

**IMPRESSIONISMO E ESPAÇO URBANO: UMA LEITURA DO CONTO  
“FRANCISCO” DE ADELINO MAGALHÃES**

***IMPRESSIONISM AND URBAN SPACE: A READING OF THE SHORT STORY  
“FRANCISCO”, BY ADELINO MAGALHÃES***

Ma. Vanessa Aparecida Kramer  
Universidade Federal de São Carlos  
vanessa-kramer@hotmail.com

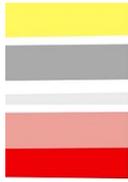
Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues  
Universidade Estadual do Centro Oeste  
raquelterezinha@gmail.com

**RESUMO:** Neste trabalho fazemos uma leitura do conto “Francisco”(1916), do escritor fluminense Adelino Magalhães(1887-1969), pela chave de leitura do fluxo de consciência do narrador. Nosso objetivo consiste em compreender como o texto literário é estruturado formalmente com fortes traços impressionistas, para retratar a consciência da impossibilidade de importação dos ideais franceses, permeados pela Revolução Industrial e pelo acelerado processo de urbanização, para o Brasil e em especial para o Rio de Janeiro durante a virada do século XX. Para tanto, fazemos uma leitura da obra literária na sua relação com a sociedade, considerando os pressupostos teóricos de Antonio Candido(2006) para compreender como o conto problematiza a contradição entre o propósito da elite de modernizar o país em meio aos atrasos culturais e sociais herdados do passado colonial e como esse contraste impede a concretização do projeto elitista ao forçar uma realidade social, econômica e cultural que não condizia com as condições de vida da maioria dos brasileiros. Assim, buscamos compreender como Magalhães estrutura o texto formalmente pela percepção segmentada, oriunda da experiência interior daquele que narra, para figurar a consciência da burguesia diante da impossibilidade dessa transformação forçada de fora para dentro.

**Palavras-chave:** Adelino Magalhães; Belle Époque brasileira; Importação Cultural; Impressionismo.

**ABSTRACT:** We propose, in this paper, a reading of the short story "Francisco" (1916), written by Adelino Magalhães, from the state of Rio de Janeiro, through the narrator's stream of consciousness. Our aim is to understand how the strong Impressionists traces formally organizes the literary text to figure the awarenesses regarding the impossibility of importing French ideals, permeated by the Industrial Revolution and the accelerated urbanization process, to Brazil and more specifically to Rio de Janeiro on the turn of the twentieth century. To do so we perform a literary reading of the piece in dialogue with society, according to theoretical principles of Antonio Candido (2006), to understand how the short story problematizes the contradiction between the elite's purposes in modernizing Brazil and the outdated cultural and social traits inherited from its colonial past; and how such contrast refrains the implementation of this elitist project when imposing social, economical and cultural realities in disagreement with the ones experienced by the most Brazilian people. Thus, we seek to understand how Magalhães structures his text through fragmented perception, stemmed from the inner experiences of who is narrating, to figure the burgoise's consciousness facing the impossibility of this outside transformation imposed to the inside.

**Keywords:** Adelino Magalhães; Brazilian Belle Époque; Cultural Import; Impressionism.



## 1 Introdução

*Ele não saía entanto, um dia que fosse, dessa rua em que moro; sobre cujo calçamento escuto o teimoso pingar da chuva...*

*(Adelino Magalhães)*

Ao longo deste trabalho, faremos uma breve discussão acerca do surgimento do Impressionismo na Europa durante o século XIX, destacaremos suas principais características na arte pictórica até os desdobramentos que levaram à expansão do movimento para a literatura. Dentre suas especificidades, trataremos da preocupação dos artistas e escritores impressionistas em retratar os espaços urbanos em suas obras, em especial a cidade de Paris que sofreu significativas transformações a partir da Revolução Industrial. Logo após, trataremos das influências do Impressionismo para a literatura brasileira do final do século XIX e início do XX, e, particularmente, para a obra de Adelino Magalhães.

Em seguida, faremos uma contextualização histórica da cidade do Rio de Janeiro da virada do século XX, que passava por inúmeras transformações sociais após a abolição da escravidão e a Proclamação da República, respectivamente em 1888 e 1889. Trataremos do período da *Belle Époque* e as influências francesas para o projeto de Modernidade almejada pela elite intelectual brasileira e o acelerado crescimento dos espaços urbanos concomitante às problemáticas sociais que assolava grande parte da população.

Por fim, tendo como base teórica os fundamentos do crítico literário Antonio Candido, faremos uma leitura sociológica do conto “Francisco” a fim de compreender como as tensões sociais do espaço urbano do Rio de Janeiro desse período serão retratadas na ficção de Magalhães que se utiliza das técnicas impressionistas para tratar de assuntos locais da sociedade em que viveu, incorporando-as na estrutura formal do texto literário.

## 2 Impressionismo na Europa e no Brasil

Considerado um movimento artístico burguês, o Impressionismo surgiu na França durante o século XIX em um momento em que a Europa vivenciava o auge da Revolução Industrial. Com a ascendência da burguesia, a sociedade francesa se configurava aos moldes



da nova ordem vigente nos planos econômico, político e artístico, remodelando as relações sociais com base no sistema do trabalho proletário.

Nas palavras de Eduardo Ismael Murguia(1999, p. 31), essa nova configuração social fez do século XIX o marco da aceleração do crescimento das cidades, as quais passaram a ser vistas como um organismo vivo, “procedente do recém surgimento das disciplinas biológicas e expresso no próprio vocabulário urbanístico, segundo o qual a cidade possui, por exemplo, artérias (de circulação viária) e coração (centro da cidade)”.

Nesse contexto, a cidade de Paris passou por uma grandiosa e significativa reforma com a construção de praças, prédios, avenidas, cafés e toda uma infraestrutura que funcionasse para sustentar os interesses burgueses, “os cafés eram lugares feitos para o lazer, aproveitados pela intelectualidade da cidade também como espaço de discussão. É justamente nessa época que Paris se consolida como centro intelectual mundial” (MURGUIA, 1999, p. 33).

A capital francesa, que estava tomada pelo processo de industrialização, passou a ser retratada pela arte pictórica de técnicas impressionistas com a pintura ao ar livre, a mistura das cores, a exatidão da luminosidade, a captação da velocidade, a percepção segmentada, justamente para retratar aquilo que era recorrente e habitual no cotidiano urbano. Nas palavras de Franco Baptista Sandanello(2014, p. 156), “mediante tal postura relativista e subjetivista, o Impressionismo inicia um longo processo nas artes pictóricas de dissociação entre significante e significado sob a autonomia das impressões sensoriais”.

De acordo com Pierre Francastel(1993), o Impressionismo não foi somente mais uma tendência de vanguarda, pois a forma como as obras capturavam a realidade significava uma maneira diferenciada de ver o real, foi “o próprio exercício da atividade perceptiva e figurativa que mudou. Nesse sentido operou-se a mutação [...] que deu um sentido novo ao ato de pintar e ao de ver” (FRANCASTEL, 1993, p. 208). Dentre os artistas representantes do movimento citamos Claude Monet, autor de *Chegada do trem de Normandy* e *Gare Saint-Lazare*(1877) e Pierre-Auguste Renoir, autor de *Baile no Moulin de la Galette*(1876) e *O Camarote*(1874).

Apesar de ser um movimento que surgiu na arte pictórica, o Impressionismo também se estendeu para as narrativas literárias. De acordo com Afrânio Coutinho(2002), o movimento foi o resultado da confluência do Simbolismo, do Naturalismo e do Realismo e que mais tarde, veio a influenciar no Modernismo. Na prosa impressionista, “a realidade ainda



persiste como foco de interesse, mas, ao contrário, o que pretende é registrar a impressão que a realidade provoca no espírito do artista, no momento mesmo que se dá a impressão” (COUTINHO, 2002, p. 325).

Desse modo, o que ganha relevância na narrativa impressionista não é a realidade em si, mas como essa mesma realidade é vista num determinado momento e as sensações que ela desperta. O que se sobressai, portanto, é a experiência singular e momentânea que se esvai com a fugacidade do tempo. Nas palavras do teórico, mediante “o registro das relações externas para o das relações internas, isto é, das impressões despertadas no espírito pelo contato com as coisas [...] os impressionistas introduziram um mundo novo na literatura” (COUTINHO, 2002, p. 325).

As primeiras manifestações impressionistas se fizeram presentes nas narrativas de Flaubert, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, Goncourt e Daudet, e, no final do século XIX e início do XX, o Impressionismo se tornou um movimento literário, tendo como principais representantes Henry James, Joseph Conrad, Marcel Proust, dentre outros. No Brasil, temos como precursor do movimento Raul Pompeia, seguido de escritores renomados como Graça Aranha e Adelino Magalhães, que, muito embora bebesses nas fontes literárias europeias, “sentiam a necessidade de imprimir um cunho nacional, brasileiro, à literatura que se produzia no Brasil” (COUTINHO, 2002, p. 331).

168

### 3 Uma grande ilha na literatura brasileira: Adelino Magalhães

Adelino Magalhães nasceu em 1887, na cidade de Niterói, e mostrou inclinação para as letras desde muito cedo, quando ainda cursava, no Liceu Nacional, os anos do primário e secundário. Era considerado um estudante muito fraco em oratória e tido como “a negação da lógica”, mas, em compensação destacava-se em português pela sua criatividade e estilo. Mais tarde, com o auxílio do professor e poeta Meneses Vanderlei, começou a publicar artigos e manifestações literárias no *Correio Popular*, mais tarde no jornal *Friburguense* e no renomado *Álbum*, que lhe deu visibilidade ainda na adolescência. A sua expressão singular e isolada levou Eugênio Gomes a denominá-lo como a “ilha Adelino Magalhães”.

Em 1904, iniciou a faculdade de medicina para realizar o desejo de seu pai, mas abandonou o curso dois anos depois. Mais tarde, passou a lecionar no colégio Batista e



formou-se em direito. Em 1916, publicou o seu primeiro livro, intitulado *Casos e Impressões*, que lhe rendeu uma crítica na coluna de destaque na revista *Época* e o consagrou como escritor. Posteriormente publicou *Visões, cenas e perfis*(1918), *Tumulto da vida*(1920), *Inquietude*(1922), *A hora veloz*(1926), *Os violões*(1927), *Câmera*(1928), *Os marcos da Emoção*(1933), *Íris – um capricho de temas*(1937), *Plenitude*(1939), *Quebra-luz - uns exercícios na penumbra*(1946) e *Obra completa*(1963).

Além das publicações, Magalhães foi um homem atuante no meio literário; em 1920 fundou o Centro de Cultura Brasileiro; em 1922 foi convidado a compor uma cadeira da Academia Fluminense de Letras, à qual indicou como patrono Raul Pompeia; em 1927 colaborou para a revista *Festa*, e, em 1967, Magalhães recebeu o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. O escritor faleceu aos 82 anos de idade, em 1969, na cidade do Rio de Janeiro.

Com as discussões feitas até o momento acerca do Impressionismo, propomo-nos a analisar o conto “Francisco”, de Adelino Magalhães, por meio de uma leitura que busca interpretar o texto literário pelas sensações que ele engendra e os sentidos que se constroem a partir dessa percepção e para melhor compreender as questões problematizadas no texto literário, além das técnicas impressionistas, tomamos como fundamentação teórica os pressupostos de Antonio Candido ao considerar o contexto de produção da obra literária para analisar como as problemáticas sociais se transformam em conteúdo para o texto ficcional.

Nas palavras de Antonio Candido(2006), a literatura foi lida e interpretada por extremos ao longo dos anos. Houve um momento em que a crítica literária era movida pela preocupação em detectar a presença de fatores sociais na obra ficcional e mensurava o seu valor de acordo com esses aspectos. Mais tarde, voltou-se somente para a estrutura do texto sem levar em conta os fatores externos e “hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2006, p. 13).

Em busca dessa integridade, a crítica sociológica procurou estabelecer uma relação dialética entre a obra e a sociedade e “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 14). Nesse sentido, o que interessa é analisar como determinada realidade é apreendida esteticamente pelo texto literário e os sentidos que ele engendra. Desse modo, analisamos a estrutura do conto para entender



como o autor se apropria de elementos históricos e sociais do Rio de Janeiro do início do século XX e incorpora essas questões na organização formal do texto.

#### 4 Transformação forçada de fora para dentro: Rio de Janeiro do início do século XX

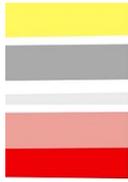
Nos primeiros anos do século XX, a cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, sofreu significativas mudanças sociais e espaciais com o projeto de urbanização do perfeito Francisco Pereira Passos (1902-1906). Com a abolição da escravidão, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889, a elite brasileira demonstrava um sentimento eufórico em relação ao futuro da nação, ansiosos pela construção de um Brasil moderno.

O processo de civilização da sociedade brasileira satisfazia os anseios dos fazendeiros, que viam na República um direcionamento favorável aos seus interesses regionais, e também de um grupo de homens cidadãos influenciados pela intelectualidade francesa e “movidos pela paixão por um novo Brasil, por um país em oposição à realidade agrária com a qual a elite paulista se satisfazia plenamente” (JÚNIOR, FERNANDES, 2013, p. 27).

Diante desse cenário, Pereira Passos “realizou uma das maiores e notórias reformas urbanísticas de todos os tempos. Sua inspiração, como dito anteriormente, era remodelar o Rio de Janeiro sob a cidade francesa de Paris” (SILVA, 2018, p. 50). Desse modo, houve a expansão dos espaços urbanos dotados de uma estrutura social com base no funcionamento do sistema de produção capitalista e na melhoria nas condições de vida dos cidadãos, bem como saneamento básico, transporte e as mais diversas prestações de serviços oferecidas pelas cidades.

A elite carioca vivenciava a dinâmica social da chamada *Belle Époque* brasileira, a qual era orientada pelos valores de importação cultural da Europa, e, em especial, da França. De acordo com os historiadores Sérgio Luiz Milagre Júnior e Tabatha de Faria Fernandes (2013, p. 28), nessa época houve um “fervilhamento de ideias revolucionárias como, também, mudanças urbanas em busca de uma nova cidade, que rompesse com o passado colonial e apresentasse algo novo”. Nas palavras de Nicolau Sevcenko:

Nos navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e



livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio (SEVCENKO, 1999, p. 37).

Diante desse processo de urbanização, entre os anos de 1890 e 1900, o Rio teve um aumento populacional de 33% ao ano, ou seja, um acelerado processo de expansão da cidade incorporada a sérios agravantes sociohistóricos provenientes do passado colonial como o aumento da mão de obra livre, a migração do meio rural para o espaço urbano, o desemprego e, conseqüentemente, “o acúmulo de pessoas sem ocupação, mais conhecidos como desempregados, vadios ou ociosos” (JÚNIOR, FERNANDES, 2013, p. 25). De acordo com José Murilo de Carvalho(1987, p. 17), a visão que se tinha da população carioca era de

ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da Marinha e dos navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapeiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptores, pivetes.

171

Nas palavras de Danila M. de Alencar Battaus e Emerson Ademar B. de Oliveira(2016), os espaços urbanos têm um caráter de mercadoria, e, a ocupação desses locais se dá por “processos complexos, nos quais a distribuição populacional ocorre no contexto socioespacial. Isto posto, as camadas sociais habitam setores urbanos de acordo com o poder aquisitivo” (BATTAUS, OLIVEIRA, 2016, p. 81). Ou seja, os espaços dotados de uma rede de condições econômicas que oferecem serviços urbanos são ocupados por pessoas com maior poder aquisitivo, enquanto que a grande parcela de pessoas, sem poder de compra, é impelida para as periferias.

Esse movimento de exclusão característico das grandes cidades se tornou gritante na cidade do Rio de Janeiro durante a virada do século XX. Diante do acúmulo da população pobre no centro da cidade, Pereira Passos tomou uma série de medidas para “resolver” o problema. De acordo com Silva (2018, p. 52), as pessoas que não se integravam ao mercado de trabalho, eram impelidas para os morros e excluídas “da dinâmica urbanística e demográfica da capital federal no nascente século XX”, por confessos métodos de segregação.

Desse modo, o projeto de Modernidade ignorava a grande parcela da população que representava justamente o atraso brasileiro e que a elite carioca procurava esquecer,



“modernizar o Brasil era acabar com o estigma colonial que assombrava a cultura ‘civilizada’ e espelhada na Europa” (JÚNIOR, FERNANDES, 2013, p. 27). Ao se apropriar dos conceitos que regiam o estilo de vida francesa permeada pelo progresso, “a urbanização do Rio, assim como toda a influência da *Belle Époque*, trouxe o dinamismo da metrópole para a capital brasileira, só que em troca acabou negando aspectos da brasilianidade” (JÚNIOR, FERNANDES, 2013, p. 30), o que revela a impossibilidade de europeizar o trópico com todo o seu passado de atrasos coloniais, pois se tratava de uma importação forçada de fora para dentro.

Levando em conta os elementos da história do Brasil tratados acima, Roberto Schwarz desenvolve o seu projeto de estudos da obra machadiana. Na análise que o crítico faz de *Memórias póstumas de Brás Cubas (1880)*, ele chama a atenção para a volubilidade que constitui o princípio formal do texto e que em última instância será também conteúdo do livro. Nas palavras de Schwarz, a volubilidade de Brás se estrutura em dois sentidos, sendo a regra da composição narrativa e uma conduta da classe dominante brasileira:

O narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase. Com ritmo variável, a mobilidade vai da primeira à última linha do romance. Em lugar de acompanhá-la passo a passo, o que no limite levaria a uma paráfrase completa, tratemos de entender-lhe a lógica (SCHWARZ, 2000, p. 21).

A conduta do narrador revela, justamente, o movimento que o período histórico brasileiro colocava para a classe dominante mediante a importação dos ideais da modernidade e os modos de vida europeus, em um país contextualizado por atrasos oriundos da escravidão e do sistema colonial. Diante da desigualdade social e exploração, a consciência da elite se caracterizava pela volubilidade e inconstância, legitimando suas ações com base nesse princípio de modo a atender os seus interesses ao mesmo tempo em que revelava o completo descompromisso com a população dependente, “o volúvel Brás Cubas [...] Não quer defender a volubilidade, que de fato é culpada, mas evidenciar a impotência de seus adversários, e gozar da própria impunidade” (SCHWARZ, 2000, p. 38).



## 5 Um brasileiro chamado “Francisco”

O conto “Francisco” é estruturado numa narrativa em 1ª pessoa, na qual o narrador irá contar as memórias de um mendigo que vivia na sua rua. O enredo inicia *in media res* com o narrador descrevendo o barulho da chuva, o que faz com que ele lembre-se do mendigo. Ao ouvir a água a gotejar, o narrador se pergunta o que teria acontecido com o moribundo e então, pelo fluxo de consciência, volta ao passado e começa a rememorar as noites chuvosas em que o seu sentimento de pena aumentava, pois o mendigo ficava exposto ao relento a contemplar o céu “como se a noite fosse a hospedeira dos mendigos” (MAGALHÃES, 1963, p. 166).

Algumas vezes ele tentou um contato com o morador de rua, mas este sempre agia com indiferença e assim, ficava sentado na calçada ao lado de um cão felpudo, até que certo dia foi levado por um guarda e nunca mais foi visto. O que fica dele são apenas as lembranças que insistem em ressurgir na mente do narrador, como se aquele homem fizesse parte de sua vida, “onde estará? Talvez em úmida sombra, sua existência em sombra esteja. Talvez em anarquia muda de ossos! Talvez em boêmia inconsciente, animalesca, esteja; pelas intempéries da terra, afora...” (MAGALHÃES, 1963, p. 167).

A narrativa não apresenta uma estrutura tradicional própria do gênero com uma situação inicial e clímax seguido de um desfecho em que a história é contada linearmente e dá um panorama da totalidade. Visto que o núcleo textual não se volta para a descrição da realidade dos personagens, temos um enredo fragmentado que apresenta uma fração dos fatos de modo que a narrativa deixa muitas lacunas pendentes, sem uma conclusão pronta e acabada.

Exemplo disso é que não temos acesso a muitas informações sobre o narrador além de que se trata de um homem, pelo uso do adjetivo masculino *despeitado* e que ele é alguém que alcançara a meta dos civilizados. Também não há informações sobre o que acontece com o mendigo depois do seu desaparecimento. Assim, os acontecimentos que ficam pendentes somam-se para a construção dos sentidos do que é narrado e requer interpretação.

O que se sobressai na escrita intimista é a precisão das informações sobre o estado de consciência do narrador diante daquilo que é rememorado e a contaminação do presente pela memória. Na narrativa impressionista, as “emoções e sentimentos, estados de alma são mais importantes que enredo e narrativa” (COUTINHO, 2002, p. 326) e é justamente o estado de



espírito de quem está com a palavra que o coloca numa posição duvidosa e nos leva a problematizar a sua própria condição.

Apesar de o narrador fazer uma descrição ricamente detalhada dos aspectos físicos do mendigo, o que ganha relevância no texto são as sensações que esse lhe causa. O que fica em evidência é a impressão que emerge de uma determinada vivência e nós, na condição de leitores, somos levados a testemunhar e até mesmo experienciar os sentimentos e o drama do narrador pelo fluir de “uma ordem imaginária até então inédita e doravante, em compensação, utilizável como um verdadeiro ‘modelo’ para conhecimento e interpretação do mundo sensível” (FRANCASTEL, 1993, p. 205). Com isso, podemos afirmar que o conto de Magalhães é uma arte de emoção, termo que surge das considerações sobre a ficção de Domício da Gama, ao propor para a arte moderna um livro de emoção que tem por objetivo comover o leitor no momento da recepção, com

a retomada da ideia geral da arte enquanto entretenimento. Ao falar em uma “leitura recreativa” pautada na “segurança artificial das frases” e na “incerteza dos fins”, Domício recupera a gratuidade da arte, colocando como elemento preponderante para sua interpretação a recepção dos estados de espírito cambiantes – os “pequenos dramas” – pelo leitor, livre para reagir como melhor lhe aprouver (SANDANELLO, 2017, p. 154).

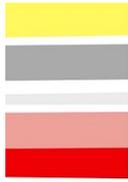
174

Pelas emoções descritas, notamos que o narrador possui quase que uma obsessão pelo mendigo, o que nos leva a questionar o seu sentimento de impotência diante deste e que aumenta à medida que ele faz um balanço da sua condição com a do outro. Como se a sua superioridade não bastasse, o narrador sente a necessidade de reafirmar o seu triunfo perante o morador de rua, entretanto, essa postura não muda a fragilidade do seu estado de espírito:

*A pensar na diferença dele para mim, invade-me um calafrio; e na diferença dessa minha cama para a cama dele, a pensar...*

*Vendo uma nebulosa de maior negror no negror das sombras, dela sinto o eco emotivo da desigualdade entre os que ficam, como ele, no limiar dos tempos e no limiar da vida e os que, como eu, alcançaram a meta dos Civilizados e dos Venturosos! (MAGALHÃES, 1963, p. 167, grifos nossos).*

Notamos que pela descrição física, o mendigo figura a completa decadência humana ao ser retratado como uma confusão de trapos sujos, um mísero amontoado de lixo:



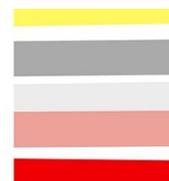
“Ei-lo! Ei-lo em suas muletas, desengonçado, à beira da calçada! Ei-lo com sua cartolinha tombada para a direita, sem cor, em estilhaços; incrível cartolinha, espectral, acentuando em circunflexo o hiato da furiosa cabeleira, achatada, pedindo os horizontes, nos seus enfarruscados anéis abertos, cor de ouro velho!” (MAGALHÃES, 1963, p. 166).

Todavia, apesar de fisicamente ele ser o símbolo da miséria e da derrota humana, aos olhos do narrador, o mendigo mantém uma grandiosidade de espírito que ainda preserva a sua dignidade. Ao recordar as noites chuvosas em que o moribundo ainda estava na sua rua, lembra que, com pena do pobre homem, lhe oferecia a sua varanda como abrigo, mas o mendigo recusava com uma resposta seca e alheia. Isso gera no narrador um sentimento de derrota, como ele mesmo afirma: “despeitado, voltava eu, com o eco daquela arrogância de vagabundo, com o eco daquela minha derrota ante a possibilidade de fazer o bem” (MAGALHÃES, 1963, p. 166). Em outro momento, o narrador diz que quando voltava para casa, cumprimentava-o com carinho e depois foi perdendo esse hábito, “retribuindo com minha indiferença a invencível rudeza dele” (MAGALHÃES, 1963, p. 167).

Vemos, então, que há uma contraposição na relação dos dois personagens e que a diferença social de ambos é compensada pelas suas condições internas, a qual é estabelecida textualmente pelo próprio narrador. Nessa leitura em que as pistas colocam em evidência justamente a postura daquele que narra, notamos que o calafrio que este afirma sentir ao pensar nas desigualdades entre as pessoas, é uma confissão, quase que inconsciente, da responsabilidade, enquanto homem afortunado, pela situação dos que se encontram na miséria. A pobreza de espírito que emerge da interioridade do narrador sugere que tanto ele como o mendigo possuem tanto riqueza quanto pobreza e nos leva a questionar se o narrador não tem um pouco de mendigo também.

A chuva funciona como um catalisador da memória, pois, toda vez que ele escuta o barulho da água caindo, ele lembra-se do moribundo, nesse sentido, a chuva desencadeia o fluxo de consciência que se sobrepõe a todos os outros elementos da narrativa, como se ele estivesse fadado a sempre carregar consigo a lembrança e o drama gerado por ela e é essa percepção culposa que contamina o narrado e ordena e figura os sentidos da narrativa:

Goteja! E assim, mais um prego, mais outro prego e... outro fechem o vasto caixão das coisas idas, das misérias idas; daquelas, que na fúria de uma pertinácia minuciosa e incansável, sob a macabra fatalidade da luta, tal qual



a toada desta chuva, foram rompendo o tempo, foram se afundando no infinito (MAGALHÃES, 1963, p. 166).

Desse modo, afirmamos que o texto de Magalhães apresenta dois planos narrativos, sendo um com traços do Realismo, ao retratar o espaço urbano do Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX demarcado pelas discrepâncias entre o progresso almejado e o atraso colonial brasileiro; e o outro, pela impressão que o objeto narrado gera, revelando a consciência da burguesia ante as tensões sociais do contexto social brasileiro da época.

No plano da impressão, a cidade é retratada no conto de Magalhães pelo ponto de vista do homem citadino e sua percepção fragmentada que capta as situações efêmeras do cotidiano. A narrativa decorre pela perspectiva de mundo de quem está com a palavra, logo, o modo como o conteúdo é apresentado em fragmentos revela a limitação de percepção do narrador a partir da posição social que ele ocupa, ou seja, de um homem urbano com poder aquisitivo para usufruir dos bens de consumo oferecidos pela cidade. Ao dar a palavra para um componente da elite e expor a sua interioridade ao retratar uma fração da vida urbana constituída pelas mazelas, o autor figura os anseios da classe dominante diante dessa problemática, ampliando a experiência individual para o coletivo.

Dito isso, torna-se relevante voltar nossa atenção para o título do conto: “Francisco”. Mais uma vez, Magalhães deixa uma lacuna que gera dúvidas no leitor, pois numa leitura superficial, sentimos dificuldade para compreendê-lo e para estabelecer uma relação direta entre o título e a história do conto, tendo em vista que em nenhum momento do texto esse nome é mencionado. Ao investigar o seu significado, constatamos que o surgimento se deu como uma homenagem à França, agraciamento feito pelo pai de São Francisco de Assis durante uma viagem que fez ao país. Epistemologicamente, a junção dos termos “Frank”(liberdade) e “isk”(nacionalidade francesa) resultou em “Francisco”(francês livre). Ao interpretar o título do conto, desvendamos a carga semântica que ele traz: uma homenagem à França e à liberdade francesa.

Apesar do texto não estabelecer uma definição acabada para o título, o protagonismo dado ao narrador, pela relevância das impressões deste para a estrutura do conto, leva-nos a argumentar a favor da possibilidade de que Francisco seja o narrador. Nesse sentido, podemos interpretar o título como uma requintada ironia à postura da burguesia ao negar os aspectos brasileiros “em troca do artificialismo parisiense, criando uma falsa imagem de civilização,



como se o alinhamento às grandes potências não exigisse transformações graduais da cidade e, acima de tudo, respeito às singularidades locais” (PUTTON, 2006, p. 65).

Desse modo, ao ser levado pelo guarda, o mendigo representa aquilo que se procurava esconder na sociedade brasileira para que não fosse mais visto e, assim, esquecido. O que aconteceu ou poderia ter acontecido com ele não é o mais importante na narrativa, visto que o que se pretende mostrar são as medidas tomadas pelas autoridades para que ele deixasse de existir no cenário citadino, uma prática recorrente no centro urbano do Rio, pois, “consideravam os pobres e miseráveis que habitavam o centro da cidade, ou que por ali circulavam, como um entrave para a inclusão do Rio de Janeiro no rol das capitais mais modernas do hemisfério ocidental” (PUTTON, 2006, pp. 64-65).

Por sua vez, a elite brasileira é representada pelo narrador que carrega no nome o símbolo da liberdade francesa, algo que era impossível para a sociedade da época, pois as importações dos ideais franceses não passavam de uma farsa incompatível com a realidade de grande parcela da população. Nesse sentido, Francisco é uma metáfora jocosa da reverência que a alta sociedade brasileira fazia aos princípios sociais e culturais da França, mas, que se vê forçada a reconhecer a impossibilidade de tomar para si o progresso do outro sem levar em conta sua própria história e assim, chegamos ao arremate final, ou inicial, da crítica feita pelo autor ao projeto farsesco imposto ao Brasil.

177

## Conclusão

Ao fazer uma leitura sociológica do conto, considerando o contexto sociohistórico do Brasil da virada do século XX, foi possível compreender como Magalhães, de uma maneira muito peculiar, retrata a sociedade brasileira do seu tempo, sem ter feito uma mera historiografia da época com a reprodução fiel de dados históricos, mas incorporando as questões sociais na própria estrutura formal da obra. Por meio de uma narrativa impressionista, é pelo não dito e pelas ambiguidades que ele diz mais, é pelo enredo inconcluso que se dá o desfecho e é pela impressão que o autor dá voz ao homem da classe dominante brasileira, que por sua vez, revelará a sua consciência fragilizada pela impossibilidade de apagar a história do país em favor dos seus interesses.



Se utilizando da liberdade criativa, própria da literatura, o escritor tece uma crítica velada à elite brasileira detentora do poder econômico que estava preocupada em europeizar o Brasil sem levar em conta os problemas sociais deixados pelo período colonial e pela escravidão que culminaram no atraso cultural e social de grande parcela da população. É pela visão fragmentada de um indivíduo, própria de sua classe, e pelo fluxo de consciência deste que se revela a consciência coletiva da sociedade diante dos impasses sociais que impossibilitavam a Modernidade brasileira, pois, quando se chegava aos limites da cidade, estabelecia-se a limitação do progresso.

Mais do que retratar a impossibilidade do projeto de importação, ele revela os sentimentos da elite diante do fracasso. O narrador é o símbolo da classe dominante brasileira que queria esquecer o “incômodo” social herdado do país enquanto colônia, mas não logra êxito. Por mais que houvesse um projeto de Modernidade (narrador), ela teria que conviver com o fato de existir a herança do passado colonial (mendigo), ou ao menos, com a lembrança dele.

### Referências

BATTAUS, Danila M. de Alencar. ALENCAR, Emerson Ademir B. de. *O direito à cidade: urbanização excludente e a política urbana brasileira*. Lua Nova, São Paulo, 97: 81-106, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n97/0102-6445-ln-97-00081.pdf>. Acesso em: 30 Jun 2019.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Volume 4. 6. ed. São Paulo: Global, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Tradução: Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. Tomo II.

JÚNIOR, Sérgio Luiz Milagre. FERNANDES, Tabatha de Faria. *A Belle Époque Brasileira: as transformações urbanas no Rio de Janeiro e a sua tentativa de modernização no século XIX*. Revista História em Curso, Belo Horizonte, v. 3, n. 3, 1º sem. 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/OEM/Downloads/5337-20751-1-PB.pdf>. Acesso em: 01 Jul 2019.



MAGALHÃES, Adelino. **Casos e Impressões**. In: \_\_\_\_\_ *Obra Completa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963.

MURGUIA, Eduardo Ismael. *Cenário Histórico do Movimento Impressionista*. Impulso, Piracicaba, v. 11, p. 25-42, 1999. Disponível em: <http://moyarte.com.br/download/arte/impressionismo-cenario-historico-movimento-impressionista.pdf>. Acesso em: 22 Jun 2019.

PUTTON, Maria Esther. *O espaço urbano em alguns contos de Adelino Magalhães*. 2006. 187f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006.

SANDANELLO, Franco Baptista. *A filosofia do Impressionismo*. Anais do seminário dos estudantes de pós-graduação em filosofia da UFSCar 2014 10a edição ISSN (Digital): 2358-7334 ISSN (CD-ROM): 2177-0417. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~semppgfil/wp-content/uploads/2012/05/17-Franco-Baptista-Sandanello.pdf>. Acesso em: 22 Jun 2019.

\_\_\_\_\_. *Domício da Gama e o impressionismo literário no Brasil*. São Luís: EDUFMA, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SILVA, Marcelo Penna da. *O processo de urbanização carioca na 1ª República do Brasil no século XX: uma análise do processo de segregação social*. Macapá, v. 8, n. 1, p. 47-56, jan./abr. 2018. Estação Científica (UNIFAP). Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/estacao> ISSN 2179-1902. Acesso em 22 Ago 2019.

**Recebido em: 21 de outubro de 2019.**

**Aprovado em: 02 de dezembro de 2019.**