

**O TEMPO E OS ESTADOS PASSIONAIS
DO SUJEITO: A RECICLAGEM DA
PERSONAGEM RITA BAIANA, DE ALUÍSIO
DE AZEVEDO, NA OBRA *STEAMPUNK*
A LIÇÃO DE ANATOMIA DO TEMÍVEL
DR. LOUISON, DE ENÉIAS TAVARES**

**TIME AND PASSIONAL STATES OF THE SUBJECT:
RECYCLING OF THE CHARACTER RITA BAIANA, BY
ALUÍSIO DE AZEVEDO, ON THE *STEAMPUNK* NOVEL
A LIÇÃO DE ANATOMIA DO TEMÍVEL DR. LOUISON,
BY ENÉIAS TAVARES**

Ana Carolina Lazzari Chiovatto¹

¹ Escritora e doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com bolsa da FAPESP

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar o processo de “reciclagem” da personagem Rita Baiana, presente originalmente em *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, conforme escrita por Enéias Tavares na obra *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison* (2014), uma obra de ficção alternativa de viés retrofuturista *steampunk*. A análise centra-se na relação entre a passagem do tempo e os diversos estados passionais do sujeito, sob a perspectiva do feminino transgressor. Para tanto, são utilizados os métodos analíticos da semiótica discursiva greimasiana e da leitura em *close reading*, que permite verificar o quanto o percurso de Rita Baiana é marcado por sua não-conformidade aos padrões femininos socialmente aceitos na época retratada, sem, no entanto, a personagem rebelar-se discursivamente contra eles.

PALAVRAS-CHAVE: Feminino Transgressor; Paixões; Tempo no Discurso

ABSTRACT: This paper discusses how the character Rita Baiana, originally from *O Cortiço* [The tenement] (1890), by Aluísio de Azevedo, is reread in *A Temível Lição de Anatomia do Dr. Louison* [Dr Louison’s Fearsome Anatomy Lesson] (2014), by Enéias Tavares, an alternative fiction book set in a retrofuturistic, steampunk Brazil. My analysis is centred on the relation between the passage of time and the subject’s several passional states. As Rita Baiana’s narrative course is marked by her nonconformity regarding socially accepted female standards — even though she does not openly rebel against them by means of discourse — the perspective of the transgressive female is the major line conducting my study, through the lens of Greimasian semiotic discursive and close reading methods, in order to understand how such a nuanced character came to be.

KEYWORDS: Transgressive Female; Passions; Time in Discourse

INTRODUÇÃO

Dos anos 2000 para cá, a literatura insólita brasileira tem estabelecido um diálogo crescente com a cultura pop, movimento que, em muitos casos, tende a abraçar formas narrativas nascidas em outros países, em particular os anglófonos do norte global, marcadamente atrelados ao universo das produções audiovisuais (MATANGRANO, TAVARES, 2018). No entanto, é importante ressaltar que esse movimento de aclimatação não se trata de simples pastiche; antes, existe um desejo de explorar possibilidades narrativas diversas e, por meio delas, entender o lugar da nossa literatura num contexto mundial.

Um dos muitos autores cujos romances vêm sendo estudados por sua importância nessa onda é Enéias Tavares, autor de várias obras, sempre dentro da estética *steampunk*, a saber *Juca Pirama. Mercado para morrer* (2019) e *Parthenon Místico* (2020), passados no mesmo universo de *A Lição de Anatomia*, e, com Nikelen Witter e A.Z. Cordenonsi, publicou a série “Guanabara Real”, composta pelos títulos *A Alcova da Morte* (2017) e *O Covil do Demônio* (2022). Como quadrinista, assina *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, ilustrado por Fred Rubim, sua única obra ficcional que não dialoga com o retrofuturismo. Além de escritor literário, Tavares é também tradutor e acadêmico, professor da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), pesquisador do grupo “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica” da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e co-autor do estudo historiográfico *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantatismo* (2018), realizado junto com Bruno Anselmi Matangrano, obra basilar para a compreensão de que a literatura insólita brasileira existe desde que entendemos o país tal como ele é hoje, a partir da Independência, e tem ganhado espaço ao longo das duas primeiras décadas do século XXI.

Como em outros escritores ultracontemporâneos, observa-se no conjunto da obra de Tavares, até o momento, uma reunião de elementos de diversas vertentes do insólito ficcional, nomeadamente das categorias fantasia e ficção científica. No entanto, como se mencionou, praticamente toda a sua obra se inscreve numa estética retrofuturista e, em particular, *steampunk*. O retrofuturismo consiste numa espécie de ficção científica situada num passado alternativo, sendo uma categoria guarda-chuva na qual encontramos o *steampunk*, que

[...] se traduz na literatura e em outras artes narrativas pela criação de mundos povoados por máquinas movidas a vapor (sobretudo dirigíveis, autômatos, carruagens motorizadas), em ambientação vitoriana, em mundos fantasiosos ou em versões paralelas do próprio passado histórico. Nas primeiras manifestações *steampunk*, esse verniz mecanizado revestia uma Londres oitocentista ou finissecular, mas, ainda que grande parte das narrativas vinculadas ao movimento se passem na terra da rainha, outras, como *A lição de anatomia do temível Dr. Louison* (2014), trazem essa atmosfera para outros ambientes, ganhando cor local (MATANGRANO, 2016b, p. 248).

Pois é justamente o romance brasileiro supracitado, *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison* (2014²), uma obra *steampunk*³ de Enéias Tavares, a obra analisada no presente artigo. Um dos pontos mais interessantes acerca desse subgênero literário é que essa reimaginação do passado não costuma olhar apenas para trás. Nas palavras do professor Alexander Meireles,

[...] o *steampunk*, quando bem desenvolvido respeitando-se o seu *zeitgeist*, captura as imperfeições do ontem e as manipula no próprio ontem, provocando um diálogo entre História e Literatura expresso no uso do histórico como matéria prima para a representação de sua visão crítica da sociedade (MEIRELES, 2020, pp. 262).

2 O livro saiu originalmente pelo selo Fantasy – Casa da Palavra, da Editora LeYa, após vencer o Prêmio Fantasy, promovido pela editora em 2014. Em 2023, recebeu reedição pela Darkside, com o título ligeiramente resumido, *A Lição de Anatomia*, que já havia publicado em 2020 sua prequela *Parthenon Místico*.

3 Existem atualmente, conforme já mencionado, outros escritores de obras *steampunk*. Como bem apontou Bruno Anselmi Matangrano, no artigo “No país dos *vaporistes*: o conceito de *reciclagem* de Girardot e Méreste e o *Steampunk* à Francesa”, publicado na revista *Abusões*: “vários trabalhos têm se ocupado em mapear as produções *steampunk* brasileiras, notadamente, na literatura” (MATANGRANO, 2020, p. 350) recomendando, dentre outros, a dissertação de mestrado de Jayme Soares Chaves (2015), intitulada *Viagens Extraordinárias e ucronias ficcionais: uma possível arqueologia do steampunk na literatura*. Chaves também defendeu, em 2019 a tese *A ucronia transficcional: em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo*, na qual também se debruça sobre o *steampunk*. Matangrano, por sua vez, publicou ainda o breve artigo de divulgação “A Hora do *steampunk*” (MATANGRANO, 2016a), que serviu de base ao capítulo “Viagem a um passado futurista: o *steampunk*” do livro *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), acima mencionado.

Essa crítica social não trata apenas da época, como também da sociedade contemporânea, uma das características desse subgênero literário a ser ressaltada na minha análise. Ao reconstituir uma realidade oitocentista em solo brasileiro, Enéias Tavares discute questões fundamentais sobre nossa sociedade da época e da atualidade, como o preconceito racial de base escravagista e a misoginia predominantes. Como apontou o próprio autor num artigo historiográfico, em um enredo típico *steampunk* “a revisão fantástica do passado preconizou problemas sociais e reflexões políticas pertinentes ao seus tempos” (TAVARES, 2020, p. 196). Isso é especialmente notável nas subtramas das personagens femininas, como veremos mais adiante.

Além das descritas acima, uma das características mais marcantes de *A Lição de Anatomia*, compartilhada por muitas obras *steampunk*, consiste na releitura de clássicos literários, tanto na chave da história alternativa quanto da ficção alternativa, categorias associadas à ficção científica, tal como o retrofuturismo e o próprio *steampunk*, por seu aspecto especulativo⁴. Essa releitura é também uma reconstrução, ou uma *reciclagem*, a “operação que consiste em se apropriar dos elementos de produções literárias antigas para transformá-las e reutilizá-las em obras novas” (GIRARDOT; MÉRESTE, 2020, p. 321), e

o procedimento estruturador das narrativas *steampunk* por excelência. [Ela] pode se dar de várias formas e em vários níveis, [sendo] a mais óbvia [...] a recriação de personagens e a revisitação de tramas,

4 Na história alternativa, fatos e figuras históricas mesclam-se a acontecimentos ficcionais, que costumam partir do seguinte pressuposto: “e se acontecimento x houvesse tido consequências diferentes?”. Já a ficção alternativa faz o mesmo exercício com obras ficcionais. Por exemplo, no romance *Anno Dracula* (1992), de Kim Newman (1959), o conde Drácula casou-se com a rainha Vitória da Inglaterra, e os crimes de Jack, o Estripador, estão sendo investigados. Além desse exemplo, podemos citar a célebre *graphic novel* de Alan Moore (1953), *A Liga Extraordinária* (2009), que reúne, dentre outras, as seguintes personagens: Allan Quartermain, de *As Minas do Rei Salomão* (1885), de Henry Rider Haggard (1856-1925); capitão Nemo, de *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870), de Jules Verne (1828-1905); Dorian Gray, de *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde (1854-1900); Mina Harker, de *Dracula* (1897), de Bram Stoker (1847-1912) etc. Por fim, podemos citar a série televisiva *Penny Dreadful*, criada por John Logan, na qual figuram personagens como Dorian Gray, Dr. Frankenstein, a Criatura de Frankenstein, entre outros. É comum o *steampunk* misturar esses dois procedimentos.

seja a partir de pessoas e fatos históricos, seja a partir de personagens e cenários presentes em obras ficcionais anteriores (MATANGRANO, 2020, pp. 352-3).

Seguindo esse conceito, o romance de estreia de Enéias Tavares recria e põe em contato célebres personagens clássicas de nossa literatura: Solfieri (*Noite na Taverna*, 1855, de Álvares de Azevedo), Doutor Benignus (livro homônimo, publicado em 1875, de Augusto Emílio Zaluar), Simão e Evarista Bacamarte (*O Alienista*, 1882, de Machado de Assis), Sergio e Bento (*O Ateneu*, 1888, de Raul Pompeia), Rita Baiana, Pombinha e Léonie (*O Cortiço*, 1890, de Aluísio de Azevedo), Vitória (conto “Acauã”, de *Contos Amazônicos*, 1893, de Inglês de Souza), e Isaías Caminha e Loberant (*Recordações do escrivão Isaías Caminha*, 1909, de Lima Barreto). Essas personagens misturam-se, na obra de Tavares, a outras criadas pelo próprio autor, incluindo a personagem-título Antoine Louison. Tais “resgates dos personagens das obras brasileiras antigas transmutam-se em um universo de ciência avançada” (MARTINS; SILVA, 2020, p. 231), e podem ser lidos sob a ótica do *crossover*, “fenômeno comum nas histórias em quadrinhos, quando dois ou mais personagens de diferentes séries são colocados ao lado de outros para intensificar vendas ou conquistar novos leitores (TAVARES, 2017, p. 45). Dessa maneira, “o autor revisita diversas obras da literatura nacional do século XIX, formando um grupo de sábios e artistas anarquistas que enfrentam o obscurantismo de um grupo rival” (MATANGRANO, 2020, p. 354).

Para o presente estudo, interessa sobretudo a personagem Rita Baiana, apresentada em uma narrativa que leva em conta os acontecimentos de *O Cortiço*. Na obra de Aluísio de Azevedo, Rita era uma das moradoras do local do título, descrita como uma “mulata”⁵ carismática, muito afeita às rodas de samba e à *atenção masculina*. Ela se relaciona com Firmo e, mais tarde, com o português Jerônimo, trabalhador honesto, casado com a também portuguesa Piedade, com quem tem uma filha. Jerônimo, ciumento e possessivo em relação a Rita, acaba assassinando Firmo e abandona a

5 Termo usado na narrativa, hoje considerado inadequado por sua raiz etimológica, que se refere à mestiçagem de mulas (prole resultante da união entre cavalo e burros), portanto essencialmente racista.

família para ficar com ela. O drama central da personagem na obra de Tavares retoma esse episódio, situando-se temporalmente cerca de vinte anos depois, quando ela se tornou uma das três donas de um prostíbulo em Porto Alegre dos Amantes, a versão retrofuturista da capital do Rio Grande do Sul. Em diálogo com o livro de Azevedo, Enéias Tavares retrata Rita Baiana como a bem-sucedida sócia de Pombinha e Léonie, responsável por prover financeiramente Senhorinha — a filha de seu amante Jerônimo e da esposa Piedade, na obra naturalista.

Em *O Cortiço*, as três mulheres já figuravam entre as representações de feminino transgressor, em decorrência de sua sexualidade não normativa. No caso de Rita, a de uma mulher que mantém conjunção carnal com homens fora do eixo matrimonial, portanto sem os escudos do casamento e da intenção de engravidar contra o que seria percebido como a animalidade do simples desejo sexual, pela qual mulheres nessa época receberiam o rótulo de “histéricas”. O mesmo se dá com Léonie, prostituta, e Pombinha, a jovem exemplar que, por influência da mais velha, acaba seguindo o mesmo caminho do que era entendido como uma degeneração moral, ainda mais pela sugestão de um relacionamento entre as duas.

Quando Enéias Tavares coloca as três como proprietárias de um prostíbulo bem-sucedido, frequentado por homens da alta sociedade alegrense, ele não apenas reconhece o lugar dessas sexualidades femininas divergentes das normais sociais oitocentistas, como sinaliza compreender que essa divergência é mais aceita ou, ao menos, tolerada apenas nas margens da sociedade, onde, aliás, ainda hoje se situa a prostituição. No entanto, em *Lição de Anatomia*, as prostitutas são representadas como pessoas em si mesmas, para além do trabalho sexual, tendo vida própria, anseios e remorsos em nada relacionados a seus clientes, o que as humaniza sem negar o aspecto transgressor, mesmo se involuntário, de sua existência.

Embora a trama pessoal de Rita Baiana constitua um enredo secundário na obra de Tavares, ela pode ser analisada à parte, por ter um programa narrativo próprio. Vivendo no sul, Rita enviou Senhorinha (a filha de Piedade e Jerônimo) ao Rio de Janeiro, em tempo anterior ao início, a fim de lhe possibilitar uma vida melhor, longe da prostituição e dos estigmas que lhe são intrínsecos na sociedade brasileira oitocentista. As duas se correspondem, mas o distanciamento entre elas não é só físico

como emocional, embora unilateral, como se observa pela diminuição da frequência das correspondências de Senhorinha. Com isso, pode-se definir Rita Baiana como um sujeito passional que tende da euforia à angústia, conforme vai se tornando disjunta⁶ de seu objeto de valor, isto é, o afeto filial de Senhorinha.

Esse movimento pode ser observado por meio da própria estrutura do discurso; trata-se de romance em parte epistolar com uma narrativa fragmentária. O programa narrativo de Rita Baiana, personagem reciclada nos moldes *steampunk* que vínhamos discutindo, é alternado com outros núcleos narrativos, o que contribui para o simulacro de passagem do tempo.

Observando essas características, o presente artigo analisa detidamente como se dá a relação entre a passagem do tempo e os estados passionais de Rita Baiana enquanto sujeito de uma subtrama que acaba por discutir os papéis dos estereótipos de feminino na sociedade, a partir de um ponto de vista oitocentista ressignificado por um olhar contemporâneo por meio do procedimento da reciclagem.

TEMPO E ESTADOS PASSIONAIS DO SUJEITO

O programa narrativo de Rita Baiana, referente à perda de sua presumida conjugação com Senhorinha, consiste em quatro capítulos na forma de gravações radiofônicas transcritas (à semelhança da narração do Dr. Seward, em *Drácula*, de Bram Stoker), distribuídos da seguinte maneira:

6 Em todas as ocorrências, termos relativos a “junção” referem-se ao conceito semiótico que define um estado do sujeito em relação a seu objeto de valor, ou seja, seu objetivo. *Em conjugação/ conjunto* quer dizer, na prática, que a personagem obteve ou já tem o que desejava. *Em disjunção/ disjunto*, quer dizer o contrário: ou ainda não conseguiu o que buscava ou de algum modo perdeu o que tinha — caso este da Rita Baiana reciclada por Tavares, objeto do presente estudo.

Gravação	Data	Páginas
1	02/03/1905	115-117
2	12/03/1909	127-129
3	04/06/1911	158-159
4	27/08/1911	181-183

Tabela 1

Entre a primeira e a segunda gravação há um intervalo de apenas dez páginas do suporte-livro, o que causa o efeito de minimizar o intervalo temporal do narrado, de quatro anos. Isso é digno de nota porque, pelo conteúdo da correspondência, sabemos que a comunicação entre Rita Baiana e Senhorinha é frequente, e a omissão textual das cartas que se supõe existirem para preencher esse íterim é minimizada pela proximidade física, no suporte, entre os dois relatos.

O conteúdo da primeira gravação ressalta a distância física entre Rita Baiana e Senhorinha (em Porto Alegre dos Amantes e no Rio de Janeiro de Todos os Orixás, respectivamente, versões retrofuturistas de suas congêneres reais), e também marcas da distância social entre elas⁷, apesar da proximidade afetiva⁸. Rita refere-se a si mesma como “sua Rita” e “sua Ritinha” (p. 115) e à interlocutária sempre por termos carinhosos constituídos com um pronome possessivo: “minha bobinha” (que, no contexto, comunica um tom afetivo na abertura da correspondência), “minha Senhorinha” (p. 115), “Senhorinha, minha linda” (p. 116), e “minha linda” (pp. 115-7, sendo que nesta última página o termo aparece duas vezes).

Essas expressões, tão reiteradas, evidenciam uma necessidade de Rita Baiana de reafirmar sua conjunção com o objeto, seja para si mesma, seja para a interlocu-

7 Como demonstra o vocativo que lhe serve de alcunha, *Senhorinha*, cujo real nome não se menciona nenhuma vez em todo o livro.

8 Observe-se, além do uso do pronome possessivo, o extenso uso de diminutivos gerados a partir do sufixo -inho, que denotam, costumeiramente, relação afetiva em vez de dimensional (cf. SANTOS, COELHO, 2008).

tária. Pela repetição deduzimos que Rita prevê a perda do afeto de Senhorinha, o que a torna um sujeito passional complexo, oscilando entre a euforia e a angústia mesmo enquanto seu objeto parece conjunto.

Insisto nesse “parecer” da conjunção porque, discursivamente, outros sinais confirmam o distanciamento emocional de Senhorinha. Por exemplo, no seguinte trecho:

[...] comprei de um negociante gringo esse gravador... Não sei como funciona... Mas funciona, não? E agora, você tá escutando, [sic] sua Ritinha... falando procê como se tivesse aí do lado.

Envio também, junto do dinheiro do mês, essa gravação e outra máquina igual a essa que tô usando. Não me escreva mais... Já te avisei... Não gosto de cartas porque preciso pedir pra uma das duas metidas [Pombinha e Léonie] lerem pra mim. [...] Então... grava mensagens como essa e me envia. Assim, ocê pode escutar a voz da sua Rita, e eu posso escutar a voz da minha Senhorinha.

Como vão os estudos, minha linda? Espero que esteja bem esperta na próxima vez que nos virmos [...]

Espero que sua mágoa da Rita, por ter desgraçado seu velho pai e sua mãe, Piedade, coitada, tenha passado. Eu fiquei triste quando me contô que a coitada tinha batido as botas de tanto beber. Triste mesmo, pois lembrava que era sua mãe e que ocê devia tá triste. Maldita cachaça, que acaba com a vida da gente que é fraca. Mas ocê não é fraca, não é, minha linda? Ocê é como a Rita aqui, que eu te conheço, forte que nem pedra, que quebra a marreta mas que não se deixa quebrá (TAVARES, 2014, pp. 115-6).

O “dinheiro do mês” indica a estabilidade da relação, implicando um aspecto durativo sem previsão de finitude ao sugerir que todo mês uma quantia é enviada a Senhorinha. Não sabemos desde quando, mas presumimos que desde que Rita, Pombinha e Léonie se mudaram do Rio de Janeiro para Porto Alegre, o que não é narrado.

Além disso, “sua Ritinha... falando procê como se tivesse aí do lado” anuncia um desejo de simular proximidade que, associado ao dinheiro enviado por correspondência, só reforça a distância entre elas, mais mensurável pelo tempo do que pelo espaço: o período entre o envio e a chegada da carta ao destino, o intervalo para a resposta. A periodicidade da correspondência também pode ser presumida como no mínimo mensal, a partir da expressão “dinheiro do mês”.

A pergunta a respeito dos estudos de Senhorinha é seguida de “na próxima vez que nos virmos”, demonstrando expectativa de um encontro futuro que não chegará a se realizar, embora pareça uma certeza no tempo da gravação⁹. Um aspecto interessante trazido pela ambientação *steampunk*, comentado na introdução, evidencia-se aqui: o acesso à tecnologia não é igualmente distribuído e não necessariamente melhora a vida das personagens. Na verdade, o fato de Rita preferir gravar sua correspondência, o que é possibilitado pelo acesso financeiro ao gravador, demonstra seu desconforto com a escrita, um sinal de alfabetização tardia e/ou incompleta, e, portanto, marca de sua classe social desfavorecida no passado, bem como de seu deslocamento da alta sociedade na qual circula no momento da elocução, decorrente de sua profissão. A tecnologia cara, estrangeira, não altera a desigualdade de condições entre Rita e a Senhorinha, afastada do meio da prostituição justamente no intuito de obter um lugar aceitável socialmente, o que perpassa a educação formal. Rita demonstra ter plena consciência desse fato, embora ela mesma não tenha tido os meios de conseguir a mudança de status para si mesma, pois o que a torna capaz de tal mecenato para a filha de seu antigo amante é justamente a principal razão de sua continuada marginalidade.

Mais adiante, Rita alude aos acontecimentos d’*O Cortiço*, admitindo “ter desgraçado seu velho pai e sua mãe, Piedade, coitada”. Apesar de levar em conta os acontecimentos da obra de Aluísio de Azevedo, num procedimento típico do “reciclagem” comentada na introdução, Enéias Tavares dissocia-se, aqui, da representação de Rita Baiana como uma “mulata-tipo”, como foi descrita amplamente pela crítica. Já não há sinais, na obra de Tavares, da Rita jovem de Azevedo, que sorriu ao ver Firmo e Jerônimo lutando por ela (2011, pp. 141-2). Sobre a sexualização exacerbada da Rita de Azevedo, Mendes (2003) a toma por uma forma de euforização¹⁰ da cultura brasileira

9 No caso, há um simulacro de enunciação, mas evitamos utilizar o termo para não correr o risco de confundi-lo com o conceito semiótico de enunciação (cf. GREIMAS, COURTÉS, 2013, p. 166-8), que se referiria somente ao ato da escrita do texto pelo autor.

10 Este termo e suas variantes vêm do instrumental teórico da semiótica discursiva greimasiana. Os eixos fóricos referem-se, *grosso modo*, à maneira como determinado elemento é lido *dentro do texto*. “Eufórico/ euforizar/ euforização” descreve algo entendido numa chave positiva, enquanto “disfórico/ disforizar/ disforização” descreve algo colocado numa chave negativa. É preciso insistir:

em detrimento da portuguesa, o que me soa equivocado. Já Zimmermann (2011), no meu entender, alinha-se mais ao tipo de estereótipos de gênero sendo alimentados nas representações femininas em geral, e na de Rita Baiana em particular, de *O Cortiço*. Em Tavares, Rita não só tem consciência (e remorso) de ter ajudado a arruinar a família de Senhorinha, como explicita o receio de que esta ainda de ressinta, pois “espero que sua mágoa [...] tenha passado” sugere existir uma mágoa declarada, lembrada por Rita e, provavelmente, por sua protegida também. Ou seja, mesmo enquanto sujeito conjunto, Rita Baiana nunca vive plenamente a satisfação da conjunção, pois, além da distância física, há sempre uma iminência de disjunção.

No mesmo parágrafo, quando se fala da morte de Piedade, Rita procura aproximar-se mais de Senhorinha, comparando-a positivamente a si, na tentativa de se afirmar no papel temático materno. Para isso, ela utiliza um adjetivo disforizado (“fraca”), atrelado a Piedade por ter se entregado à bebida e perecido em consequência, e a opõe a “ocê é como a Rita”, em seguida empregando uma metáfora de força (“forte que nem pedra, que quebra a marreta mas que não se deixa quebrá”) que trata não só da força física, como da obstinação necessária para vencer adversidades capazes de subjugar e moldar um objeto.

Dessa maneira, Rita coloca-se para Senhorinha como o oposto euforizado de Piedade, buscando assumir mais essa faceta da figura materna (somando-se às da responsabilidade por prover o sustento da jovem e zelar para que receba boa educação). Tal observação constitui mais uma evidência do esforço de Rita em manter os laços com Senhorinha e até estreitá-los, pois as relações afetivas entre as figuras maternal e filial são, tradicional e estereotipicamente, tidas como quase indissolúveis, num plano ideal.

Além disso, o papel materno, na sociedade oitocentista, é visto como quase praticamente oposto ao da prostituta. Ao emprestar a Rita essa faceta, Tavares reúne duas figuras femininas inconciliáveis na sociedade da época: o anjo do lar, tradicionalmente

não se trata de uma classificação do objeto na realidade objetiva, mas apenas de como *o texto trata o objeto*. Por exemplo, a morte aparece como algo disfórico na maior parte da ficção contemporânea, mas em textos religiosos abramícos costuma ser euforizada.

esposa e mãe burguesa, desprovida de desejo sexual, submetendo-se ao leito nupcial apenas para fins reprodutivos, e o feminino desviante, como a prostituta, a adúltera, a lésbica, a “histórica”. Como bem observou Deborah Mondadori Simionato em sua tese de doutorado (2021), o século XIX esforçou-se demais em negar a sexualidade feminina, classificando-a como anômala — mas por que se dar ao trabalho desmentir a existência de algo que de fato não existe? Em *Lição de Anatomia*, a sexualidade de Rita coexiste com seu lado maternal, este não como forma de redenção daquele, mas como um aspecto natural da vida.

A segunda gravação reforça o observado na primeira e traz novos elementos para análise. A correspondência abre com “Senhorinha, minha linda” (p. 127), vocativo já utilizado na primeira (p. 116), e encerra-se com “Um beijo da *sua Rita*” (p. 129, grifos meus, expressão também empregada na p. 128). Essa transcrição radiofônica possui o mesmo tamanho, mas menos vocativos acrescidos de pronome possessivo. Fora a abertura, na despedida há “minha linda”, e mais nada. A partir desse fato somente, poder-se-ia supor que Rita já não prevê uma cisão e, por isso, sentiria menos necessidade de reafirmar sua relação afetiva com Senhorinha. No entanto, certas marcas discursivas apontam o contrário. Vejamos o início dessa correspondência:

Senhorinha, minha linda,

Estou feliz de dar dó com a gravação que recebi docê. Tão feliz que fiquei rindo à toa. Que novidades boas, essas que ocê me conta! Que bom que ocê tá estudando bastante e trabalhando, como moça bem-educada, pois é disso que a Rita gosta. Adoro essa vida que levo, mas não é vida procê. Procê, quero casa de família, marido fiel e filharada faceira, como nunca tive e nunca vou ter, mas essa é a Rita e não ocê (TAVARES, 2014, p. 127).

Já na primeira frase ressalta-se que a correspondência de Senhorinha não é tão frequente quanto a de Rita, pois a felicidade desta ao receber uma gravação daquela é descrita com uma locução adverbial de intensidade (“de dar dó”), a qual, seja pelo apelo estilístico do inusitado paradoxo, seja pela forte carga emotiva da expressão, evoca uma paixão complexa de ordem intensa. Trata-se de uma euforia que se segue ao término de uma espera — chamando atenção para o aspecto durativo dessa espe-

ra, uma expectativa em suspense, fonte de angústia pela constante possibilidade de cisão. A chegada da gravação de Senhorinha engendra um momento de intensidade passional, por ser uma confirmação da continuidade da conjunção do sujeito com o objeto. Ou seja, embora o contato das duas pareça regular ao longo dos quatro anos entre a primeira gravação da segunda, a iniciativa é de Rita Baiana. Assim sendo, no contrato fiduciário que rege a relação das duas — no qual Rita provém o sustento de Senhorinha e esta mantém o contato ativo —, a última não cumpre sua parte segundo o esperado.

Respondendo às “novidades boas” contadas por Senhorinha (“estudando bastante e trabalhando”), Rita recai numa comparação por contraste entre si e sua interlocutária, acabando por ir de encontro à aproximação da força das duas na primeira gravação. Aqui, Rita opõe dois universos estereotípicos do feminino, simbolizado pelos eixos da “puta” e da “santa”¹¹, incompatíveis entre si. O eixo da “puta”, ou seja, o da feminilidade transgressora já mencionada anteriormente, não é evocado por nenhuma imagem senão a da própria Rita (“essa vida que eu levo”). Já o eixo da “santa”, isto é, o de uma feminilidade conforme, é evocado por meio das alusões a “moça bem-educada” e “casa de família”. Apesar de declarar ser “disso que a Rita gosta” — trabalhar e estudar bastante, “como moça bem-educada” —, Rita afirma explicitamente que tal é um destino desejável *para Senhorinha* e não para si, pois, segundo ela, “adoro essa vida que eu levo, mas não é vida procê”, o que reforça a conclusão anterior acerca do contraste entre a prostituição e o papel temático da maternidade.

Rita, uma das donas do prostíbulo, escolhe quais clientes vai atender e *se* vai atender algum, de forma a nos permitir entender a fala “adoro essa vida que eu levo” como uma tentativa de euforizar não só os fins como os meios. No entanto, a adversativa que se segue automaticamente nega a euforização, mesmo sem dar explicações. Ainda assim, os elementos discursivos em jogo oferecem uma justificativa: Senhorin-

11 Cf. BECHTEL, 2010. Uso aqui o termo “puta”, visto como de baixo calão, porque essa categoria estereotípica não envolve apenas as prostitutas, e sim todas as mulheres de sexualidade não-conforme, como adúlteras, não virgens ainda solteiras, viúvas que mantêm relações fora do contexto matrimonial etc.

ha é uma “moça bem-educada”, para quem Rita quer “casa de família”, imagens que compõem o ideal de feminino socialmente aceito (o já referido “anjo do lar” inglês, cf. SIMIONATO, 2020). O texto contrasta a percepção social de feminilidade euforizada (percepção essa na qual a interlocutária se inscreve) com a de um sujeito marginalizado acerca de sua própria marginalização. Rita *quer* a vida que leva euforizada, mas a *sabe* disforizada. Encaixando-se no papel temático da figura materna, ela deseja o melhor para Senhorinha. Corroborando esse pensamento, mais adiante, Rita comenta algo de sua rotina, mas se interrompe e diz: “Mas não vô te conta essas coisa, pois *ocê é moça direita*” (p. 127, grifos meus). O que se subentende é “ao contrário de mim”.

Outro sinal da frequência das gravações de Rita são pequenas alusões a correspondências anteriores, como, por exemplo, “[...] presente de um velho coronel baiano *que te falei na última gravação*” (p. 129, grifos meus). Ora, na última gravação *de fato*, isto é, materialmente existente no texto, impressa no suporte-livro, não há qualquer menção a um coronel baiano. Portanto, o que se tem aqui é um resgate explícito do pacto de veridicção entre enunciador e enunciatário (autor e leitor), o qual leva a perceber determinado universo ficcional como mais extenso do que o textualmente descrito, de maneira a nos permitir compreender que essa “última gravação” refere-se, na verdade, a algo do tempo passado do universo narrado, omitido pelo narrador, provavelmente datado de um mês antes, devido à periodicidade estabelecida. Tal recurso é mais uma forma de demarcar a passagem do tempo no texto e a sugerir a insuficiência tecnológica para uma comunicação mais célere.

Ao final da segunda gravação, temos o seguinte trecho:

Por favor, minha linda, *não demora muito* pra me enviá sua voz.
Sinto falta das notícias.

Um beijo da sua Rita (TAVARES, 2014, p. 129, grifos meus).

A despedida sinaliza a previsão da angústia de nova espera e reitera as conclusões de minha análise sobre o início dessa gravação. A súplica para a interlocutária não demorar “muito” a responder, seguida da explicação “sinto falta das notícias”, indica que Rita não recebe respostas com a mesma frequência que as envia — ou, como o estado passional de Rita enquanto sujeito é de expectativa, para ela o tem-

po é desacelerado, e o aspecto durativo da espera a angustia. Mesmo a euforia de Rita com a chegada da correspondência é atenuada por essa angústia, pois cada nova gravação de Senhorinha configura apenas uma quebra e não um verdadeiro término dessa espera, uma vez que a iminência da próxima existe mesmo enquanto Rita está gravando sua resposta. Apesar de o universo literário de *Lição de Anatomia* abrigar dirigíveis e outros modos mais velozes de se viajar, essa não parece ser uma possibilidade para Rita, seja pelo aspecto financeiro (não fica claro o custo relativo desse método de viagem, embora seja acessível ao jornalista Isaiás Caminha, o que não sugere um meio transporte de luxo exclusivo das classes abastadas), seja pelo profissional (não sabemos se Rita pode ou quer tirar férias do trabalho), seja pelo pessoal (Rita pode não ser bem-vinda nos ambientes recatados no qual Senhorinha circula, ou simplesmente temer que a proximidade espacial entre as duas prejudique a relação).

A julgar pelos comentários de Rita de que as boas notícias de Senhorinha são estar “estudando bastante e trabalhando”, e por não haver mais nenhuma menção ao conteúdo da carta à qual está respondendo, também podemos deduzir que as gravações de Senhorinha são menores e mais vagas, insuficientes para a interlocutora satisfazer sua necessidade de contato. Rita conta sua rotina e acontecimentos estranhos (relacionados à trama principal), mas o faz, ao que parece, sem nada lhe ter sido perguntado, pois não há menção a indagações de Senhorinha, exceto, talvez, a uma pergunta genérica seguindo a linha “como estão as coisas por aí?” — mais ligada à função fática da linguagem do que a um real desejo por notícias.

Entre a segunda e a terceira gravação, o intervalo temporal indicado é de dois anos e três meses, mas há mais páginas separando-as (vinte e nove) e capítulos narrados por outras pessoas, o que tem o efeito de estender a percepção da passagem do tempo. Dois desses capítulos trazem menções ao programa narrativo protagonizado por Rita Baiana enquanto sujeito passional — e alterações significativas.

O capítulo seguinte à segunda gravação de Rita é uma carta de Pombinha a Senhorinha (pp. 130-1), datada de três meses depois (10 de junho de 1909). A seguir, um trecho inicial e o último parágrafo dessa correspondência:

Querida Senhorinha,

Escrevo para deitar sobre a folha uma série de apreensões desses dias. Primeiramente, gostaria de expressar a você o quanto me sinto feliz por sua felicidade. Nós três [Pombinha, Léonie e Rita Baiana], que amamos você como filha, damos parabéns pelo casamento com o comerciante Antunes. Obviamente, ficamos tristes por não recebermos um convite. Somos adultas e sabemos que três damas afamadas causariam problemas numa festa como a sua, diante de uma família tradicional e religiosa.

Por outro lado, Senhorinha, somos suas queridas e temos cá nossos sentimentos. Não aceitaríamos o convite, mas ele teria sido uma dádiva, pois saberíamos que está feliz e que, mesmo diante das delicadas posições, somos ainda importantes. Temos orgulho de suas vitórias, de seus estudos concluídos, de seu comportamento, e ainda mais por sabermos que contribuimos para tanto.

Isso dito, adentro o verdadeiro assunto desta carta. Rita está melancólica nesses dias, e seria belo obter de você qualquer sinal de gentileza ou de preocupação. Culpa a si própria pelo ocorrido com seu pai e sua mãe. [...] Até as rodas de samba a têm desanimado, preferindo ficar no salão, tomando sua dose de Paraty, a praga desses dias entre as damas da nossa condição.

[...]

Por favor, peço que nos escreva, se não uma longa narrativa, ao menos que envie uma rápida mensagem para Rita, que tem em você um de seus poucos consolos (TAVARES, 2014, pp. 130-1).

Trata-se de uma reviravolta, pois não havia nenhum sinal da iminência do casamento de Senhorinha na segunda gravação, suscitando no leitor o mesmo efeito de surpresa causado às personagens. O fato de a carta de Pombinha seguir-se à de Rita no livro deixa claro que as proprietárias do prostíbulo não sabiam que haveria um casamento até *depois* de este ter acontecido. Aliás, não fica explícito se a notícia foi dada pela própria noiva, mas parece que não.

Pombinha, num tom carinhoso, mas mais comedido (seja porque sua afetividade/ proximidade/ intimidade com Senhorinha é menor do que a de Rita, seja porque está magoada), empenha-se em primeiro transmitir à interlocutária sua compreensão das limitações sociais que as afasta ao mesmo tempo em que a lembra de que Senho-

rinha não teria suas conquistas sem ajuda: “Temos orgulho de suas vitórias, de seus estudos concluídos, de seu comportamento, e *ainda mais por sabermos que contribuímos para tanto*” (p. 130). Ou seja, sem o dinheiro das putas, enviado todo mês, a interlocutária não teria podido assumir o papel socialmente prestigioso da santa, da mulher conforme. Na frase anterior, “não aceitaríamos o convite, mas ele teria sido uma dádiva, pois saberíamos que [...] somos ainda importantes”, manifesta-se primeiro o ressentimento do ponto de vista afetivo: para ela, o não envio do convite sugere que as três não são mais importantes para Senhorinha. Junto ao comentário posterior, entende-se que Pombinha atribui essa mudança do *status* de sua importância à cessação da necessidade de apoio financeiro que o casamento trouxe a Senhorinha.

A descrição que Pombinha faz do estado de Rita é uma confirmação da angústia desta com a cisão, e a nova alusão aos acontecimentos narrados em *O Cortiço*, dos quais Rita julga-se culpada e aos quais decerto atribui a perda da conjunção (ou, talvez, creia que a conjunção nunca existiu de fato), mais uma vez contando com o intertexto produzido nessa reciclagem. Quando Pombinha escreve, “seria belo obter de você qualquer sinal de gentileza ou de preocupação”, o que está dito, de modo atenuado, é: “você não deu qualquer sinal de gentileza ou preocupação”, mas sua forma de se expressar é mais delicada porque ela está tentando atuar como destinadora de Senhorinha, com manipulação por sedução. No final, ao pedir que a interlocutária escreva, “se não uma longa narrativa, *ao menos que envie uma rápida mensagem para Rita*, que tem em você um de seus poucos consolos”, fica implícito que Senhorinha é o consolo por ser também a causa da angústia; o pedido de envio de ao menos uma “rápida mensagem” significa que nem isso Senhorinha fez.

Um último detalhe a se comentar sobre as informações contidas na carta de Pombinha é o que acontece a Rita. Abandonar sua personalidade esfuziante e as rodas de samba, que a caracterizam também na obra de Azevedo, e entregar-se à bebida (mesmo sendo Paraty e não aguardente), aproxima Rita de Piedade, mãe de Senhorinha. Apesar de Pombinha associar a bebida às “damas da nossa condição”, é impossível ignorar o paralelismo com o fim de Piedade e os comentários de Rita sobre a fraqueza de se entregar à bebida. É como se, ao reconhecer a cisão, Rita se sentisse mais próxima de Piedade, alinhando-se ao polo da fraqueza, quando antes

ela afirmava sua aproximação com Senhorinha no polo da força. Para Rita, na angústia da cisão, em vez de sentir revolta ou mágoa contra Senhorinha (como Pombinha), ela sente remorso — provocou a cisão de Piedade com seu marido Jerônimo e agora atribui a essa culpa a sua própria perda em relação a Senhorinha.

Nas páginas seguintes, no “Noitário de Léonie de Souza” (pp. 132-4), datado de dois dias depois da carta de Pombinha (portanto, 12 de junho de 1909), temos a seguinte informação: “desde que diminuiu sua comunicação com Senhorinha, Rita nunca mais foi a mesma” (p. 133), corroborando as conclusões da análise da segunda gravação. Esse comentário introduz outra mudança na trama de Rita: na ocasião à qual Léonie se refere, as três haviam sido interrogadas por um investigador de polícia, Pedro Britto Cândido, acerca dos crimes sobre os quais, no nível discursivo, constrói-se o programa narrativo de base de *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*. Tendo observado um interesse mútuo entre ele e Rita, Léonie comenta que, na noite em questão, ela “dançou e sambou como havia muito não fazia”. Assim, temos uma marca inicial, na referida vivacidade de Rita, de um novo objeto de valor, ainda não totalmente estabelecido.

A terceira gravação de Rita é separada da segunda por vinte e nove páginas e dois anos e três meses, como dito acima. Interessa observar que o comprimento desta é um tanto menor que as anteriores, não chegando a uma página e meia. Essa alteração é uma das marcas do afastamento — espacial, temporal e afetivo das duas — somada a alguns detalhes. Por exemplo, na abertura da gravação, ela diz: “Senhorinha, sua linda” (p. 158), em vez de empregar o “minha”, como das outras vezes. Ao final, ela se despede com: “Um beijo, minha linda, e não se esqueça da Rita, tá?”. Aqui, ela retoma o uso do possessivo “minha”, mas, diferentemente das outras gravações, não se despede usando a expressão “sua Rita”. Trata-se de uma cisão ainda não completamente aceita, ou talvez ainda nem mesmo enxergada enquanto tal. Rita ainda tenta simular interações anteriores, contando partes de sua rotina, dando continuidade a relatos que iniciara em outras correspondências.

Dois trechos trazem marcas dessa tentativa de contato, o primeiro no início da gravação e o segundo mais perto do final. Vejamos o primeiro caso:

Senhorinha, sua linda,

Como tão as coisa? Eu ando meio triste e irritada cocê. Faz tanto tempo que não recebo gravações suas que penso até que cê me esqueceu. Mas ocê não se esquece da sua Rita, se esquece? Eu sei, são os filhos e o marido que cê arranjou.

A Rita entende, mas continua acabrunhada.

Não demora em me enviar notícias, tá? (TAVARES, 2014, p. 158).

No primeiro parágrafo, o uso de “sua Rita”, único nesta gravação, corrobora com o resto do texto para traduzir um senso de intimidade que manifesta, antes de tudo, esperança e uma tentativa de reaproximação. A confissão de estar “triste e irritada” com Senhorinha, junto da imediata justificativa do comportamento desta última, é uma configuração discursiva que se inscreve no papel temático da figura materna. Só a mãe estereotípica pode estar “triste e irritada”, manifestar preocupação com a possibilidade de ter sido esquecida (expressando ter certeza de não ser o caso) e alegar compreensão das motivações da figura filial/ interlocutária, num espaço tão curto.

O terceiro parágrafo propõe a retomada do contato, uma oferta de se colocar outra vez à espera, uma expectativa imotivada (afinal, “faz tanto tempo que não recebo gravações suas”).

O segundo trecho a ressaltar uma busca de reaproximação é o seguinte: “Ele [Pedro Britto Cândido], lembrou o Jerônimo, isso antes de se enroscar na Rita. Será que sou má, minha lindinha? Diga para mim? Será que sou gente ruim?” (p. 159).

O investigador, Pedro, é comparado a Jerônimo após ser descrito nos seguintes termos: “alto, forte, meio grosseiro, machucado pela vida e pela gente toda, mas ao mesmo tempo confiante, com um olhar que põe fogo na gente. [...] parecia ser homem bom, desses que é honesto mesmo” (p. 159). Disso inferimos que Rita comprou a ideia, socialmente aceita e defendida, de ter sido a responsável por corromper um homem de natureza essencialmente boa, Jerônimo, como figura feminina transgressora.

Em nenhum momento Rita atribui a mais ínfima parcela de culpa a Senhorinha (ou a Jerônimo, aliás). As perguntas do trecho acima, cujo impacto é em parte atenuado pelo vocativo “minha lindinha”, parecem esperar uma resposta negativa. Rita pode não se *crer* má, mas está bem perto de aceitar a postura social de culpar

uma mulher por comportamentos desviantes de homens. E tudo isso, subjacente à narrativa, leva Rita a atribuir a si a responsabilidade da cisão mesmo enquanto insiste na continuidade da conjunção.

Rita Baiana não faz uma menção sequer ao fato de que os acontecimentos d’*O Cortiço* se deram *antes* de ela criar Senhorinha, pagar seus estudos e continuar a prover por seu sustento até ela não precisar mais. Senhorinha, aos olhos de Rita, parece ser apenas uma jovem ingênua que teve a vida desgraçada por ações exclusivamente suas e a quem deve reparação.

Por fim, a quarta e última gravação de Rita é a maior de todas, embora não muito mais extensa do que a primeira e a segunda. Datada de quase três meses depois da anterior, é também a mais emotiva, aceitando a cisão e despedindo-se. Nesta, ela já não narra acontecimentos de seu cotidiano aparentemente distanciados de sua vida pessoal; o meio da gravação versa sobre o investigador e as coisas que ele descobriu, e sobre o envolvimento emocional de Rita com ele. Antes de tecer uma reflexão sobre isso, entretanto, analisemos os termos da despedida. A carta-gravação começa da seguinte maneira:

Essa gravação, minha flor, minha querida filhinha, talvez seja a última. Anos passaram desde que seu último disco de gravação chegou, e sinto uma tristeza grande, grande que nem a Baía de Guanabara... ai... que saudade daquela praia linda e gigante... que saudade do mar e de toda aquela vida.

Eu sei que agora você é mãe e esposa, dama chique e tudo mais. Eu sei, me falaram. E eu amo você, minha querida, e quero que você seja feliz, mais seu homem e suas crianças. Logo, logo terá netos também correndo pela casa.

[Suspiro]

Não fica triste, tá, a Rita não tá chorando... Tá só um pouco gripada. Cê sabe que a Rita Baiana não chora, não é? Por que ia chorar se tudo aqui tá tão bem... tenho até um amor agora (TAVARES, 2014, p. 181).

Nesse ponto, conclui-se que Rita aceitou a cisão pelo que é, e seu estado passional não é mais de angústia, pois não há espera, e sim de nostalgia, evidenciada pela menção ao cenário do Rio de Janeiro, na comparação ao tamanho de sua tristeza com

a Baía de Guanabara, e na “saúde daquela praia linda e gigante”, “do mar e de *toda aquela vida*” (grifos meus). Se outra vez nos remetermos a *O Cortiço*, onde ela vivia um relacionamento abusivo com Firmo até este ser morto na briga com Jerônimo, ao estado perene de pobreza, às intrigas entre vizinhas, à desonestidade de João Romão etc., podemos perceber certa idealização do passado nas lembranças evocadas por Rita. No entanto, esse saudosismo parece referir-se a um tempo anterior ao sentimento de culpa, anterior a sua relação com Senhorinha, cuja perda ela ora sofre.

A angústia da espera é substituída pela resignação. Mesmo assim, Rita ainda sinaliza uma réstia de esperança: “Essa gravação [...] *talvez* seja a última” (grifo meu). Ou seja, embora desenganada, Rita deixa uma abertura para a retomada do contato, no caso improvável de Senhorinha responder à mensagem. Os dois vocativos seguidos, repletos de afetividade — “minha flor, minha querida filhinha” — soam como uma última súplica e uma reafirmação de Rita em seu papel de figura materna. No segundo parágrafo, ela reitera os polos do feminino com “você é mãe e esposa, dama chique e tudo mais”. Assim, Rita reconhece o impedimento social de as duas conviverem, ainda que por correspondência. Os “anos” que “passaram desde que seu último disco de gravação chegou”, pela construção frasal, pareceriam muitos, porém é dado ao leitor-enunciário conhecer quando foi: aquela à qual Rita respondeu na segunda gravação, alegando estar “feliz de dar dó” com a mensagem. Ou seja, dois anos e cinco meses, aproximadamente, um período que pode ser visto como curto ou demasiado longo, dependendo do sujeito e de sua relação com o objeto. No caso de Rita, há uma desaceleração e conseqüente distensão da percepção temporal, por causa da espera, mas também por causa da mudança: num curto período as correspondências de Senhorinha deixam de vir inconstantes para cessarem por completo — período este no qual Senhorinha se casou e teve ao menos dois filhos, ambos acontecimentos que Rita obteve de terceiros (“Eu sei, me falaram”).

Esse tempo é especialmente longo se comparado com o intervalo inferior a três meses entre a terceira e a quarta gravação, no qual o sujeito passou de angustiado — em sua última tentativa de reafirmar a conjunção — para resignado diante da cisão que já vinha se anunciando fazia dois anos. A mudança nesse íterim relaciona-se com os estados passionais do próprio sujeito, que afetaram sua percepção do

tempo. O período de três meses sem receber uma resposta para a terceira gravação pareceu pelo menos tão longo quanto os dois anos anteriores, o suficiente para Rita compreender e aceitar a separação.

A resignação não é uma mudança brusca, mas um processo. Após o “[suspiro]”, Rita alega não estar chorando, quase uma confissão de que, na verdade, está sim, e de tal forma a evidenciar o fato na gravação, de onde surge a necessidade de negar. A frase “Cê sabe que a Rita Baiana não chora, não é?” (p. 181) é uma explícita contradição de outra, dita na segunda gravação: “Você sabe como sua Rita é chorona às vezes, não?” (p. 128). Esta última, dita num contexto no qual Rita narra um momento de forte emoção, traz marcas de intimidade no uso de “sua Rita” e na forma familiar “chorona”, enquanto a primeira, na qual se refere a si mesma como “a Rita Baiana”, alcunha pela qual é conhecida, traz à tona uma imagem, sua figura para o mundo, em contraste com “a verdadeira” Rita, por assim dizer. Vemos uma oposição entre a pessoa próxima, já conhecida, a “sua Rita”, e a máscara social rasa através da qual o mundo a enxerga, “a Rita Baiana”.

Para reafirmar que está tudo “tão bem” e que, por isso, ela não teria motivos para chorar, diz: “tenho *até* um amor agora” (grifo meu). A escolha lexical por “até” sugere o entendimento que “ter um amor” é socialmente desejável para mulheres, e que por isso não deveria estar triste, mas na verdade “ter um amor”, para ela, é um objeto de valor menor do que manter sua relação com Senhorinha, portanto insuficiente para fazê-la alcançar o estágio de satisfação.

O “amor” referido é o investigador Pedro Britto Cândido, cujo reencontro ela comenta: “[ele] veio de novo para investigar, mas vou te contá que eu acho mesmo é que ele veio por minha causa” (p. 181). Os dois passaram a noite anterior à gravação juntos e, quando Rita menciona o fato, já emenda: “Ah... Senhorinha, perdoa a Rita por contá essas coisa. Mas tô triste porque esse é um adeus e quero me despedir de ocê rindo, como a Rita sempre faz” (p. 182). Aqui, Rita traz o amor romântico ao discurso quase como um paliativo, uma forma de diminuir a dor de enfim admitir a cisão já existente desde muito antes. Nessa curta frase, como no resto, exceto pelo começo e pelo final da gravação, não usa os pronomes possessivos que, em sua voz, são um termo afetivo. Seu discurso continua carinhoso, mas de maneira diferente. Ela passa

a narrar o que ouviu do investigador (que chorou em várias partes do relato¹²) e, ao final da gravação, diz o seguinte:

Eu quero que ele volte.
 Eu queria também que você me enviasse uma nova gravação.
 Mas a vida parece que faz isso com a Rita, não? Todos querem a Baiana, mas aquilo que a Baiana quer, a vida nunca dá.
 Com amor, minha Senhorinha.
 Da sua Rita de sempre, que não tá chorando, tá? Nunca...
 Seja feliz, minha linda. É só o que a Rita quer procê.
 [Suspiro] (TAVARES, 2014, p. 183).

No trecho, há um exposto conflito entre querer e saber não poder, ou, mais precisamente, *crer* não poder. Rita declara querer duas coisas, mas de um modo diferente: “eu *quero* que ele volte”, com o verbo no presente, contrasta com “eu *queria* também que você me enviasse uma nova gravação”, com o verbo no pretérito imperfeito. O uso dos tempos verbais não implica nem na intensidade do querer nem no estado do querer no momento da elocução, mas sim em como o sujeito avalia suas chances de obter o desejado: Rita julga mais provável o acontecimento de receber nova visita do investigador do que uma gravação de Senhorinha. Isso fica mais nítido no parágrafo seguinte: “*Todos* querem a Baiana, mas *aquilo* que a Baiana quer, a vida nunca dá” (grifos meus). Firmo e Jerônimo a quiseram tanto, em *O Cortiço*, que lutaram por ela até a morte de um deles. A Rita reciclada de Tavares já informou, no início da gravação, julgar que a ida do investigador ao prostíbulo se dera por sua causa. E, em última instância, ela é uma prostituta, então sabe que o retorno é provável. Quer uma nova gravação de Senhorinha e isso, dado o histórico que vimos analisando, é improvável.

O final da gravação traz uma renovação dos laços: voltam o uso dos possessivos e a reafirmação de amor maternal e dos votos de felicidade. Rita exprime o desejo de manter-se sempre a mesma figura para sua interlocutária, “da sua Rita de sempre”,

12 Julgamos importante ressaltar esse fato pelo contraste com o estereótipo mais aceito de masculinidade, traduzido no dito popular “homem não chora”. Sob quase todos os aspectos, o investigador é um perfeito exemplo do estereótipo, mas com esta pequena quebra a personagem adquire profundidade.

mas se despede anunciando não aguardar resposta. É quando se completa a transição do estado de angústia para o de resignação, pois já não há mais expectativa; a espera é dada por encerrada.

CONCLUSÃO

Toda a análise, baseada na relação entre a passagem do tempo e os estados passionais do sujeito atorializado¹³ em na Rita Baiana reciclada de Enéias Tavares, segundo os moldes do *steampunk*, evidencia o que de fato a subtrama protagonizada por ela discute: os papéis dos estereótipos de feminino na sociedade retratada, a partir de um ponto de vista oitocentista ressignificado por um olhar contemporâneo, na oposição e na sobreposição da figura estereotipicamente transgressora da prostituta e da figura conforme da “moça direita”. O mais interessante da obra é dar voz e, com isso, uma dimensão mais profunda, à imagem da mulher transgressora, socialmente marginalizada, e tirar completamente a voz daquela que encarna os padrões adequados.

O desfecho de ambas também foge do esperado. Numa obra que recorre à ambientação temporal do século XIX e início do XX e que parte de seus valores sociais, poder-se-ia esperar para Rita um final nos moldes das tradicionais figuras femininas não conformes, isto é, a morte (ou outro final trágico capaz de trazer uma lição moralizante), como em *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Lucíola*, de José de Alencar, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, entre outros. Contudo, como esta é uma obra do século XXI, o enunciador demonstra, com o final de Rita, uma ideologia¹⁴ menos presa aos padrões patriarcais do feminino ideal.

13 Oriundo da semiótica greimasiana, o conceito de atorialização integra a teoria na qual o eixo narrativo (onde se situa o sujeito do percurso) não se confunde com o eixo discursivo (onde estão os atores). Essa divisão é útil no estudo de diversos objetos, motivo pelo qual a demarquei aqui, mas, para resumir, a sobreposição entre sujeito e ator é aquilo a que outras correntes teóricas se referem como “personagem”.

14 Tenho plena consciência do quão controverso é o uso desse termo. No entanto, discorri no capítulo 1 de minha dissertação de mestrado sobre como identificar ideologias subjacentes ao discurso,

A informação nos é fornecida de modo transversal, numa carta de Isaiás Caminha a Loberant, o último capítulo do livro: “Rita Baiana havia deixado a casa [o prostíbulo]. [...] Diziam que havia fugido com Pedro Britto Cândido para Rio Grande, para começarem uma vida nova” (p. 290). É interessante observar que esse destino pode parecer um clichê, mas nem Rita é um “prêmio” para o investigador nem ele o é para ela¹⁵. Ambos tiveram dissabores e partiram juntos para recomeçar a vida, de certa forma, como consolo um ao outro, mas também como cúmplices de um entendimento da situação e dos sentimentos nascentes entre o casal. O amor romântico é retratado como mais um aspecto da vida, e não como o único objetivo da personagem feminina ou como um prêmio para o heroísmo da personagem masculina. A própria forma como o desfecho é dado, casualmente aos olhos de um terceiro, aponta para isso.

A carta de Caminha, onde consta a informação, data de 11 de setembro de 1911, portanto um mês após a última gravação de Rita e Senhorinha. Como não havia nada além de um envolvimento incerto entre Rita e Pedro na ocasião, supõe-se duas coisas: primeiro, que Rita já tinha certeza de não retomar o contato com Senhorinha e, segundo, que a compreensão de que sua posição social havia sido a responsável pela cisão a levou a querer mudar seu *status* (claro, somada ao fato de haver encontrado alguém que *ela* quisesse e que a aceitasse, sem ressalvas, tal como é).

Por fim, mais interessante é a revelação acerca de Senhorinha, contida na carta de Caminha, nos seguintes termos:

A novidade da casa era agora uma dama do Rio de Janeiro, que acabara de chegar. Senhorinha, uma jovem refinadíssima de vinte

utilizando os estudos de Norma Discini (2004), e, considerando os recentes discursos midiáticos de direita que foram ganhando espaço, consolidado nas eleições presidenciais de 2018, nos quais essa palavra é reiterada e erroneamente atribuída apenas a posições de esquerda, opto por mantê-la em protesto à desinformação. Uma ideologia resulta de um ponto de vista, e não existe discurso sem uma. A diferença é que alguns tentam se afirmar neutros, e são estes os mais enganosos.

15 Em minha dissertação de mestrado, também discorri bastante sobre os tipos de objetos e papéis actanciais habitualmente reservados às figuras femininas, especialmente no capítulo 2, item “Dorothy”, no capítulo 3, item “Billina” e no capítulo 4, itens “Bruxas Boas” e “Tip/ Ozma”. Os objetos femininos geralmente relacionam-se com figuras masculinas: a obtenção de afeto, o casamento etc.

e poucos anos, que abandonara marido e filhos na capital da República, tornou-se o novo fenômeno nas artes do sexo, da conversa e do canto (TAVARES, 2014, p. 290).

Absolutamente nada no livro apontava para tal desfecho, já que nunca temos acesso à voz e nem mesmo à presença de Senhorinha. Não sabemos o que a levou a, voluntariamente, desistir da prestigiosa posição social de mulher conforme e mergulhar na profissão de sua antiga protetora já no mês seguinte à despedida de Rita. O tom das gravações desta costumava euforizar vários aspectos de sua vida, embora ela falasse dos problemas e não escondesse sua marginalização social.

Não é possível concluir nada sobre a mudança de Senhorinha, apenas observar o efeito de sentido inscrito no texto: não se disforiza o desfecho dela, assim como não se euforiza o de Rita Baiana. Ainda assim, elas invertem suas respectivas posições sociais, por vontade própria, uma em função da outra.

Enéias Tavares aproveitou-se da construção literária típica do *steampunk* para reciclar a personagem, como as outras, numa ambientação parecida, mas também divergente da sociedade oitocentista retratada por Aluísio de Azevedo, trazendo à tona diferentes formas de marginalização social, mas procurando compreendê-las por meio de um olhar contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Edição de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BECHTEL, Guy. *As quatro mulheres de Deus: a puta, a bruxa, a santa e a imbecil*. Vários Tradutores. Lisboa: Multinova, 2002.
- CHAVES, Jayme Soares. *Viagens Extraordinárias e ucronias ficcionais: uma possível arqueologia do steampunk na literatura*. Rio de Janeiro: UERJ, 2015 (dissertação de mestrado).
- CHAVES, Jayme Soares. *A ucronia transficcional: em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2019 (tese de doutorado).
- CHIOVATTO, Ana Carolina L. *A representação do feminino no Mundo de Oz, de L. Frank Baum*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017 (dissertação de mestrado). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-08052017-115800/pt-br.php>.
- DISCINI, Norma. *Intertextualidade e Conto Maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.
- GIRARDOT, Jean-Jacques; MÉRESTE, Fabrice. O *steampunk*: uma máquina literária de reciclar o passado. Trad. Bruno Anselmi Matangrano. *Abusões*, [S. l.], v. 11, n. 11, 2020, pp. 319-45. DOI: 10.12957/abusoes.2020.50526. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/50526>. Acesso em: 15 dez. 2023.
- GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- MARTINS, Adriana Claudia; SILVA, Suellen Cordovil da. Uma leitura *steampunk* da obra *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison* (2014), de Enéias Tavares. *Abusões* (UERJ), v. 11., n. 11, 2020. DOI: 10.12957/abusoes.2020.46361. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/46361>. Último acesso em 10 de agosto de 2023.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. A hora do *steampunk*. *Caderno Cultura. Jornal O Extra*, ano 1, n. 6. Fernandópolis (SP), 04 de junho de 2016a, p. C2.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. O olhar contemporâneo na releitura do moderno: A lição de anatomia do temível Dr. Louison. *Estudos de Literatura Brasilei-*

ra Contemporânea (UnB), n. 48, maio/ago, 2016b, pp. 247-80. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/18906>. Consultado em 04/09/2017.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. No país dos *vaporistes*: o conceito de “reciclagem” de Girardot Méreste e o *steampunk* à francesa. *Abusões* (UERJ), [S. l.], v. 11, n. 11, 2020. DOI: 10.12957/abusoes.2020.50527. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/50527>. Último acesso em 18 de julho de 2023.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MEIRELES, Alexander. Entendendo o presente pelo passado: o steampunk de *A Alcova da Morte* como resgate da tradução da ficção científica brasileira. *Abusões* (UERJ), [S. l.], v. 11, n. 11, 2020. DOI: 10.12957/abusoes.2020.46469. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/46469>. Último acesso em 10 de agosto de 2023.

MENDES, Leonardo. Rita Baiana: nação e sexualidade em *O Cortiço*. *Revista Língua & Literatura* (URI-RS), v. 5, n. 8 e 9, 2003, pp. 21-6. Disponível em <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/29/56>. Último acesso em 04 de setembro de 2017.

SANTOS, A. G.; COELHO, Sueli M. “Uma reflexão acerca do emprego do sufixo diminutivo no português do Brasil” in *Revista Alpha* (Patos de Minas), v. único, p.149-157, 2008. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/labval/pdf/reflexao_acerca_do_sufixo.pdf. Consultado em 04/09/2017.

SIMIONATO, Deborah Mondadori. *Coming of age in the nineteenth century: an analysis of female space in Mansfield Park and Pride and Prejudice, by Jane Austen; Jane Eyre, by Charlotte Brontë, and North and South, by Elizabeth Gaskell*. Porto Alegre: UFRGS, 2020 (tese). Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/211448/001115013.pdf?sequence=1>

&isAllowed=y. Último acesso em 02/03/2022.

TAVARES, Enéias. *A Temível Lição de Anatomia do Dr. Louison*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

TAVARES, Enéias Farias. Marginais de um passado futurista: o nascimento do gênero *steampunk* nos EUA e sua primeira recepção no Brasil. *Abusões* (UERJ), [S. l.], v. 11, n. 11, 2020. DOI: 10.12957/abusoes.2020.46466. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/46466>. Último acesso em 12 de agosto de 2023.

TAVARES, Enéias Farias. Polifonia retrofuturista: a (re)criação de vozes literárias na série Brasileira Steampunk. *Scriptorium*. V. 3, n. 1, 2017. DOI: <https://doi.org/10.15448/2526-8848.2017.1.27991>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/scriptorium/article/view/27991>. Último acesso em 8 de agosto de 2023.

ZIMMERMANN, Tânia Regina. “Relações de gênero e situações de violência no romance *O Cortiço*, de Aloísio [sic] de Azevedo” in *Cordis* (PUC-SP), *História, Arte e Cidades*, n. 6, jan/jun, 2011, pp. 47-75. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/viewFile/10293/7682>. Último acesso em 04 de setembro de 2017.