sobre a aceitação por parte da mulher da condição que lhe foi estabelecida e do seu conseqüente silenciamento por tantos períodos da História. Já o homem, que sempre se colocou como superior, sempre lhe pareceu natural entender os dizeres de ordem para com a mulher. Sobre essa dominação, a socióloga (2000, p. 12) faz ainda a seguinte observação:

Durante um tempo mais ou menos longo, uma categoria conseguiu dominar totalmente a outra. É muitas vezes a desigualdade numérica que confere privilégios: a maioria impõe sua lei à minoria ou a persegue. Mas as mulheres não são como os negros dos Estados Unidos, ou os judeus, uma minoria; há tantos homens quantas mulheres na terra.

As diferenças apresentadas entre homens e mulheres refletirão nas vozes desses indivíduos, suscitando o que Voese (2005, p. 364) chama de “valores antagônicos”. É nesse momento que, além de surgir a consciência da presença de um grupo, emergirá um grupo mais forte e mais organizado. Por isso, o século XIX é marcado pelo homem cuidando da economia e sobrepondo-se em relação à mulher; são vozes de outros tempos ainda refletindo na voz do homem do século XIX. Há a aceitação feminina dessa condição nesse momento histórico, as poucas que tentaram mudar a situação foram punidas por suas ações, como se observa nas personagens de Raimundo Caruso descritas a seguir.

7 À PROCURA DAS REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA OBRA “*NOTURNO, 1894*”

Em “*Noturno, 1894*”, as personagens femininas representam as mulheres da sociedade de Santa Catarina no século XIX. O Estado, nessa época, vive o momento de crescimento das áreas urbanas, como afirma Pedro (2002, p. 281). A autora ainda diz que a elite, em Florianópolis do século XIX, passa a ser formada pelos grupos de comerciantes, armadores, agenciadores e construtores de navios. São esses os homens responsáveis pelos jornais em circulação na época, os quais trazem textos – cujo público-alvo são, sobretudo, as mulheres – que divulgam os modelos de comportamento que devem ser seguidos.

É nesse contexto que o silenciamento se faz presente na obra de Raimundo Caruso por meio das personagens D. Carolina – mãe do poeta Cruz e Sousa –, Mona Lisa – a misteriosa e intrigante imagem da janela – e Helena Noronha – a revolucionária.

Na cena em que está em seu gabinete, após interrogar Helena Noronha e não conseguir arrancar dela nenhuma palavra, Moreira César começa a falar a si próprio sobre o poder que as mulheres exercem sobre ele e aos demais homens. Segundo os seus dizeres:

Mas que diabos de mulheres estou encontrando nesta cidadezinha do inferno? A negra tem o filho morrendo de fome e recusa-se a fazer o mínimo gesto em seu auxílio, pedindo a mim caridade e ajuda. A outra, a argentina, salvando-me da morte quase certa, e depois chamando-me, com os olhos semicerrados como se não fosse nada, de ‘mi general’. Depois, Mona Lisa, invisível como a névoa longínqua. E agora, surge-me essa outra, prisioneira sem salvação e com a corda no pescoço a recusar-me a palavra. Os homens, perdidos nos matos e capoeiras, como muito bem descreveu o excelente repórter Jesuíno Vieira, e as mulheres aqui, encarando-me, olhando-me firmemente nos olhos [...] (CARUSO, 1997, p. 124).

Na obra, o militar enfrenta duas guerras, uma com os revoltosos, que ainda não aceitam o novo regime instaurado após Revolução Federalista, e outra com as mulheres, sendo esta última a batalha, na qual ele se sente mais fragilizado. Segundo Ferraz (1999, p. 25), Raimundo Caruso “aproveita-se desse ‘vazio’ histórico e cria um verdadeiro séquito de personagens femininos, de vozes sopranos e contraltos, que lhe atormentam a vida.”

7.1 DONA CAROLINA: O DESENHO EM PALAVRAS

Durante diversos momentos da História, as mulheres, junto a outros grupos marginalizados, foram indivíduos que sofreram o processo de silenciamento e invisibilidade. Se, além de mulher, o indivíduo nascesse negro e pobre, sua situação era ainda pior, na

medida em que características de três grupos excluídos socialmente amalgamam-se em uma única pessoa.

Apesar da abolição da escravatura em 1888, a vida dos recém-libertos não foi nada fácil, visto que de início os negros precisaram procurar, além de lugares onde pudessem abrigar-se, uma forma de sobrevivência. A maior luta dos negros, como se percebe, deu-se após a abolição, porquanto preconceito racial acontecia explicitamente. Não à toa, é nesse contexto que está inserida D. Carolina: mulher, negra e pobre.

Na obra *“Noturno, 1894”*, D. Carolina é mãe do poeta Cruz e Sousa. Ficção e realidade se entrecruzam através dessa personagem, na medida em que Carolina foi inspirada no nome original da mãe do Cisne Negro¹⁰ – Carolina Eva da Conceição, negra liberta que, apesar da liberdade, sofreu as privações encaradas por todos os negros em sua condição. Nesse ponto, todavia, o diálogo entre Literatura e História se distancia na obra: a narrativa de Caruso se passa em 1894 e a mãe de Cruz e Sousa morreu, conforme registros oficiais, em 1891. As dificuldades enfrentadas por Cruz e Sousa, na cidade do Rio de Janeiro, ocorreram, na obra *“Noturno, 1894”*, no mesmo período em que D. Carolina estava viva e vivendo sob os olhos de Moreira César; em contrapartida, de acordo com documentos históricos, a dificuldade do poeta ocorre após a morte de sua mãe.

A personagem em questão, mesmo em meio a todas as dificuldades encontradas, mantém a casa sozinha, pois o filho, como diz Moreira César em determinado momento da narrativa, não tem condições de manter nem a ele mesmo, tampouco ajudar alguém. Assim, a negra é a mulher pobre do século XIX, mas que desempenha em sua residência a autoridade. Pedro (2002, p. 279) afirma que viajantes descreveram as mulheres da Ilha, desse século, como pessoas “sociáveis e que exercem, dentro de suas casas, uma autoridade de que não desfrutam as do interior do país.” Essa descrição de força da mulher desterrense já permite entender as ações de D. Carolina dentro da narrativa de *“Noturno, 1894”*.

Na obra, D. Carolina é negra, ativa e cuida de Mona Lisa, mulher que desperta diversas paixões na cidade de Desterro, uma vez que seu filho se encontra muito doente no Rio de Janeiro, cidade em que vive com a esposa¹¹. A mãe do poeta catarinense consegue

¹⁰ Cruz e Sousa foi poeta Simbolista e recebeu a alcunha de Cisne Negro por sua cor negra e pelas características de suas poesias como a musicalidade, beleza e a obsessão pela cor branca. O poeta nasceu na cidade de Desterro, em 24 de novembro de 1861, morreu na estação ferroviária Sítio, em Minas Gerais, no dia 19 de março de 1898, e sepultado no Rio de Janeiro.

¹¹ Cruz e Sousa ficou noivo de Gavita Rosa Gonçalves em 1892. O nome da esposa do poeta não é citado na obra de Raimundo Caruso, mas toda vez que o Cisne Negro é citado na narrativa, fala-se que ele está no Rio de Janeiro com sua esposa, e que ambos estão doentes. Cruz e Sousa namorou Gavita durante um ano (1892-

irritar Moreira César, desestabilizando-o somente através do seu silêncio. O silêncio não deve ser entendido como a simples ausência de som, pois nessa ausência habitam variadas significações. Em sua pesquisa, Galharte (2007, p. 17) diz fazendo referência sobre os escritos de Reik (1989) que o silêncio pode ser frio ou aprovador, opressor ou humilde, provocante ou apaziguador, implacável ou indulgente. No caso da personagem em questão, pode-se perceber a fusão de opressão e provocação.

Quando essa mulher tem a audácia de encarar o ditador Moreira César de forma diferenciada, ela volta a ter um tratamento de escrava e ele ordena a sua presença no Palácio do Governo como sua serviçal, até que reconheça poder dele e se coloque em seu devido lugar: o de subordinada. D. Carolina tem sua liberdade cerceada sem direito à escolha, voltando a viver o processo violento da escravização.

Tal aspecto é evidenciado na cena em que Moreira César está sentado à mesa para jantar, enquanto D. Carolina o observa cortar as extremidades do pão de milho e o Governador lhe explica as razões de mantê-la ali:

Vi a senhora de relance. No dia 19, quando desembarquei, e vi também que seu semblante diferia de todos os que até aquele momento em Desterro eu tinha podido observar. Nele, em vez de medo e da subserviência, como em todos os outros, a altanaria. A expressão orgulhosa do seu rosto me desafiou e, confesso agora à Senhora, me ofendeu. (CARUSO, 1997, p. 44).

A atitude do general Moreira César representa a ação masculina ao longo da História em relação às mulheres, atitude de superioridade, segundo a qual o que prevalece é a vontade do homem. Na cena em que Gouveia conversa com o professor Koenig, aquele explica a ausência de motivos que levaram Moreira César a aprisionar D. Carolina: “Foi criada pela negra Carolina, há pouco recrutada pelo Governador para trabalhar no Palácio. Razão para essa escolha? Dizem que nenhuma, mero capricho do seu comandante. Informaram, foi lá, recrutou.” (CARUSO, 1997, p. 42). Em um único momento, ele deixa claro o temor que sente das mulheres de Desterro, porque não cabia ao homem assumir, nesse período, que as mulheres os incomodavam. Muito pelo contrário, a mulher, e em particular no romance, D. Carolina, deve se prostrar a soberania masculina, como se observa na cena em

1893) e nesse ano conseguiu inspiração para escrever diversos poemas que compuseram a obra *Missal e Broquéis*. Esses poemas falam de uma mulher “alva, clara”, mas se sabe que Gavita era negra. No ano de 1896, Gavita enlouquece durante seis meses. O casal perde dois filhos no ano de 1897, vítimas da pobreza que os levou a contraírem a tuberculose. Gavita morre em 1901, após a morte do poeta Cruz e Sousa, em 1898.

que mais uma vez Moreira César tenta arrancar uma palavra de D. Carolina, com o fito único de demonstrar seu poder:

E, enquanto a Senhora estiver me fazendo companhia, irei examinando as suas feições e o que nos próximos meses, seguramente, deverá mudar no brilho e na intensidade do olhar. A expressão do teu rosto – é esta a minha vontade – haverá de ganhar novas linhas e outro desenho, e, aos poucos, a Senhora começará a parecer-se a todo mundo, até ficar igual a este povo encurralado entre a Ilha e o Continente [...] (CARUSO, 1997, p. 44-45).

Outro ponto importante a destacar é a figura da mulher negra atrelada à Casa Grande. Segundo Pereira (2011) esse ambiente, após a abolição, tornou-se o lugar de domesticação das ex-escravas, que continuam a manter o funcionamento da Casa Grande, e o senhor da casa ensina-as a viver em sociedade. Conforme podemos perceber na fala de Moreira César, pode-se dizer que a Casa Grande no romance é a casa de Moreira César e a função desse ambiente e desse homem é domesticar D. Carolina, deixá-la conforme modelo/forma que o ditador (representante da sociedade) deseja, como se percebe no excerto supracitado.

Outro aspecto importante em “*Noturno, 1894*” seria o entrelaçamento de narradores no enredo. Verificamos que, em alguns momentos, o narrador onisciente dá voz a Moreira César. Entretanto, ainda que ocorra a alternância dos condutores da trama, do fio da narrativa, observamos que são sempre olhares masculinos (narrador e Moreira Cesar) representando e relatando suas visões sobre a mulher. São escritos que reforçam o pensamento masculino de superioridade, conforme realça Perrot (2005). Tal aspecto pode ser reiterado na personagem de D. Carolina, pois todas as vezes em que aparece na narrativa, a cena é ambientada entre quatro paredes e ela está servindo. Essa servidão e essa submissão só reforçam o contexto social no qual a mulher do século XIX estava inserida.

Por outro lado, o silenciamento de D. Carolina é significativo, pois há um dizer de protesto no olhar da empregada. A personagem deixa claro que não está feliz com o tirano, que toma conta de Desterro. Essa atitude contra a violência com que mulheres eram tratadas reitera o posicionamento e a personalidade forte da personagem, contrapondo-se ao modelo preconizado pelo momento histórico. Ao calar D. Carolina, de certa forma, o romance, desvela a sociedade de seu tempo, uma vez que representa o silenciamento de todas as mulheres do século XIX. Sobre a mulher no século XIX, Perrot (1992, p. 209) afirma que “ela (a mulher) é perigosa não só por ser sempre capaz de alimentar uma resistência, mas ainda por manter na dissidência um povo selvagem subtraído às miras do poder. Daí [...] a vontade de

educá-las.” É exatamente isto que justifica a ação de Moreira César: “educar” D. Carolina, tornando-a submissa a ele.

Cabe salientar a presença de D. Carolina como uma personagem vítima do horror que reveste a sociedade patriarcal do século XIX, dominada e mantida em isolamento, como bicho, sendo obrigada a transitar por um ambiente totalmente limitado (a casa de Moreira César), sem ter contato com o filho, Cruz e Sousa, e afastada da Mona Lisa, de quem cuidava desde que esta chegou à cidade.

Ao final da narrativa de Raimundo Caruso, na última cena em que D. Carolina aparece com vida, o Governador Moreira César, como de costume, começa a conversar com D. Carolina e a provocá-la:

D. Carolina corta os temperos para o jantar e Governador pergunta-lhe em voz baixa, sem se importar com a resposta, que jamais há de ouvir: A Senhora acredita em fantasma? Crê em D. Sebastião? Em fantasmas paraguaios? Pois o povo acredita. [...] A Senhora não se intimida ante a iminência de tantos acontecimentos? Hoje pela manhã, chegou à cidade um amigo do seu filho, o poeta Luís Delfino. A Senhora é capaz de imaginar que notícia ele trouxe do Rio? Ele andou falando que Cruz está morrendo, que foi levado às pressas para Minas Gerais, e que agora mal consegue falar. (CARUSO, 1997, p. 212).

A humilhação vivida por D. Carolina e a raiva sentida por ela durante todos os momentos em que esteve sob o mesmo teto que Moreira César são externadas na ação presente em sua cena final, quando subitamente ataca Moreira César com uma faca, tornando-se, não obstante, vítima dele, utilizando-se dessa mesma arma:

Com o pano de enxugar louça apertado contra a boca, a mulher vira-se lentamente para o Governador, mal conseguindo controlar os gemidos e soluços roucos, como os de um animal, e então avança rapidamente para ele, empunhando o comprido facão de cozinha. (CARUSO, 1997, p. 213).

A narrativa não diz explicitamente que o Governador a matou com a faca, porque o trecho acima é o final da personagem na obra. Na cena seguinte, Moreira César já aparece em seu gabinete dando ordens e D. Carolina sendo enterrada em breve narração. O sepultamento da mãe do Cisne Negro foi, como descrito pelo narrador, simples e junto com um sacristão morto enforcado na corda do sino: “Pouco depois trazem também o caixão modesto de dona Carolina [...]” (CARUSO, 1997, p. 216).

Conforme Perrot (2007, p. 49), “a morte da mulher é tão discreta quanto suas vidas. Os testamentos, as despedidas das câmaras mortuárias põem em cena chefes de

famílias, proprietários, agricultores, empresários ou homens públicos. Os ‘grandes’ enterros são os dos homens.”

Em “*Noturno, 1894*”, na cena do enterro, o narrador descreve o momento em que o padre Alcântara lidera o cortejo fúnebre do homem de forma rápida para distanciá-lo do “féretro da lavadeira negra e sua extravagante comitiva.” (CARUSO, 1997, p. 216). A cena do enterro de D. Carolina mostra o significado da morte feminina no século XIX: algo sem importância.

7.2 MONA LISA: O SILÊNCIO E OS VERSOS NA JANELA

Junto com D. Carolina, Mona Lisa aparece como outra representação feminina de destaque na obra de Raimundo Caruso. Essa personagem foi inspirada na obra de arte de Leonardo da Vinci: assim como a mulher pintada pelo artista, ela também é marcada pelo sorriso enigmático. A Mona Lisa de Caruso também tem seu mistério e costuma aparecer na janela (uma relação de intertextualidade com a obra de arte de Leonardo Da Vinci) com seu sorriso, também, misterioso. Sua presença no enredo se faz por meio da visão masculina em um dos momentos em que a personagem aparece na janela, como aponta o trecho:

Eram quase dez horas, e ao alcançar a metade do jardim, o Coronel viu, de relance, a figura solitária de uma moça no vão de uma janela apenas entreaberta. Tinha os cabelos louros e o rosto era de uma beleza e emanava uma luminosidade que Moreira César jamais imaginara existir antes. Uma fina blusa de renda branca apenas sugeriu o tênue relevo dos seios redondos. (Caruso, 1997, p. 39).

Ao pensar na significação do nome Mona Lisa, é possível apontar uma relação entre o nome e a atitude da personagem. Segundo a Onomástica, Mona Lisa significa ‘a agradável’, ‘a sorridente’, ‘aquela que encanta’, características essas presentes tanto na obra de Leonardo da Vinci como na personagem de “*Noturno, 1894*”.

Podemos entender o silêncio de Mona Lisa como a tomada de consciência da impossibilidade de se posicionar numa sociedade dominada por homens que se julgam superiores e que enxergam nas mulheres apenas um objeto a ser possuído. O que chama a atenção dos homens é a beleza da moça, e logo se confirma nela a visão da mulher como perdição. Todos, ao mencioná-la, jamais pensam no compromisso, fazem apenas remissão ao ato sexual. A imagem da janela na torre alta mostra bem a figura da mulher que deveria ser mantida longe para não levar o detentor da razão à ruína, uma forma de resguardar o homem dos perigos da presença do perigo feminino.

Quanto àquelas dos segmentos mais baixos, mestiça, negras e mesmo brancas, viviam menos protegidas e sujeitas à exploração sexual. Suas relações tendiam a se desenvolver dentro de um padrão de moralidade que, relacionado principalmente às dificuldades econômicas e de raça, contrapunha-se ao ideal de castidade. (Soihet, 2002, p. 68).

O ambiente onde se encontra Mona Lisa é a janela de um lugar mais alto. Não se sabe exatamente se é uma torre ou prédio, mas o que fica claro no romance é que se trata de um lugar alto (por isso todos olharem para cima tentando ver a personagem).

Na cena em que Gouveia atravessa a rua para fazer algumas perguntas ao professor Koenig, este observa que Gouveia é novo na cidade e lhe diz que, podendo ser útil, está à disposição. É quando Gouveia olha para cima e pergunta sobre a moça da janela. Sem hesitar, o professor Koenig, diz: “Chegou pela primeira vez a Desterro no ano passado. E foi uma tragédia: paixões, brigas, até um suicídio.” (CARUSO, 1997, p. 42). Nessa cena é possível ver a imagem da personagem como um perigo aos homens, por isso a necessidade de trancá-la no ponto mais alto.

Se fizermos uma analogia entre o ambiente da Mona Lisa e o ambiente das princesas e personagens perigosas dos contos de fadas, entende-se que a personagem de Caruso ou é a mulher que espera o príncipe – o que explica o fato de o narrador de “*Noturno, 1894*” dizer: “Corre o boato que Mona Lisa aguarda a passagem de um estranho, e que um sonho profetizou esse encontro.” (CARUSO, 1997, p. 42) – ou é o perigo aos homens sensatos – e por isso deve ser mantida fora de circulação, como aponta o trecho: “[...] Mona Lisa deixou atrás de si uma esteira de admiradores e enamorados possuídos pelo fogo do mais alucinado desvario.” (CARUSO, 1997, p. 42).

Cabe ao leitor a interpretação, para a qual, segundo Chartier (2002, p. 258), é necessário considerar o “mundo do leitor”, que ela será direcionada por um conjunto de competências, de normas, de usos e de interesses. Mona Lisa, para uns, como foi possível observar, representa a loucura; para outros, a inspiração, como ocorreu com La Lengua. Para um terceiro grupo, ela representa ambas as coisas: loucura e inspiração, como ocorreu com Cruz e Sousa, na visão do Governador Moreira César. Conforme Perrot (2005, p. 199, grifo nosso):

Às vezes é a mulher fogo, devastadora das rotinas familiares e da ordem burguesa, devoradora, calcinando as energias viris, mulher das febres e das paixões românticas, que a psicanálise, guardiã da paz das famílias, colocará na categoria de neuróticas; **filhas do diabo**, mulher louca, histérica, herdeira das feiticeiras de antanho.

Analisando pormenorizadamente os dizeres de Perrot, eles cabem perfeitamente nas conclusões de Moreira César sobre os pais e a fecundação de Mona Lisa. Em determinado momento da narrativa de *“Noturno, 1894”*, o general Moreira César faz a leitura de uma carta a D. Carolina e diz que ela foi escrita pelo provável pai de Mona Lisa. Esse possível pai diz que se apaixonou e, movido por essa paixão pela belíssima donzela (mãe de Mona Lisa) e por seu sorriso, violentou-a. Logo, nos dizeres de Moreira César, Mona Lisa é fruto de um estupro, não foi gerada em um casamento é portanto uma “mulher qualquer”. Para Perrot (2015), Mona Lisa é, na visão da sociedade do século XIX, filha do diabo.

Pedro (2002, p. 309) traz em sua obra um trecho do jornal *A República*, de 1891, que circulava em Desterro no século XIX trazia aos seus leitores alertas como: “Confia tua boca aos ventos, mas não confies teu coração às mulheres, porque a onda é menos pérfida que a promessa de uma mulher.” Por meio da descrição do narrador das vozes das personagens masculinas da obra de Raimundo Caruso, é possível depreender a intertextualidade com jornais do período retratado, os quais, inclusive, são citados várias vezes como leitura do Governador Moreira César.

No século XIX, bastava a mulher não apresentar uma característica atribuída a ela, como por exemplo o sentimento de maternidade, para ser acusada de cometer um crime e, como punição, ser afastada do convívio social. Embora nada se saiba sobre Mona Lisa, ela sempre aparece da mesma forma durante toda a narrativa, silenciada e distante em sua morada. Considerando o contexto histórico da época e o que acabamos de falar sobre a prática de crimes atribuídos à mulheres e sua respectiva punição, talvez encontremos em Mona Lisa uma representação da mulher que no passado fugiu dos padrões preconizados pela sociedade.

Partindo do pressuposto apresentado anteriormente, Mona Lisa acaba por tornar-se a diversão do homem, que “[...] tinha plena liberdade de exercer a sua sexualidade desde que não ameaçasse o patrimônio familiar.” (SOIHET, 2002, p. 381). Esse fato é narrado por Doyle¹², detetive que chega a Desterro com o colega Watson, atendendo a um chamado de

¹² Na capa da obra de Raimundo Caruso encontra-se como título *“Noturno, 1894” ou paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil* fazendo referência ao famoso detetive Sherlock de Conan Doyle, isto é, mais uma vez o autor faz uso da chamada intertextualidade. Na obra do escritor catarinense, personagem e criatura trocam de lugar e o detetive que chega a Desterro é Doyle e seu fiel ajudante Watson. Nas palavras de Ferraz (1999, p. 89), o autor de *“Noturno, 1894”* “teve a excelente ideia de reunir [...] na longínqua Desterro, futura “Ilha da Magia”, Mona Lisa, a obra-prima do maior gênio da Renascença – Leonardo da Vinci –, com a obra-prima de Sir Conan Doyle – Sherlock Holmes.

Moreira César. Esse é o único personagem que narra o encontro com Mona Lisa – e em sua fala, curiosamente, o detetive descreve ao amigo as partes íntimas da moça.

- Porque da cintura para baixo, e isso não se podia adivinhar por causa do peitoril da janela, ela estava nua.
- Puta que o pariu, Doyle! [...] Mas, nua mesmo, sem nenhuma roupa?
- Nua, caro amigo, nua, pelada, desnuda, em pelota, como se dizia nos velhos e bons tempos espanhóis de Cervantes. [...] E os seus pentelhos [...] (CARUSO, 1997, p. 85).

Doyle é a única pessoa que desvenda o enigma de Mona Lisa. Justamente o detetive teve a coragem de subir ao ponto mais alto, encontrando-se com ela. E continuará frequentando a sua casa por mais algumas vezes, usando diversos disfarces para não ser descoberto, principalmente, por Moreira César. A personagem de Mona Lisa, com seu “secular sorriso enigmático [...] fulmina o cérebro privilegiado de Doyle e também seu inexperiente coração.” (FERRAZ, 1999, p. 90). Será Mona Lisa a responsável por fazer Doyle deixar de lado a concentração inglesa para se “disfarçar num tropeiro despudorado.” A partir desse encontro, Doyle passa a pensar em sexo a todo o momento.

Mona Lisa na obra representa mais uma batalha vivida em Desterro: o poder das mulheres e a luta dos homens contra seus encantos e mistérios. Essa personagem representa bem o que Raimundo Caruso coloca como um dos títulos de seu romance “paixões e guerra em Desterro”, pois Mona Lisa causa furor em quem passa por ela e leva os homens a travarem uma guerra entre si, como se observa nas atitudes de Moreira César, ao “caçar” todos que se aproximam da moça.

7.2.1 Mona Lisa e Cruz e Sousa

Apesar de não fazer parte da narrativa de “*Noturno, 1894*” como um personagem atuante, Cruz e Sousa é a todo o momento citado por Moreira César, seja para provocar D. Carolina, na tentativa de fazê-la falar, seja para divagar sobre a possível relação do poeta com Mona Lisa. Será a partir de suas leituras dos poemas de Cruz e Sousa que o general chegará à conclusão do envolvimento amoroso entre Mona Lisa e o Cisne Negro.

Na narrativa, a única coisa que se sabe é que Mona Lisa, ao chegar a Desterro, vai viver com D. Carolina, mas em momento algum pode-se ter certeza de que Cruz e Sousa habitava a mesma residência no momento de sua chegada ou se ele já havia ido morar no Rio de Janeiro. É por meio das análises e hipóteses de Moreira César que surge a dúvida em relação ao envolvimento amoroso dos dois.

O que eu vou contar, naturalmente, é simples hipótese, mas em todo o caso a Senhora poderá, como mãe e ao mesmo tempo preceptora de Mona Lisa, dizer se há alguma razão nas minhas deduções. Em outras palavras, minha pergunta é a seguinte: esteve Cruz e Sousa enamorado de Mona Lisa? Se não, por que a repentina viagem para o Rio, de onde ele se recusa a sair mesmo sacrificando, em ambiente estranho e hostil, a sua vida e de sua família? (CARUSO, 1997, p. 71).

Moreira César traz à narrativa trechos dos poemas de Cruz e Sousa que descrevem, segundo sua visão, Mona Lisa e as atitudes da moça. O primeiro deles é o poema intitulado “Mudez perversa”, cujo título, na visão do Governador, só pode ser alusão a Mona Lisa:

Que mudez infernal teus lábios cerra
 Que ficas vaga, para mim olhando,
 Em atitude de pedra, concentrando
 No entanto, na alma, convulsões de guerra [...] (CARUSO, 1997, p. 73).

E o Governador continua em suas deduções: “E agora pergunto [...]: quem é que é ‘muda’, ‘fica olhando’ e ‘não diz nada’? As senhoras hão de convir comigo que para esta questão há apenas uma resposta [...]” (CARUSO, 1997, p. 74). A partir de uma leitura apurada da obra de Cruz e Sousa, Moreira César identifica Mona Lisa como inspiração, mas não se sente ameaçado, pois, como percebe em outros poemas, trata-se de uma paixão platônica. Além disso, nesse momento, segundo o Governador, Cruz e Sousa está morrendo no Rio de Janeiro.

É importante lembrar que a temática do silêncio e a da mulher são constantes na obra de Cruz e Sousa. Provavelmente, na busca mais uma vez de resgatar um nome importante de Santa Catarina, Raimundo Caruso faz uso da paixão platônica do poeta por mulheres brancas e recria a personagem de Leonardo da Vinci por meio da personagem de “*Noturno, 1894*”. Dentre outras, a narrativa, ao colocar em cena o Cisne Negro, resgata, conforme destaca Ferraz (1999, p. 140), “os trágicos últimos dias de Cruz e Sousa no Rio, na miséria e desterro absolutos.” Mais uma vez, a História perpassa as linhas do romance; ou ainda, o romance tece com linhas da História sua narrativa.

7.3 HELENA NORONHA: UMA REPRESENTAÇÃO DE LUTA

A personagem Helena sinaliza-nos a recorrer aos estudos da Onomástica para compreendermos as linhas que a delineiam. Helena é um nome de origem grega *Heléne*, que

tem como significado ‘tocha’. O termo *hélê* quer dizer ‘raio de sol’, por isso Helena traz como significado “a reluzente”. Esse nome foi difundido a partir de Helena de Troia, filha de Zeus e Leda, a mulher mais bonita de Atenas. A moça foi a responsável pelo início da chamada Guerra de Troia, pois é raptada pelo belo troiano Páris, mesmo sendo casada com Menelau. A Helena grega opõe-se à figura da mulher fiel presente nos relatos dos homens gregos e, diferente de qualquer mulher do seu tempo, ela se envolve nos assuntos masculinos.

Uma outra Helena é a personagem que dá nome ao romance de Machado de Assis¹³. Essa personagem é descrita como uma personagem romântica, uma moça de dezesseis anos aproximadamente, bonita, dócil, afável e inteligente. E será essa última característica a responsável pela mudança na casa dos Vales¹⁴. Ela chega para deixar o ambiente agitado e balançar a estrutura firme do tradicionalismo da família Vale. Helena sabe que não é filha do Conselheiro Vale, mas, com o desejo de ascender, faz-se membro da família, como está escrito no testamento do Conselheiro. A personagem de Machado de Assis, em 1876, já quebrara tradições, pois, como afirma Silveira (2013, p. 84), a moça “impõe novas reflexões acerca dos severos costumes escravistas, elitistas, patriarcais e capitalistas do século XIX.” Apesar de sua personalidade forte e a inteligência usada pela personagem a todo momento, ela tem consciência de como funciona a sociedade da época e passa o tempo todo refletindo o que pode expor de seu pensamento atrevido, muitas vezes não deixando de externá-lo.

Assim como a Helena de Troia e a Helena de Machado de Assis, Raimundo Caruso traz para sua obra outra Helena de personalidade forte e reluzente. O autor faz uso nesse e em diversos outros momentos da narrativa, por exemplo, ao retomar a obra de Leonardo Da Vinci por meio da personagem Mona Lisa, daquilo que Bakhtin (2002, p. 123) nomeou como intertextualidade. Para o filósofo russo todo enunciado seja ele impresso ou não “[...] constitui um elemento da comunicação verbal. [...] ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais [...]” Logo a Helena de Raimundo Caruso vem para confirmar de forma intertextual o poder desse nome e de outras mulheres ao longo da História.

¹³ Machado de Assis nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1839. Foi autodidata e passou de vendedor ambulante a Presidente da Academia Brasileira de Letras. Escreveu contos, crônicas, romances, teatros, críticas, novelas e poesias. Ficou conhecido como o Bruxo do Cosme Velho graças à obra de Carlos Drummond de Andrade intitulada “A um bruxo, com amor”, que faz referência à casa nº 18 da rua Cosme Velho, lugar onde Machado de Assis viveu e a diversos personagens de suas obras. Esse último ficou conhecido por ser machista e patriarcal.

¹⁴ A obra *Helena* de Machado de Assis gira em torno na família Vale, cujo patriarca é o Conselheiro Vale.

Helena Noronha representa a mulher envolvida em um assunto cuja participação feminina, no século XIX, é inaceitável: a política. “A política – a direção e a administração do Estado – constituem-se, de imediato, como um apanágio masculino.” (PERROT, 2005, p. 198). É justamente a atitude de Helena Noronha de quebrar esses ideais preconizados na época que leva Moreira César à loucura e à raiva, pois, sendo ele representante o homem da época, não admitia em hipótese alguma uma mulher querendo opinar e participar das questões políticas. Vejamos o que ele diz na cena em que há o primeiro encontro entre eles:

– A Senhora manifestou-se publicamente a favor dos revolucionários e contra a ordem republicana. Hoje a guerra está terminando, as armas começam a ser ensarilharadas, os punhais degoladores retornam a contragosto às bainhas. Mas a Senhora foi, espontaneamente, cúmplice da rebelião. (CARUSO, 1997, p. 123).

Em meio às diversas prisões que acontecem em Desterro nesse momento, a prisão de Helena Noronha, revolucionária e cúmplice dos revoltosos e companheira de Lorena, o maior revolucionário na história de Raimundo Caruso, mexe com Moreira César. Essa mulher desperta no general muita admiração, pois, além de bonita (assim como a Helena de Troia), recusa-se a falar e a trair seus companheiros.

No romance, Helena é assim descrita: “A mulher é alta, tem os cabelos pretos e nasceu em novembro, ele recorda perfeitamente os dados da ficha policial. A pele é muito branca, lisa, e as maçãs do rosto brilhantes. Moreira César observa-a durante alguns instantes [...]” (CARUSO, 1997, p. 121). Mais uma vez, Moreira César está diante de uma mulher cujo poder está no olhar – e esse olhar o incomoda; ademais, o coronel não aceita que essa mulher não lhe peça clemência, não implore pela própria vida.

Muitas vezes, a performance, os gestos e a descrição das personagens substituem suas falas, conforme verificamos na cena em que Moreira César recebe a prisioneira pela primeira vez para interrogá-la: “Helena Noronha desvia os olhos pela primeira vez e imagina se Lorena ainda está escondido em Pântano do Sul [...]” (CARUSO, 1997, p. 123). Essas personagens olham, mudam a face, movimentam-se etc. Mas, outras vezes, nem o corpo se move, mostra do verdadeiro apreço ao mutismo: incomunicabilidade. Para Galharte (2007, p. 20), isso significa que os comentários e as perguntas de um interlocutor têm, como resposta do outro, a quietude de quem não está disposto a conversar, como é possível destacar em Helena Noronha e no personagem analisado anteriormente de D. Carolina. Ambas são combativas e usam como arma o silêncio como forma de resistência.

A raiva que surge em Moreira César, depois da primeira atitude de Helena Noronha, faz com que o Governador a deseje como fêmea, sentimento de um homem que ao longo da História não aceita ser contrariado ou desafiado e confirma a visão do homem de que a mulher serve para lhe satisfazer sexualmente e não para desafiá-lo em sua postura, principalmente na política.

Ainda na cena do interrogatório, após a segunda pergunta – “A senhora não deseja sentar-se?” (CARUSO, 1997, p. 122) –, o narrador descreve o ambiente e os pensamentos do Governador:

O silêncio e a imobilidade da prisioneira, que o continua encarando, apagam subitamente todos os seus escrúpulos. Então ele deixa seus pensamentos fluírem livremente, e aos poucos, sem querer, ele começa a imaginá-la como uma fêmea apenas encoberta por um vestido negro, que, naquele estrito momento, mais que tudo, apenas vela um corpo, desde todos os pontos de vista, absolutamente vulnerável. (CARUSO, 1997, p. 122).

Podemos verificar que a raiva, a ira e o desejo sexual aparecem conjugados na cena. Moreira César sente-se como se a tomando em seus braços contra a vontade da moça, ele estivesse se vingando de sua insubordinação. E a todo momento o ditador acredita que a moça voltará atrás em sua opção pelo silêncio.

Na mesma cena, o narrador da obra *“Noturno, 1894”* dá espaços aos pensamentos de Helena Noronha, que concedem vez a sua voz. Uma voz silenciosa, silenciada: “Helena Noronha desvia os olhos pela primeira vez e imagina se Lorena ainda está escondido em Pântano Sul, ou se conseguiu cruzar a barra da Ponta dos Naufragados em direção a Garopaba, onde tem amigos.” (CARUSO, 1997, p. 123). É nesse momento de devaneio da moça em pensamentos que o leitor sabe como ela conheceu Lorena e seguiu os rumos da Revolução. “Ela o conhecera pouco depois da guerra do Paraguai e haviam viajado juntos para Bueno Aires. De volta a Desterro, Lorena embarcou como aluno da escola da Marinha de Guerra e nunca mais um teve notícias do outro.” (CARUSO, 1997, p. 123).

Diante do silêncio de Helena Noronha e de sua insubordinação, querendo mostrar que o poder emana do homem e será dele a última palavra, Moreira César continua: “E a Senhora foi ostensivamente simpática a essa desordem. No entanto, o governo está disposto a indultá-la.” (CARUSO, 1997, p. 123).

Nesse momento da obra, Helena Noronha continua em silêncio; o silêncio é a sua arma contra o desrespeito às suas decisões. Essa arma irrita Moreira César, que deixa claro como essa mulher (assim como as demais) encontra-se desprovida de razão e de inteligência:

A Senhora cometeu um crime político, mas o governo pretende indultá-las. Antes, porém, quero que publique um desmentido àquele discurso de boas-vindas que a Senhora escreveu aos federalistas. A Senhora poderá dizer que foi levada por falsas promessas, por um entusiasmo de momento, pela euforia, pela inexperiência feminina, etc. etc. A Senhora saberá encontrar a desculpa. Depois disso, poderá partir para onde quiser. Ou então continuar em Desterro, se essa for a sua vontade. (CARUSO, 1997, p. 123).

A cena sublinha a visão de muitos homens acerca das mulheres do século XIX: pessoas incapazes de ter atitudes próprias. Outra questão importante na personagem de Helena Noronha é o nome sempre vinculado ao sobrenome. Nessa época, os homens são indivíduos cujos sobrenomes têm destaque, enquanto que as mulheres têm apenas nome, o que significa, segundo Perrot (2007, p. 17), que elas “aparecem sem nitidez, na penumbra dos grupos obscuros”.

Outra cena presente na obra de Raimundo Caruso em que aparecem mulheres envolvidas em questões políticas, como Helena de Noronha, é quando Moreira César está em seu gabinete e recebe um telegrama informando sobre o paradeiro de Lorena e Gumercindo Saraiva (importantes figuras da história desterrense) e se lembra de Garibaldi e, em seguida, de Anita Garibaldi. O Governador diz a si próprio que Garibaldi teve a mulher digna de um militar, “[...] possuía empinadas ancas e soberbos peitos.” (CARUSO, 1997, p. 168). Mais uma referência à qualidade corporal da mulher e nunca aos feitos realizados por elas, e em particular, realizado por Anita Garibaldi¹⁵, que, assim como Helena Noronha, lutou ao lado do seu amado por um ideal.

7.4 OUTRAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM “*NOTURNO, 1894*”

Outras mulheres aparecem na obra de Raimundo Caruso. Algumas seguem os padrões exigidos pela sociedade em contexto na referida. Outras representam, mais uma vez, o poder das mulheres em relação aos homens. São elas: Lúcia; Lenita Lopez; professora Lequinha; e, por fim, Rosirene, Paula, Glória e Aninha, moças de bordel.

¹⁵Anita Garibaldi participou ao lado de Giuseppe Garibaldi de diversas batalhas. Lutou na Revolução Farroupilha (Guerra dos Farrapos), na Batalha dos Curitibanos e na Batalha de Gianicolo, na Itália. É possível aprofundar-se mais sobre Anita e suas representações na dissertação de mestrado de Tatiana Czornabay Manica: *Anita Garibaldi, persona/personagem, mulher-heroína: Estudo sobre a representação nas obras de Rau, Zumblick, Garibaldi e Markum*. Defendida em 2012 na UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina. Disponível em: http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/104842_Tatiana.pdf. Acesso em 20 ago. 2015.

Logo no início de “*Noturno, 1894*”, Moreira César abre a obra dialogando com o narrador. Em seguida, quando o narrador retoma a história, ele começa falando de um choro de criança que acontece em um quarto contíguo ao quarto onde se encontra o general; em seguida, há a representação do diálogo entre a mulher e seu esposo:

O marido desvia de uma pequena mesa velha e desbotada e ergue o vestido da mulher, a mão densa e pesada entre suas coxas.
 O marido: – Mas, Lúcia...
 A mulher: – Não, não. Vê Gina, ela agora está dormindo.
 O marido: – Mas, Lúcia, três meses, desde Gênova, sufocado nos porões, mal podendo vê-la. Oh! As canções monótonas e imperturbáveis dos companheiros [...] (CARUSO, 1997, p. 9).

O casal representa os imigrantes que vieram ao Brasil para trabalhar, na época em que se necessitava de mão de obra nas fábricas: “Pesada de angústia, Lúcia aperta o rosto do marido contra o peito, a terra estranha, a criança enferma, e a chuva que parece não ter mais fim.” (CARUSO, 1997, p. 10). Em outros momentos da narrativa, far-se-á referência à chegada desses imigrantes a Desterro. Entretanto, com intuito de contemplarmos os objetivos deste estudo, procuramos focalizar a personagem Lúcia.

Embora apareça em três capítulos apenas, sua passagem pela história de Raimundo Caruso é uma importante representação de um grupo de mulheres no Brasil do século XIX. O esposo de Lúcia olha para a esposa com desejos sexuais, vai até ela em busca do que lhe é de direito: ter relações sexuais com a esposa, uma vez que, como apontado por Perrot (1988), a mulher se casa para manter o lar em harmonia e estar disponível ao seu marido em todos os momentos em que ele a procura. Porém, o que acontece é a negação de Lúcia. Ela não pretende naquele momento manter relações sexuais com o marido, sob o pretexto de que há uma criança enferma, que está no mesmo quarto, preocupando-se ainda com a situação e o futuro do casal na nova terra.

A recusa da esposa parece ter sido compreendida pelo marido, até que o narrador traz a seguinte descrição vinda do quarto próximo ao de Moreira César:

Gritos estridentes de mulher, seguidos de choros convulsos e o barulho seco da bofetada [...]. Uma breve pausa e depois ouviu-se explicações calorosas de um homem, prontamente interrompidas pelo fragor de uma bacia atirada contra a parede. Novo período de silêncio e então escuta-se o rumor apenas sussurrado de frases trêmulas e entrecortadas, até que o silêncio e a calma voltam de novo ao edifício. (CARUSO, 1997, p. 13).

A não correspondência da mulher em relação ao desejo de seu esposo provavelmente resultou na violência contra Lúcia, mas, como se aponta desde o início, ela se mantém firme em sua decisão, daí a bacia atirada e as explicações do homem.

Outra consideração importante sobre a personagem é o seu nome Lúcia, o mesmo usado em uma crônica do jornal *O Estado*, em abril de 1894, ano em que se passa o romance de Raimundo Caruso. Além disso, é o mesmo mês indicado no jornal que Moreira César lê em seu quarto. É importante considerar que a crônica se chama “Lucíola: um perfil de mulher”. Ao longo do texto, a personagem do folhetim do jornal faz referência à mulher submissa e sofredora que, em dado momento da narrativa, se revolta, mostrando sua insatisfação.

Cabe salientar também que Lucíola¹⁶, nome presente no título do folhetim, é o diminutivo de Lúcia, e mostra mais uma vez a relação entre a personagem do texto do jornal e a personagem do romance “*Noturno, 1894*”. Observamos também o dialogismo com a obra de José de Alencar.

A personagem evidencia como deveria ser o comportamento das mulheres do século XIX – submissas – e, como muitas, assim como Lúcia do folhetim jornalístico da época e a Lúcia da ficção de Raimundo Caruso, começam a questionar essa submissão. “Pela primeira vez a mulher submissa, que temia, ofendeu-me, mostrando-se ofendida de minhas injustiças [...]” (*O Estado*, 1894)¹⁷.

A personagem de Lenita Lopez aparece no início da obra e tem outras pequenas aparições durante a narrativa. O que se sabe sobre essa mulher é a sua nacionalidade – argentina – e o poder de sedução que exerce sobre Moreira César. A atriz argentina aparece na história assim que o quarto de Lúcia se silencia e o narrador a introduz na narrativa.

Então, como uma súbita onda de ar quente que sobe pelo corpo e depois se aperta à boca como uma fruta, a lembrança de Lenita Lopez e sua pela branca invadiu-o e ocupou-o como a água a um copo. Lenita Lopez! Como é que pôde esquecê-la durante todos esses dias? O tropel enlouquecido dos bois, a surpresa, e de repente

¹⁶ *Lucíola* é uma das obras de José de Alencar, escritor pertencente ao Romantismo, que tem como peculiaridade ter escrito romances: urbanos, regionais, indianistas e históricos, algo que nenhum outro prosador romântico fez. O chamado romance histórico é o mesmo tipo de romance da obra em análise de Raimundo Caruso. O livro foi formado pela união de cartas escritas para uma destinatária chamada de G.M e isso pode ser visualizado na imagem do jornal anexo nesta dissertação. O livro *Lucíola*, de José de Alencar, é narrado através de Paulo, personagem que se torna narrador para contar à Sra. G.M. o romance que viveu com uma cortesã chamada Lúcia. Essa é mais uma que segue caminho diferente daquele preconizado pela sociedade da época, mas na obra de José de Alencar Lúcia vê em Paulo a chance de ter uma nova vida, já que ela sofre com o preconceito da época.

¹⁷ Cf. **Anexo B – Jornais da época.**

aquela mão alva e cheia de anéis que o puxou para dentro do hotel, o levou para um quarto e depois amou ansiadamente, como se estivesse aguardando havia muito tempo, e cobrindo-o de beijos. E mais tarde, ao abrigo de todos os cobertores por causa do frio e da umidade, Lenita cantou baixinho para ele, com uma voz levemente rouca, incompreensíveis canções portenhas. (CARUSO, 1997, p. 60).

O século XIX, como já apontado, determinou certos padrões a serem seguidos pelas mulheres, mas nem todas as mulheres aceitam, nessa época, o caminho que lhes é imposto, logo são marginalizadas e acabam por se tornar mulheres da vida ou, como muitas se intitulam, tornam-se atrizes. É nesse contexto que se enquadra Lenita Lopez, mulher que na obra de Raimundo Caruso sempre estará relacionada a cenas de sexo, estará com Moreira César todas as vezes em que ele necessitar de companhia para as noites frias.

Rememorando num átimo as vantagens que reverterão para a pátria a imigração em massa de italianos e alemães – operosos e ordeiros –, o Coronel caminha pesadamente para a cama da atriz argentina Lenita Lopez a mesma que no começo da noite anterior o havia salvo por um triz dos bois em disparada pela rua do Príncipe. Quase um palmo mais alta que Moreira César, Lenita era a artista principal da Companhia de Fantoques Mexicanos. (CARUSO, 1997, p.15).

Como aponta o trecho acima, Lenita Lopez chega a Desterro junto com a Companhia de Fantoques Mexicanos, sendo no grupo a atriz principal. Essa companhia de fato existiu e há relatos da sua chegada a Petrópolis no ano de 1894 (mesmo ano em que se passa a obra “*Noturno, 1894*”). Caruso traz para Desterro esse grupo, unindo mais uma vez ficção e História.

Outro ponto importante é a maneira como os jornais da época apresentam as mulheres que frequentam esses teatros: não são honestas. O jornal *O Estado*, de março de 1894¹⁸, traz em uma de suas notícias a chegada de uma companhia chinesa a Santa Catarina:

O Theatro Chinez

[...] Esse theatro singular compoem-se de uma platea e duas galerias; os camarotes são caixões.

Os espectadores da primeira galeria encostam os pés no parapeito. As mulheres têm lugares reservados na segunda galeria; demais, as mulheres *honestas* não vão ao theatro.

As mulheres que frequentavam os teatros não eram benquistas na sociedade; as que faziam o teatro, para muitos, nada valiam e não serviam de exemplo a ninguém. Nas palavras de Perrot (2007, p. 128), “Ser atriz é faltar com o pudor, entrar no círculo duvidoso

¹⁸ Cf. Anexo B – Jornais da época.

da galanteria, ou mesmo, da prostituição.” Pessoas da época colocavam a atriz como uma mulher com quem os homens deveriam tomar cuidado, porque eram “simuladoras, mulheres de histórias.” O preconceito é um dos matizes para a caracterização da mulher em seu tempo e a representação dela na arte – a imagem da atriz à sombra da prostituta. Tais linhas parecem desenhar Lenita Lopez, que sempre surge na narrativa em cenas que fazem referência ao sexo em troca da sobrevivência.

Uma outra representação da mulher do século XIX está presente também na imagem da professora Lequinha, personagem que coloca em cena a mulher que vive mais próxima a modelos sociais vigentes.

– Excelência – suplicou, não podendo mais conter-se a professora Lequinha, tirando os reflexos esverdeados dos óculos brilhantes –, coisas realmente muito estranhas começam a acontecer na nossa outrora pacata Desterro. O que ocorreu ontem à tarde foi ultrajante. [...] Ainda estou toda arrepiada. [...] Nós estávamos na janela de casa esperando o peixeiro, como fazemos todas as quartas-feiras, quando eis que surge um tropeiro conduzindo duas mulas. [...] momentos depois, viu-se o acinte. Num gesto absurdo e infame, como se estivesse no quintal da própria casa – até meio difícil recordar o episódio, Excelência – ele desabotoou a braguilha – vimos isso com a nitidez como agora estou enxergando o senhor – e com a maior naturalidade do mundo começou a urinar descansadamente ao pé de uma palmeira real. Ora, que país é esse, Excelência? Onde é que nós estamos? (CARUSO, 1997, p. 78).

Lequinha representa a feminização do magistério. No século XVIII, conforme Pinsky (2007, p. 11), ainda se discutia se as mulheres poderiam ser consideradas seres humanos como os homens ou se estavam mais próximas dos animais. Cabe salientar que só no final do século XIX a ideia de progresso rondava o Brasil devido à modernização fabril. Existe, nesse período, um discurso sobre a importância da educação na modernização do país e por isso algumas mulheres passam a frequentar o ensino. O Brasil, retratado na obra de Raimundo Caruso, é um país à beira do século XX e ainda tinha muitas cidades e povoados com grande parte das pessoas analfabetas.

A personagem da professora Lequinha representa aquela que conduziu as moças aos propósitos da época, pois nesse momento era comum os meninos terem sua educação guiadas por professores e as meninas por professoras. Os primeiros ensinamentos, como ler, escrever, a religião e as contas básicas, são direito dos meninos e das meninas, mas, a partir disso, cabe aos meninos aprender a geometria; às meninas, a bordar e a costurar, isto é, aprender a ser uma boa esposa e mãe. (LOURO, 1997). Isso justifica as ações da personagem em ir ao gabinete de Moreira César cobrar uma ação para a atitude desrespeitosa de urinar na rua do viajante em frente a sua janela, uma vez que cabia às professoras da época manter os princípios morais conservadores. Logo, a mulher só deve ter contato com o “sexo” masculino,

quando casada; caso contrário, é vista como uma qualquer. O “ideal feminino implicava o recato e o pudor, a busca constante de uma perfeição moral, a aceitação de sacrifícios, a ação educadora dos filhos e filhas.” (LOURO, 1997, p. 447).

No Brasil, a situação da professora não era fácil. As mulheres que escolhiam esse caminho eram quase sempre solteiras, recebendo menos que os homens. Eram nomeadas para lugares distantes, às voltas com a desconfiança, tendo que viver constantemente com o confronto interior: trabalho X solidão. (PERROT, 2007, p. 126). Assim se encontrava professora Lequinha: solteira.

Em momento algum da obra é narrada alguma ação da professora Lequinha em sala de aula, só é possível identificar a sua profissão a partir dos dizeres do coronel Moreira César, que sempre se refere à mulher com o tratamento de professora. O respeito que o coronel Moreira César dispõe com a professora Lequinha justifica-se por suas ações de buscar manter a ordem e os bons costumes apregoados na época.

Outra representação feminina presente na obra “*Noturno, 1894*” acontece a partir das quatro mulheres que vão ao gabinete de Moreira César: Rosirene, Paula, Glória e Aninha. Elas residem à Rua do Conde, que está na lista das ruas que devem ter o nome modificado, para que não haja vestígio algum da monarquia em Desterro. As moças exigem a permanência do nome da rua, pois, como diz Rosirene, “Aquele [...] é um nome tradicional, um nome que já faz parte da história de Desterro.” (CARUSO, 1997, p. 104). A fala de Rosirene pode ser interpretada como a voz de muitos contra o silenciamento histórico, ela não quer que a História de Desterro seja esquecida, muito menos a própria história, é como se a personagem lutasse em nome de todas as mulheres por seu espaço social e seu direito de opinar e construir a História.

É possível perceber nas moças um simulacro das mulheres que no século XIX tomaram as rédeas das próprias vidas, mulheres que “têm sido anônimas para a historiografia.” (PEDRO, 2002, p. 316), pois contrariaram o ideal de sociedade desse século. Rosirene, ao colocar sua vontade, ameaça Moreira César e seus planos de silenciar um momento da História – o período monárquico, atitude pouco vista na época, mas existente e pouco relatada.

Excelência, nós viemos informar que não admitimos a mudança do nome da nossa rua, a rua do Conde, por nenhum outro e muito menos por Sete de Setembro. Porém, se o Senhor resolver manter a substituição, avisamos que antes que passe uma hora a cidade inteira vai ficar sabendo das dívidas e dos abusos que seus oficiais costumam fazer na nossa boate.” (CARUSO, 1997, p. 103).

Além disso, esse grupo nos apresenta um pequeno grupo de mulheres administradoras não só de suas vidas mas também de dinheiro, na medida em que eram mulheres que, nas palavras de Pedro (2002, p. 318), assim como homens, agiam como bancos ao fazer empréstimos de dinheiro e ao cobrar com juros. Rosirene, Paula, Glória e Aninha foram excluídas socialmente, mas nem por isso viveram na miséria. Prestavam serviços sexuais e atendiam aos maridos que desejam muito mais que apenas procriar. Por meio desses serviços prestados, conseguiam fazer suas economias e gerir seu próprio negócio – o bordel. “Calçando chinelos de cetim e vestindo uma camisola verde transparente, foi com uma surpresa quase infantil que Rosirene abriu a porta da casa da rua do Conde para aqueles dois pescadores [...]” (CARUSO, 1997, p. 205).

Essas mulheres, representadas por Rosirene, Paula, Glória e Aninha, são as ameaças que os homens tanto temem, pois não os temem nem seguem o ideal da mulher virtuosa e mãe. Assim, jornais da época sempre atribuíam ao grande grupo de mulheres exemplos de algo ruim, como modelo do que não se podia seguir; caso contrário, as demais não arrumariam casamento e seriam sempre apontadas nas ruas. Por representarem uma ameaça, Moreira César, para encerrar a conversa e qualquer mal-entendido com as moças, determina que se plante fruta-do-conde na rua e garante às mulheres que tudo foi um mal-entendido e que a rua permanecerá com o nome atual.

Por fim, a atitude de Moreira César não aponta para uma complacência com o pedido das moças de preservar a História local, mas sim comprova a tentativa de silenciamento histórico presente, uma vez que o nome da rua será associado à fruta-do-conde e, em determinado momento futuro, ninguém mais se lembrará da real motivação da existência daquele nome para a rua.

Para encerrar esse capítulo, é importante destacar as mulheres de Raimundo Caruso como representação de alguns perfis femininos da época. Para Perrot (2007, p. 15), a história das mulheres apresentada no início desse capítulo, em meados do século XVI, mudou:

Partiu de uma história do corpo e dos papéis desempenhados na vida privada para chegar a uma história das mulheres no espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação. Partiu de uma história das mulheres vítimas para chegar a uma história das mulheres ativas, nas múltiplas interações que provocam a mudança.

Essa consideração de Perrot (2007) é muito evidente na obra “*Noturno, 1894*”, principalmente quando traz D. Carolina e seu desejo de liberdade e de expressar seus desejos;

Mona Lisa, mulher que despertou amores, mas viveu aqueles que lhe convinha; Helena Noronha, que fez valer seu direito a participar da vida pública de Santa Catarina, entre outras.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Literatura e História, em muitas obras, encontram-se imbricadas, pois a Literatura se faz presente em algum contexto histórico. Por isso, por mais que se fale em ficção, ficaria difícil não considerar, muitas vezes, momentos da História a que a narrativa ficcional remontaria ou o contexto histórico pelo qual a narrativa se encontra influenciada.

Esta dissertação teve como objetivo norteador, por meio da conexão entre Literatura e História, analisar os silenciamentos históricos presentes no romance *Noturno, 1984 ou paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil*, de Raimundo Caruso, procurando enfatizar o silêncio da mulher e da História.

Sobre o romance, observou-se o caráter “pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 1993, p. 73). Mediante as reflexões do teórico, destacamos que “*Noturno, 1894*” constrói, de forma peculiar, sua narrativa, que acontece entremeada por cartas, jornais e poemas da época. Tal característica permite, dentre outros, remontar e ambientar o enredo em momento histórico de Santa Catarina. Para Bakhtin (1993, p. 74), essa abordagem formada por unidades estilísticas heterogêneas promoveria a inserção do romance em um sistema literário harmonioso. Conforme observamos em nossas reflexões, seria um dos pontos que permitem o diálogo entre História e Literatura na obra “*Noturno, 1894*”.

Ancoradas pelos procedimentos metodológicos da macro e da microanálise, conforme os pressupostos da teoria de Massaud Moisés (2005), as reflexões sobre a obra de Raimundo Caruso permearam os capítulos que compõem esta dissertação.

Assim sendo, cada capítulo apresentou uma abordagem da totalidade da obra (macroanálise) para posterior aprofundamento e análise das particularidades nos recortes feitos (microanálise).

A macroanálise procurou focalizar a composição do romance, por Enredo, Narrador, Personagem, Tempo e Espaço, a partir dos pressupostos de Moisés (2012), Gancho (2004), Candido (2011), Dimas (1994), Abdala Junior (1995), Leite (1994), Mesquita (1987), Pouillon (1974) e Soares (2005). Ao analisar o contexto da obra, conseguimos evidenciar alguns pontos da História presentes na narrativa e confirmados por meio de jornais da época e outros materiais publicados posteriormente sobre o assunto.

A microanálise procurou, ao adentrar nas especificidades dos elementos da narrativa, focalizar as personagens, o que nos permitiu reiterar a relação dialógica do romance.

Percebemos, na análise, as diversas vozes que permeiam o romance de Raimundo Caruso. De acordo com Bakhtin (1993, p. 74), não há diálogo único, e no romance não é diferente. O romance tem como uma de suas características a presença da “diversidade social de linguagens organizadas artisticamente”, isto é, a fala ou não das personagens analisadas na obra representam um grupo, e os diversos grupos sociais presentes na narrativa convivem entre si e provocam a enunciação de outrem. Ainda segundo a perspectiva bakhtiniana (1993, p. 88), “A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso”, inclusive o discurso do romance.

A partir das considerações em torno das especificidades do romance, observamos as representações das diferentes vozes sociais presentes no romance “*Noturno, 1894*”. No percurso de nosso estudo, procuramos evidenciar, a partir das reflexões sobre a História da mulher, as personagens femininas e como elas representam a mulher, as situações vivenciadas por elas no tempo ambientado na obra. Receberam destaque as personagens: D. Carolina, Mona Lisa e Helena Noronha. Para essa análise, contamos com os estudos de Beauvoir (2002), Perrot (1988, 2005, 2007), Del Priore (2014) e Pedro (2002).

Conforme se verificou, D. Carolina representaria a marginalizada, por ser mulher e negra. Constatamos que, mesmo com a liberdade conquistada, D. Carolina é mantida refém de Moreira César. Essa situação desvela as mulheres da época como cativas, como reféns dos anseios masculinos. Conforme Perrot (2007, p. 10), “[...] se discutia se as mulheres eram seres humanos como os homens ou se estavam mais próximas dos animais irracionais.” Por meio dela, Raimundo Caruso coloca em cena o grande poeta Cruz e Sousa, filho da personagem, e que também, por fazer parte desse grupo marginalizado, teve conquistas pessoais cerceadas.

O olhar sobre a personagem de Mona Lisa permitiu-nos avaliar uma outra representação da mulher na narrativa. Mona Lisa traduz-se como a representação da mulher cuja beleza conseguiria enfeitiçar os homens, podendo levá-los, até mesmo, à ruína. Essa personagem coloca em cena um grupo de mulheres que ocupou espaço dos jornais da época, principalmente pela possibilidade de fragilizar o domínio masculino, desestabilizando o papel que era vaticinado à mulher até o século XIX: procriadora e guia da família aos preceitos da Igreja.

A mulher que foi a perdição para o pai Adão, para Sansão a morte, e para Salomão uma vingança, é, para o médico, um corpo; para o juiz, uma ré, para o pintor, um modelo; para o poeta, uma flor; para o militar, um camarada; para o padre, uma tentação; para o enfermo, uma enfermeira; para o são, uma enfermidade; para o republicano, uma cidadã; para o romântico, uma diva; para o versátil, um juguete;

[...] para o homem, um estorvo; para o diabo, um agente [...] (*Jornal do Comércio*, Desterro, 1881 apud PEDRO, 2002, p. 282).

Esse recorte do jornal da época reitera o diálogo entre Literatura e História, que observamos emergir na obra de Raimundo Caruso.

A outra personagem, Helena Noronha, desenha-se como a representação do grupo de mulheres que fugiram dos padrões ditados para as mulheres ao longo da História. Junto com essa personagem, há outras personagens femininas que representam, também, essa busca pela liberdade de decidir os rumos da própria vida: Rosirene, Paula, Glória e Aninha. Essas, assim como Helena Noronha, optaram pelo não casamento e por isso foram julgadas como maus exemplos às outras mulheres. Helena, ao lutar por um ideal político (Monarquia), desafia a condição da mulher de seu tempo.

Mereceram nossa observação outras personagens, destacando a relevância do papel da mulher, ainda que silenciada, no contexto da narrativa de *“Noturno, 1894”*. Ao colocar em cena a personagem Lúcia, Raimundo Caruso evidencia a violência doméstica a que era fadada a mulher ao recusar-se a ter relações sexuais com o marido no momento em que esse deseja. Destacamos em nosso estudo como o literato representa a fragilidade da mulher na sociedade, na medida em que era obrigada a satisfazer seu marido, pois, contrariando seus desejos, era agredida.

A análise da personagem Lúcia também chamou nossa atenção para outro aspecto da obra. Lúcia e seu esposo são imigrantes que chegam a Desterro com a finalidade de substituir a mão de obra dos escravos. Tal representação evidencia a presença de diferentes vozes sociais – a chamada polifonia - representadas na obra, bem como o entrelaçar da Literatura e História.

Ainda observamos que Raimundo Caruso procurou, em seu romance, evidenciar outros grupos que compõem a sociedade de Desterro do século XIX. Na personagem Lequinha Vaz, além da presença da feminização do magistério, o literato chama a atenção para o preconceito que sofrera a mulher considerada como “solteirona”. Já a personagem Lenita Lopez sofre preconceito por ter optado pela carreira de atriz, profissão malvista na época, pois, para muitos, ser atriz era sinônimo de prostituta. Sobre o corpo da mulher, de acordo com Perrot (2007, p. 77), “Corpo desejado [...] um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade. Corpo comprado, também, pelo viés da prostituição [...]”

Além das personagens femininas, em nossa pesquisa procuramos destacar que a obra de Raimundo Caruso também desvela o silenciamento histórico vivido pela cidade de

Desterro. No romance, Raimundo Caruso traz para o ano de 1894 outras questões importantes da História de Santa Catarina, colocando em cena momentos que foram, muitas vezes, pouco divulgados ou, até mesmo, silenciados na História catarinense, como a chacina ocorrida na Ilha de Anhatomirim, Desterro como capital provisória dos revoltosos e a presença do “corta-cabeças” Moreira César e suas atitudes insanas na capital de Santa Catarina.

Por fim, a Literatura Comparada permitiu-nos o entrelaçar da Literatura com a História, reiterando, conforme aponta Ferraz (1999, p. 15), possíveis vertentes na obra “*Noturno, 1894*”, entre as quais uma característica marcante da prosa contemporânea catarinense: o chamado romance histórico.

Fica-nos deste estudo o sentimento de que outros aspectos podem e merecem ser investigados nessa obra de Raimundo Caruso.

Espera-se que nossa pesquisa possa contribuir para que novas pesquisas sobre a arte catarinense recebam maior evidência.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: algumas considerações. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, ano 1, n. 3, p. 94-109, jun. 2010. Disponível em: https://revistadeteoria.historia.ufg.br/up/114/o/ARTIGO%205__BORGES.pdf?1325259086. Acesso em: 25 jun. 2015.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidades**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- CARUSO, Raimundo C. **“Noturno, 1894” ou paixões e guerras em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil**. Florianópolis: Edições da Cultura Catarinense, 1997.
- _____. Conversa com Raimundo Caruso. Florianópolis: Rádio Campeche, 2013. Vídeo da entrevista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ti-iZvoHAVE>>. Acesso em: 20 ago. 2015.
- _____. UFSC Entrevista: Raimundo Caruso. Entrevistador: Djalma Júnior. Florianópolis: TV UFSC, 2013. Vídeo da entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9J_lb_Y70wA>. Acesso em: 20 ago. 2015.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FERRAZ, Salma. **Na terceira margem da história**: “Noturno, 1894” – Raimundo Caruso. Blumenau: Ed. FURB, 1999.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. **(Des)palavras de efeito**: os silêncios na obra de Manoel de Barros. 2007. 287 f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, 2007.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

LEITE, Ligia C. Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

M, G. [José de Alencar]. Lucíola: um perfil de mulher: Capítulo XI. **O Estado**, Desterro/SC, 3 abr. 1894. Folhetim do Estado, p. 43. Disponível em:
<http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/oestado/1894/OES1894380.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2015.

MESQUITA, Samira N. de. **O enredo**. São Paul: Editora Ática, 1987.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

_____. **A criação literária**. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In: PRIORE, Mary Del; BASSANEZI, Carla (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

_____. **Minhas histórias das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRIORE, Mary Del. **Histórias de conversas de mulher**: amor, sexo, casamento e trabalho de 200 anos de história. São Paulo: Planeta, 2014.

_____. **Histórias íntimas**. São Paulo: Planeta, 2014.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

RAUEN, Fábio José. **Roteiros de investigação científica**. Tubarão: Editora Unisul, 2002.

_____. **Roteiros de investigação científica**: os primeiros passos da pesquisa científica desde a concepção até a produção e a apresentação. Tubarão: Editora Unisul, 2015.

SACHET, Celestino. **A literatura catarinense**. Florianópolis: Editora Lunardelli, 1985.

SCHÜLER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary Del; BASSANEZI, Carla (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002.

SOUSA, Cruz e. **Broquéis; Faróis; Últimos sonetos**. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

VOESE, Ingo. Vozes sociais citadas e sobrepostas: a polifonia e a dialogia. **Linguagem em discurso**, Tubarão, v. 5, n. 2, p. 357-386, jan./jun. 2005. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/315/331. Acesso em: 23 jul. 2015.

ANEXOS

ANEXO A – Resumo da obra “*Noturno, 1894*” ou paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil

A obra obra “*Noturno, 1894*” ou paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de Sherlock Holmes no Brasil de Raimundo Caruso é uma mescla de História e ficção, um entrecruzamento entre personagens reais da história, como Moreira Cesar, D. Carolina, Luis Delfino, Victor Meirelles, entre outros; e personagens ficcionais, como Mona Lisa, Conan Doyle (Sherlock Holmes) e J. Watson. A obra se inicia com a chegada de Moreira César a Desterro, para assumir o governo como interventor enviado por Floriano Peixoto. A partir desse momento, Desterro passa a sofrer diversos atos ditatoriais como forma de apagar os vestígios do governo passado. Assim, Moreira César mostra seu lado cruel determinando mortes, aprisionando pessoas e escravizando todos que se colocam contra a sua forma de governar. Uma das pessoas que será vítima desse homem é D. Carolina, mãe do poeta Cruz e Sousa, que é obrigada a viver presa dentro da casa de Moreira César até o dia em que, num ataque de fúria, ao tentar matá-lo, acaba sendo assassinada por ele.

Outro que sofre com os mandos e desmandos de Moreira César é Victor Meirelles. Por ter sido pintor da família real na Monarquia, é perseguido e mantido em prisão domiciliar. Além disso, o romance narra a perseguição aos antirrepublicanos, que, muitas vezes, eram encaminhados para Forte Santana e a Fortaleza de Anhatomirim, onde eram torturados e mortos.

É nesse ambiente de medo e desconfiança que Moreira César ordena serem enviados a Desterro dois detetives ingleses: Conan Doyle (Sherlock Holmes) e J. Watson. O objetivo do governador é encontrar os inimigos e eliminá-los. Mas os detetives se recusam a prestar esse tipo de serviço e são obrigados a deixar Desterro.

Apesar de todo o medo vivido pela população de Desterro, a cidade será palco de paixões avassaladoras dos homens da cidade, incluindo Moreira César, pela misteriosa Mona Lisa, que faz aparições repentinas na janela, causando muita agitação e levando homens à loucura. E viverá encontros animados, como os que acontecem no Café “Die Schiffbr”, restaurante próximo ao Palácio, onde personagens como os poetas Taborda, Cavalcânti, professor Koenig, dado a interpretar sonhos de outras pessoas, e La Lengua declamam poesias, falam das aventuras amorosas e dividem descobertas. La Lengua, inclusive, será o criador de um dicionário de sinônimos para os atos sexuais e órgãos genitais, os quais ele divulga nessa mesa de café.

Em meio a todos os acontecimentos, Moreira César tem tempo para remoer a sua maior frustração: não ter estado à frente de uma guerra para ter a fama desejada. Assim, quando Lorena foge do local no qual estava preso já havia algum tempo, e se junta a outros dois líderes de revoltosos – o monge italiano, comandante dos jagunços da serra, e o federalista Alexandrino organizando uma tropa para invadir Desterro –, o governador percebe o seu momento aproximando-se e prepara a tropa para enfrentar os fugitivos, que se aproximam.

ANEXO B – Jornais da época

Figura 5 – A chegada de uma companhia de teatro a Desterro

<p>PARA A DISCUSSÃO</p> <p>Nota do almirante Saldanha da Gama ao almirante Benham</p> <p>Commando em chefe das forças da revolução contra o governo do marchal Floriano Peixoto no porto do Rio de Janeiro, à bordo do cruzador <i>Liberdade</i>, 30 de Janeiro de 1894.</p> <p>A S. Ex. o Sr. commandante em chefe das forças norte americanas.</p> <p>Todos os navios surtos neste porto, quer de guerra quer mercantes, foram testemunhas da opposição tão grave quanto aparatosa que a esquadra sob meu commando soffreu hontem de manhã das forças navaes sob o commando da S. Ex. o Sr. contra almirante Benham, da marinha dos Estados Unidos da America do Norte.</p> <p>Partindo do principio de que o elemento revolucionario no Brasil, do qual a esquadra que opera neste porto é apenas um factor, não foi ainda reconhecido como belligerante e considerando-se no dever de proteger, ainda neste caso, o commercio maritimo debaixo da bandeira de seu paiz, S. Ex. julga licito empregar com ostentação a imponente força naval de seu commando, para abrigar a esquadra revolucio-naria e consentir que tres navios mercan-tes norte-americanos, em vez de affectar a sua descarga sob a ancora, a fizessem amarrados ao longo das docas da cidade.</p>	<p>certa vigilancia em prol de nossa deiezo e couservação.</p> <p>Se não temos existencia legal, no rigoroso sentido desta expressão internacional, não se nos pode tambem negar nossa existencia real como combatentes por espaço de quasi um anno no porto da capital do nosso paiz e em frente ao centro da resistencia do poder de nosso adversario. O caso é inteiramente novo. Pela primeira vez uma força revolucionaria se manteria como nós por tão largo espaço de tempo dentro de um porto, em posição de impedir todo o seu movimento.</p> <p>Não obstante não o tem entendido assim S. Ex. o Sr. contra almirante Benham.</p> <p>No empenho, segundo afirma, de proteger a todo transe o commercio maritimo norte americano, quando do modo que a este convenha, e como S. Ex., por sua desabrida attitude de hontem nos collocou ante o dilemma de—ou entrar em guerra com a nação que representa, o que não pode ser a nossa intenção nem nosso desejo, quando combatemos para libertar a nossa patria de um governo ditatorial, ou desfazer por nossa parte, no exclusivo interesse de seus nacionaes, o <i>modus vivendi</i> até esta data acceto.</p> <p>Pondo do parte a offensa moral resultante do acto e contra a qual fiz hontem o meu protesto, resta saber agora se esta al-</p>	<p>DE TUDO UM POUCO</p> <p>O THEATRO CHINEZ</p> <p>Um jornal de S. Francisco dá interessantes detalhes sobre um theatro chinês d'aquella cidade. Esse theatro singular compõe-se de uma plateia e duas galerias; os camarotes são caixões.</p> <p>Os espectadores da primeira galeria encostam os pés no parapetto. As mulheres têm lugares reservados na segunda galeria; demais: as mulhières <i>honestas</i> não vão ao theatro.</p> <p>Na plateia, criados offercem canamelas, nozes de baêl e outras golodices chinezas.</p> <p>A orchestra está por detrás do panno do fundo; compõe-se do tambor, de viola com uma só corda e instrumentos de barro, nos quaes batem com pedacos de madeira. De vez em quando discorna-se uma melodia sempre a mesma. O assumpto da peça é geralmente um adultério.</p> <p>A <i>mise-en-scene</i> não é nenhuma, mas os artistas figuram de modo original; por exemplo, si um actor em scena tem que passar a um jardim, levanta o pé direito, o que significa que passou um degrau; para</p>	<p>de uma mulher. A Duquesa de Montpensier, por exemplo, contava fazer outro tanto a Henrique III, e que tesouras que muito tempo ao lado as tesouras que transformaram em mouge aquella monarchia e feminillo, abriado-lhe a corba uai-ca que devia usar.</p> <p>A tesoura sem prestado serrigos importantes á sociedade. É a tesoura que vai talhar os estofos que vestem as mulhières, sem lhes occular a belleza das formas; é a tesoura que ajusta a casaca, transformando alguns homens em perfictos figurinos.</p> <p>A utilidade da tesoura nas artes mechnicas e para os usos domesticos não se pôde contestar.</p> <p>Pode-se tambem affirmar que em litteratura a tesoura é tão util e necessaria como o canivete, e é o primeiro instrumento com o qual se deve armar um homem que ambicione popularidade e renome bem fundados e um logar, principalmente no journalismo.</p> <p>Se a tesoura serve ainda para fazer livros, serve tambem para os desfazer, pois ha muitas pessoas que, apesar de possuir muitas bellas qualidades, não sabem até para que Gutenberg inventou a imprensa e não lhe dá a menor importancia.</p> <p>Entrando desta um escriptor que—as academias do mundo deviam um dia lembrar-se de propor aos seus confrades, para</p>
--	---	--	--

Fonte: *O Estado* (abr.1894)

Figura 6 – Folhetim *Luciôla*, veiculado no jornal *O Estado*, de 1894

<p>FOLHETIM D'O ESTADO</p> <p>LUCIOLA</p> <p>UM PERFIL DE MULHER</p> <p>Publicado por G. M.</p> <p>XI</p> <p>Conhecendo o meu passo, ella jogou de si a costura, e precipitou-se para mim, trahia o sorriso ornalhado de carices, o olhar cheio de candura.</p> <p>— Intime!</p> <p>A indignação e o desespero que fermentava no meu seo borbotando n'essa unica palavra, grito e solapio de uma angustia cruel. Lucia tornou-se livida, vacillou. Com um supremo esforço dominando a vertigem que a tomava cobri-mento com um olhar frio, cheio de tanta dignidade e altivez, que me collou immo-vel sobre o chão. Assim passou e quando viu a arvore com tendido a sala o dis-apparecer detrás de uma porta, que se fechou surdamente. Pareceu-me ouvir sellar a louca do tumulto, onde eu acabava</p>	<p>parou.</p> <p>— Que milagre é este: ressuscitaste!</p> <p>— Não me faltes n'isso!</p> <p>— Ah! estás apenas em convalescen-ça; mas d'esta vez incumbo-me de carar-te, para que não tenhas nova recaída.</p> <p>— Assguro-te que não ha mais peri-go.</p> <p>— Su não me enganou, ainda não jantaste.</p> <p>— Nem quero.</p> <p>— Vem jantar comigo; entrarás imme-diatamente no regimen hygienico que pretendo recitar-te.</p> <p>Tomou as redeas do coqueiro, que se-guiu a pé, e offerceu-me um lugar no ti-bury.</p> <p>Mais tarde Sá interrogou-me sobre o que se tinha passado; porém recusei constantemente satisfazer a sua curiosi-dade. Para que elle comprehendesse o meu soffrimento, fôr mister contar-lhe as minhas relações intimas com Lucia; e era esse mysterio que invencivel pudor d'alma não me deixava expôr a outros olhos, fossem elles de um amigo.</p> <p>Achei-me n'um estado de apathia mor-tal: tinha medo da iniciativa, porque va-gamente pressentia que ella me arrastaria de novo á casa de Lucia, quando não fosse salva para ter o agto prazer de in-sultar com o meu desprezo. N'essa si-tuação era natural que Sá não encotrasse a menor resistencia no que elle chamava o regimen hygienico da minha paixão.</p>	<p>cintho. Esse homem me attrahia, pelo imán irresistivel de Lucia; e entretanto eu o detestava.</p> <p>— Pertence-lhe esta casa, Sr. Jacintho? disse-lhe Sá respondendo á cortezia.</p> <p>— Não senhor. Pertence a uma pessoa do seu conhecimento, á Lucia.</p> <p>— Como! Lucia vem morar n'uma casa terrea e de duas janellas? Não é possível.</p> <p>— Tambem eu não acreditei quando ella me fallou n'isso! Cuidet que estava brincando; porém é negocio serio.</p> <p>— Estão comprou esta casa?</p> <p>— E mandou preparal. Já está mo-biliada e prompta. Devia mostrar-se logo; não sei que transtorno houve. Ficou para a semana!</p> <p>— Está bem! São luxos de passar o verão no campo! Não lhe dou um mez que não esteja arrependida, e não volte para a sua casa do cidade.</p> <p>— Para essa, ha de ser difficil; disse o Jacintho com um sorriso.</p> <p>— Por que razão?</p> <p>— Vendeu-me o arredamento e toda a mobilia.</p> <p>— Que diz!</p> <p>— Na quinta-feira fechámos o nego-cio. Dei-lhe um conto de rês de signal. Porém o mais interessante é que man-dou fazer leito de tudo quando possuia inclusive joias e roupa.</p> <p>— Terá ella cahido na miseria?</p> <p>— Qual! Tem perto dos seus cinco-cen-tos e mais o valor da vida tranqui-</p>	<p>quando Sá approximava-se do portão para examinar o jardim ficara eu immo-vel e perplexo. Por fim, impellido por uma força superior, saí precipitadamente o homem que levava consigo o cocego e tranquillidade do meu espirito.</p> <p>Alicenci-o junto aos arcos. Encorei o pretexto do alguem da casa em que Lucia morava, e obtive a narração minuciosa do que se passara. Aquella desor-dem do leito não fóra outra coisa mais que o exame de um comprador de trastes, que antes de fechar o negocio deseja conhecer o estado da maradoria.</p> <p>Corri á casa de Lucia.</p> <p>— Suffri muito, ainda soffro; mas sinto a necessidade da perdão: disse-lhe ella grave e melancolica.</p> <p>Nem um transporte de alegria, nem um sobressalto de surpresa por ver-me cilegar arrependido e supplicante. Re-cobrou-me com uma serena placidez, e um olhar de meiga esprecheação.</p> <p>— Não é generoso offender a quem não sabe, e não pôde repellir a offensa.</p> <p>Era estranha para mim a expressão de calma e serena dignidade que se diffundia pelo seu rosto e por toda a sua pessoa; alguma vez já vira passar-lhe na frente um reflexo de nobre altivez, mas da re-luzante, como a electricidade que lamba a face da nuvem. N'aquelle momento porém a luz irradiava de um foco intimo; e na feição, como na attitude de Lucia, apparecia profundamente impresso o ruidor de uma alma ressonante.</p>
---	---	---	---

Fonte: *O Estado* (abr. 1894)

Figura 7 – Decreto de renúncia do Capitão Frederico Guilherme Lorena



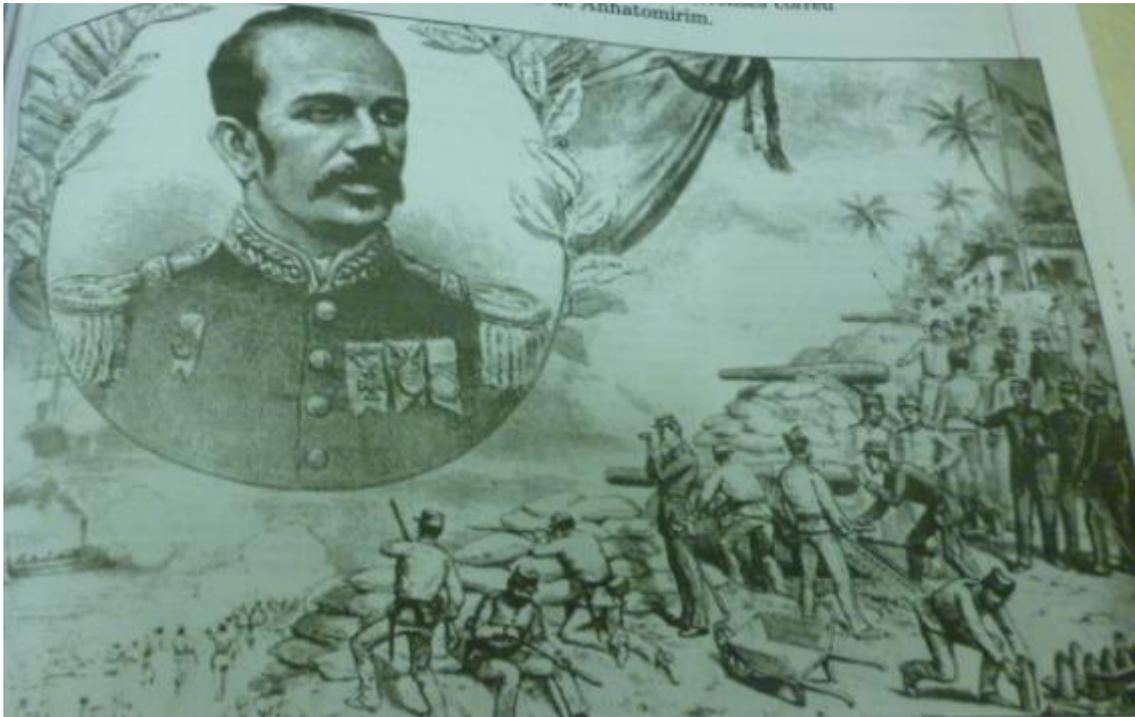
Fonte: *O Estado* (11 mar. 1894).

Figura 8 – Matéria sobre Desterro como capital provisória dos revoltosos



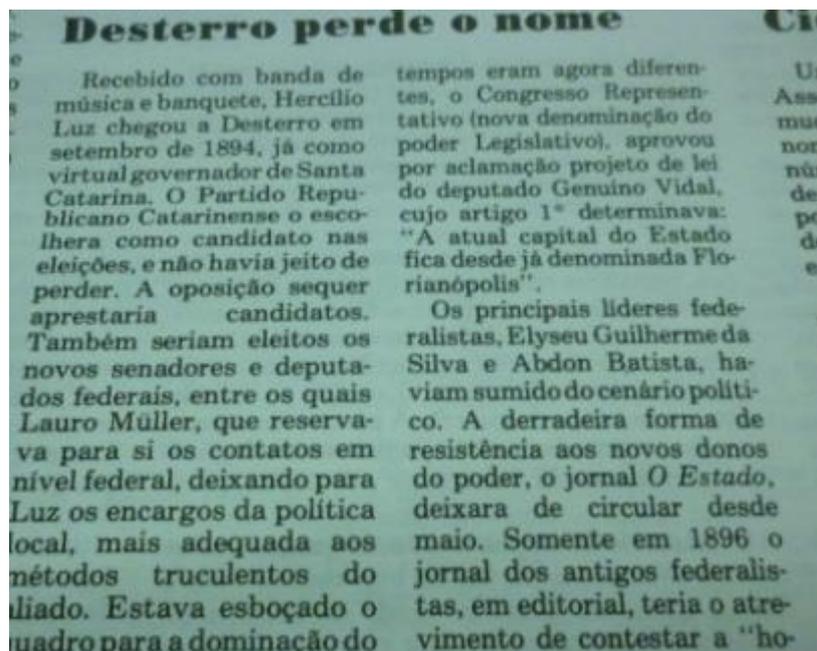
Fonte: *Diário Catarinense* (13 mar. 1996).

Figura 9 – “Floriano era o presidente da República quando ocorreu o fuzilamento em Anhatomirim. Desterro teve seu nome substituído por homenagem ao presidente.”



Fonte: *Diário Catarinense* (13 mar. 1996).

Figura 10 – Mudança do nome da capital de Santa Catarina e extinção do jornal *O Estado* (utilizado nesta pesquisa) como forma de “apagar” o antigo regime.



Fonte: *Diário Catarinense* (13 mar. 1996).