

# TOTALIDADE DO OBJETO HISTÓRICO: UMA LEITURA LUKACSIANA DE *A EMPAREDADA DA RUA NOVA*

TOTALITY OF THE HISTORICAL OBJECT: A LUKACSIAN READ OF *A  
EMPAREDADA DA RUA NOVA*

Edson José Rodrigues Júnior<sup>1</sup>

Brenda Carlos de Andrade<sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo do presente estudo é analisar, a partir da perspectiva lukacsiana, como o romance *A emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela, mobiliza aspectos formais e temáticos para alcançar a totalidade do objeto ao retratar, com riqueza em detalhes e minúcias, a cidade do Recife durante a década de 1860: seus habitantes, seus costumes, modos de vida, vícios, virtudes e como eles estão intrinsecamente condicionados pela realidade histórica em que estão inseridos. Intentamos também relacionar a construção do romance de Vilela a um conceito da estética hegeliana tomado de empréstimo por Lukács (2011), a totalidade do movimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lukács; totalidade; romance histórico.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze, from a lukacsian perspective, how *A emparedada da Rua Nova*, written by Carneiro Vilela, mobilizes formal and thematic aspects to achieve the “totality of the object” by portraying, with rich details and minutiae, the city of Recife during the 1860s: its inhabitants, their customs, ways of life, addictions, virtues and how they are intrinsically conditioned by the historical reality surrounding them. We also aim to relate the construction of Vilela's novel to a concept of Hegelian aesthetics borrowed by Lukács (2011), the totality of the movement.

**KEYWORDS:** Lukács; totality; historical romance.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras na Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Bolsista CNPq – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9710-2756>. E-mail: [edsonrjunior4@gmail.com](mailto:edsonrjunior4@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – Brasil, com período sanduíche em Universidad Nacional Autonoma de México – México. Realiza estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Federal Rural de Pernambuco – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8228-725X>. E-mail: [brenda.carlosdeandrade@gmail.com](mailto:brenda.carlosdeandrade@gmail.com).

## 1 INTRODUÇÃO

É improvável que, hoje, um leitor que tenha em mãos um exemplar de *A emparedada da Rua Nova*, do pernambucano Carneiro Vilela, irá lê-lo como um romance histórico. Publicada pela primeira vez em 1886 e reeditada em folhetins – forma pela qual ficou mais conhecida – a partir de 1909, a macabra história de uma jovem moça selada viva dentro das paredes de um sobrado da antiquíssima Rua Nova chama a atenção do público principalmente por seu valor de choque, sobretudo na cidade em que se passa: Recife. Na capital pernambucana, a emparedada se tornou um mito, uma lenda urbana que faz parte do imaginário popular e que há mais de um século é perpetuada principalmente pela oralidade. Segundo Lucilo Varejão Filho (2013), em seu prefácio à 4ª edição do romance, *A emparedada da Rua Nova* é um livro mítico da literatura pernambucana, ainda que o mito tenha superado por muito o alcance da obra literária. Ele prossegue:

Sem ter alcançado uma repercussão propriamente nacional (Sílvio Rabelo diz que o seu autor “é um caso típico da glória da província”), o romance permaneceu vivo – talvez devido à dramaticidade dos fatos de que pretende ser a simples transposição literária – na lembrança de grande número de pernambucanos. Nem todos talvez sejam capazes de identificar o seu autor, mas o conhecimento da existência do romance pertence a essa massa comum de informes acumulados que constitui a cultura mediana do pernambucano (VAREJÃO FILHO, 2013, p. 22).

Em seu prefácio, o ensaísta articula *A emparedada* à tradição dos romances de sensação franceses, ao drama shakespeariano e até à tragédia grega, mas em nenhum momento faz menção ao seu caráter histórico. É apenas Anco Márcio Tenório Vieira, no prefácio à 5ª e mais recente edição, que irá defender a qualidade do romance enquanto “fonte documental dos costumes e

dos modos de ser daqueles que viviam no Brasil do Segundo Império, particularmente, no Recife” (VIEIRA, 2013, p. 13).

Beatriz Curia (1983), em seu estudo acerca do romance *Amalia*, do argentino José Mármol, traça alguns parâmetros para definir uma obra como ficção histórica. Uma vez que *Amalia* e *A emparedada* compartilham a pouca distância entre a data de publicação e a época pretérita que se pretende figurar, esses parâmetros servem também a esta, a saber:

- Porque o autor queria que fosse histórico;
- Porque é presidido por uma visão historicista;
- Porque o mundo configurado é passado;
- Porque Mármol narra [...] com uma perspectiva histórica;
- Porque o público lê e leu como histórico.

(CURIA, 1983, p. 8)<sup>3</sup>.

Excetuando questões hermenêuticas que fogem à literatura, como a intenção do autor, o único critério que *A emparedada da Rua Nova* não atende diz respeito à recepção. Ainda que seu público, nas quatro reedições ao longo do último século, tenha acompanhado a trama menos por sua historicidade que pelas reviravoltas folhetinescas e pela curiosidade mórbida incitada pelo destino da moça emparedada, o romance é presidido por uma visão historicista; o mundo nele figurado é pretérito; e sua narrativa é feita a partir de uma perspectiva histórica – que excede o mero uso dos tempos verbais. No mais, o mundo figurado no romance é anterior à época de publicação por mais ou menos duas décadas; Vilela narra de uma perspectiva histórica, fazendo sempre um contraponto entre o ontem, época representada, e o hoje, época da

<sup>3</sup> Tradução nossa. No original: -porque el autor la ha querido histórica; -porque la preside una visión historicista; -porque el mundo configurado es pretérito; -porque Mármol narra, rasgo capital, con una óptica histórica; -porque el público la lee y la ha leído como histórica.

publicação; e tudo isso constrói, ao fim e ao cabo, a visão historicista do romance.

Todavia, para além de tudo isso, nossa hipótese é que o principal motivo pelo qual *A emparedada da Rua Nova* se configura como um romance histórico é sua pretensão de revelar a totalidade do processo social e histórico da época retratada: o Recife na década de 1860. A busca do romance – enquanto forma literária – pela totalidade, tal como a virtude do romance histórico pós-século XVIII em figurar de maneira total um determinado estágio do processo histórico da sociedade humana são objetos da teoria de Györgi Lukács (2000; 2011), destrinchados em suas obras seminais para a teoria literária: *A Teoria do romance e O romance histórico*.

Em vista disso, o objetivo do presente estudo é analisar, a partir da perspectiva lukacsiana, de que forma *A emparedada da Rua Nova* mobiliza aspectos formais e temáticos para alcançar a “totalidade do objeto” ao retratar, com riqueza em detalhes e minúcias, a cidade do Recife durante a década de 1860: seus habitantes, seus costumes, modos de vida, vícios, virtudes e como eles estão intrinsecamente condicionados pela realidade histórica em que estão inseridos. Objetivamos também relacionar a construção do romance de Vilela a um conceito da estética hegeliana tomado de empréstimo por Lukács (2011): a “totalidade do movimento”. Contudo, a aplicação da categoria à obra estudada é um pouco mais elusiva, visto que tanto Hegel quanto Lukács concebem a “totalidade do movimento” como uma característica intrínseca à forma dramática, não à grande épica de que faz parte o gênero romance.

## **2 LUKÁCS E A TOTALIDADE: O MODUS OPERANDI DA FORMA ROMANESCA**

Para György Lukács (2011), a grande épica – epopeia e romance – retrata o mundo objetivo exterior, isto é, tem um compromisso com a representação da realidade. A vida interna do homem é apresentada apenas até o ponto em que

seus sentimentos e pensamentos se mostram, em obras e ações, em uma correlação visível com essa realidade objetiva e externa. Seria este o traço decisivo a separar a épica e a dramática dos gêneros líricos, immanentemente voltados para o interior do ser. Afunilando um pouco mais suas teorizações, o autor aponta para uma certa distinção entre os próprios gêneros da grande épica. Segundo ele, epopeia e romance diferem de todos os outros subgêneros da épica por traçarem – ou pretenderem traçar – um retrato total da realidade objetiva (LUKÁCS, 2000). Isso os distanciaria, por exemplo, da novela e do conto. Ambos se distinguem, inclusive, entre si:

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2000, p. 59)

Esta pretensão de retratar a totalidade da vida, para Lukács (2011), estaria evidente nos modos de figuração dos gêneros épicos, nos interessando aqui, especificamente, o romance. Toda a estrutura artística do gênero e sua concentração formal voltada ao espelhamento artístico dos traços essenciais da realidade objetiva seriam dedicados à busca pela totalidade. Todavia, essa não seria apenas uma questão formal dos gêneros épicos, mas tocaria também seu conteúdo. Para retratar a vida em sua totalidade, seria necessária também uma apreensão dos contextos legítimos essenciais da vida. Tais traços essenciais e legítimos, contudo, não seriam o suficiente para outorgar a uma obra de arte o alcance da totalidade. Não basta apenas replicar a realidade objetiva tal como é,

não basta o mero conhecimento dos contextos essenciais. Esses traços essenciais, esses aspectos constitutivos mais importantes da vida, têm de aparecer em uma nova imediaticidade, criada pela arte, como traços e conexões pessoais únicos de homens concretos e situações concretas. [...] Essa produção de uma imediaticidade

artística nova, essa reindividualização do universal no homem e em seu destino é justamente a missão da forma artística. (LUKÁCS, 2011, p. 119).

Mesmo lançando mão de vários requisitos essenciais à forma artística para que possa alcançar o retrato da totalidade da vida, Lukács (2011) tem, em relação a eles, importantes ressalvas. A proximidade entre a forma romanesca e a vida não significa, necessariamente, que o romance deverá copiar a realidade empírica tal como é, não significa sequer que ele seja capaz de tal façanha. O realismo enquanto modo de figuração não seria, pois, elemento inato ao romance. Além disso, para o autor, mesmo o mais perfeito e acabado romance forneceria, em sua extensão limitada, apenas “uma pequena parte evanescente da incomensurável realidade social de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 173).

Portanto, a figuração literária resulta sempre em um recorte, um fragmento incompleto em si, de maneira que o espelhamento artístico da infinitude da vida não deve ser, em hipótese alguma, mensurado em termos quantitativos, mas qualitativos. O romance, mesmo o realista-naturalista<sup>4</sup>, não se propõe, pois, a reproduzir de forma verossímil um simples recorte da vida, mas quer antes – com sua caracterização de uma parte limitada da realidade, por mais vasta que possa ser a riqueza descritiva do mundo figurado – despertar no leitor a impressão da totalidade do processo da vida.

Os problemas formais do romance surgem justamente do fato de que todo espelhamento da realidade objetiva é necessariamente relativo. Ao romance é incumbido o posto de despertar uma impressão imediata da extensa abundância da vida, da complexidade e dos elusivos detalhes de seus caminhos de desenvolvimento, de seus movimentos incomensuráveis, sem que possa

---

<sup>4</sup> O romance naturalista é comparado por Lukacs ao mito de Sísifo. Tal como a rocha de Sísifo volta à base da montanha ao fim do dia, a pretensão de realismo do escritor naturalista seria sempre fugidia pelo fato de que a totalidade do mundo a ser espelhado pela arte sempre se perde em sua transição para a forma artística (LUKÁCS, 2011, p. 174).

fazê-lo de maneira totalmente objetiva. Para Lukács (2011, p. 118), é axiomático que “por princípio, a totalidade real, substancial, extensiva e infinita da vida só pode ser reproduzida pelo pensamento de modo relativo”. Complementa o autor que,

no espelhamento artístico da realidade, essa relatividade recebe uma forma peculiar. Pois, para ser arte, esse espelhamento jamais pode trazer em sua manifestação a marca dessa relatividade. Um espelhamento puramente intelectual dos fatos ou leis da realidade objetiva pode admitir abertamente essa relatividade, e deve até fazê-lo, pois, se uma forma de conhecimento se pretende absoluta e ignora o fator dialético da reprodução apenas relativa, isto é, incompleta da infinitude da realidade objetiva, resulta necessariamente em uma distorção da imagem, em algo falso. Na arte, a coisa é totalmente diferente. É evidente que nenhum ser humano figurado na literatura pode conter a riqueza infinita e inesgotável dos traços e exteriorizações que a vida contém. Mas a essência da figuração artística consiste precisamente em que esse retrato relativo e incompleto funcione como se fosse a própria vida, e até como uma vida mais elevada, intensa e viva que aquela da realidade objetiva (LUKÁCS, 2011, p. 118).

É buscando compreender o problema da forma e diferir as maneiras pelas quais os gêneros literários buscam transpor a barreira da relatividade para alcançar a totalidade do processo vital que Lukács toma emprestados dois conceitos da estética hegeliana, pois, para ele, a “estética clássica alemã, que foi certamente pioneira [...], deu um tratamento verdadeiro a essas questões, penetrando no essencial” (LUKÁCS, 2011, p. 119): são eles: “totalidade do objeto” e “totalidade do movimento”. Essas terminologias estão presentes, também, nos *Cadernos sobre a dialética de Hegel*, de Vladimir Lenin, autor com o qual Lukács partilhava grande afinidade intelectual e ideológica.

A “totalidade do objeto” é a coerência do objeto figurado na literatura para com seu “solo substancial”, isto é, a realidade objetiva empírica. Na grande épica – o que inclui o romance – esse solo substancial nunca deve ser mero pano de fundo decorativo ou instrumento de condução narrativa. A totalidade do objeto parte do preceito de que é impossível retratar a sociedade humana de

maneira total se não forem retratadas as bases que a cercam e o seu ambiente material. Portanto, a exigência de que o romance tenha de figurar a totalidade dos objetos que retrata significa, em outras palavras, a exigência de “um retrato da sociedade humana tal como ela se produz e se reproduz cotidianamente em seu processo de vida social” (LUKÁCS, 2011, p. 120).

A “totalidade do movimento”, por outro lado, concentra-se em um centro bem definido e inequívoco: o conflito dramático. Ao passo que a “totalidade do objeto”, na grande épica, é alcançada através de “momentos significativos que são figurados como partes, como elementos de uma totalidade mais ampla, extensa e abrangente, em seu complexo processo de gênese e crescimento” (LUKÁCS, 2011, p. 159), figurada por movimentos lentos e intrincados que simulam e espelham a complexidade da vida social, a “totalidade do movimento”, comum ao drama, seria alcançada através de um número conciso de personagens, cenas e objetos cênicos. Para Lukács (2011), estes elementos formariam um sistema totalmente fechado, que, em sua dialética, esgota todos os possíveis posicionamentos humanos acerca do conflito dramático. Seria

por meio dessa riqueza psicológica das partes em luta, agrupadas em torno do conflito, e dessa totalidade exaustiva com a qual, completando-se mutuamente, elas espelham todas as possibilidades desse conflito vital, que surge a “totalidade do movimento”. [...] Concentrando o espelhamento da vida na figuração de um grande conflito, agrupando todas as manifestações vitais em torno desse conflito e fazendo-os viver apenas nessa relação com o conflito, o drama simplifica e generaliza os possíveis posicionamentos dos homens em relação a seus problemas vitais. A figuração é reduzida à representação típica dos posicionamentos mais importantes e característicos dos homens, àquilo que é indispensável para a configuração dinâmica e ativa do conflito (LUKÁCS, 2011, p. 121-122).

Os “posicionamentos” a que o autor se refere seriam “as grandes tendências e os grandes movimentos humanos e morais” (LUKÁCS, 2011, p. 121), “aqueles movimentos morais e psicológicos nos homens que provocam o

conflito e sua resolução” (LUKÁCS, 2011, p. 122), ou seja, diferentes pontos de vista e construções psicológicas pelas quais os personagens do drama incitam e desenvolvem o conflito dramático, espelhando os conflitos humanos e sociais da realidade objetiva. Enquanto a “totalidade do objeto” permite um modo de figuração mais expansivo que comporta a “infinidade confusa da vida” (LUKÁCS, 2011, p. 59), para a “totalidade do movimento”, concisão é a chave. Toda personagem ou mesmo todo traço psicológico de uma personagem que ultrapasse a necessidade dialética do conflito deve ser evitado, sob pena de cair em tautologias.

Mesmo que, em *O romance histórico* (1955), Lukács (2011) defina a “totalidade do movimento” como característica intrínseca ao drama, o próprio autor, noutras obras, reconhece o crescente entrelaçamento entre os princípios épicos e dramáticos nas formas literárias modernas desde o *Fausto* (1808) de Goethe. No drama do autor weimariano, Lukács enxerga a “forma mais concisa e paradoxal” da dualidade épico-dramático, mas atesta que tal dualidade é a tônica do romance pós-setecentista e vê no elemento dramático um “importante sinal distintivo do novo romance em oposição àquele do século XVIII” (LUKÁCS apud ARAÚJO, 2016, p. 63).

Araújo (2016), em *Georg Lukács e o espectro do realismo*, aponta que a inserção do elemento dramático no romance é um advento de Walter Scott, a quem Lukács (2011) atribui a criação do grande romance histórico moderno. Isto tem relação direta com uma das principais razões que levam Lukács a congratular o romance histórico de Scott e destacá-lo de seus predecessores: o fato de as particularidades psicológicas das personagens – isto é, seus “posicionamentos, ou ainda, “movimentos” – derivarem da especificidade histórica de seu tempo.

Na perspectiva lukacsiana, o real romance histórico surgiu no início do século XIX<sup>5</sup>. O solo social e ideológico que outorgou o surgimento do romance histórico scottiano e seus legatários foi a revolução francesa juntamente à virada iluminista. Esses dois marcantes acontecimentos teriam propiciado uma “ascensão consciente do historicismo”. Em vários países como França, Inglaterra e Alemanha, houve uma tomada de consciência histórica por parte de escritores e intelectuais, o que originou, além do romance histórico, o drama histórico de Goethe e os escritos de Lessing a defender a íntima relação entre o literato e a história (LUKÁCS, 2011, p. 36).

Tudo o que havia até o século XVIII, em termos de ficção histórica, seriam romances de temática histórica ou cuja roupagem histórica não tinha importância central para o desenvolvimento da trama ou para os elementos nela figurados, além de adaptações de histórias e mitos antigos na Idade Média (LUKÁCS, 2011, p. 34). Nesse sentido, nos romances “históricos” anteriores ao século XIX, não só a psicologia das personagens, mas também os costumes retratados eram inteiramente da época do escritor. A título de exemplo, Lukács cita *O castelo de Otranto* (1764), romance gótico do britânico Horace Walpole que, tal como seus sucessores da tradição gótica, vislumbrava no passado apenas sua excentricidade bárbara e seus mistérios encobertos pela névoa do tempo.

A grande inovação determinante do romance histórico de Scott é sua dedicação ao “elemento especificamente histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 33): a “verdade” histórica na descrição ficcional da realidade e também – talvez até principalmente – na determinação historicamente ancorada das psiquês dos personagens, de seus costumes, atos, anseios. Ainda que a existência de uma “verdade” histórica uma seja amplamente questionada pela historiografia

---

<sup>5</sup> Lukács (2011) define *Waverly* (1814) de Walter Scott como marco inicial do verdadeiro romance histórico.

contemporânea, compreendemos da conceituação de Lukács que um legítimo romance histórico deve, a rigor, ser dotado de verossimilhança social e psicológica em relação aos elementos históricos que pretende figurar. Em outras palavras, deve haver uma forte dedicação à representação da “totalidade do objeto” e, também, uma certa “totalidade do movimento” ao escrever personagens inscritos em um processo histórico. Esse equilíbrio teria sido alcançado *a priori* por Walter Scott, outorgando-lhe o epíteto de pai do romance histórico moderno.

### **3 A EMPAREDADA DA RUA NOVA: UM ROMANCE HISTÓRICO-NATURALISTA-DE-FOLHETIM**

Hoje um mito ou lenda urbana que faz parte do imaginário popular da cidade do Recife, a história da garota emparedada pelo pai num casarão da Rua Nova, centro da cidade, foi publicada em livro pela primeira vez em 1886. De autoria do pernambucano Joaquim Maria Carneiro Vilela (1846 – 1913), *A emparedada da Rua Nova* foi publicado primeiramente pela Typographia Central do Recife, mas não caiu nas graças do público leitor até sua reedição em formado folhetinesco, veiculada nas páginas do Jornal Pequeno – também do Recife – entre 1909 e 1912. Mendonça (2008) justifica esse sucesso tardio pelas páginas do folhetim por conta da composição do romance de Vilela, que era extremamente favorável às páginas de variedades: capítulos curtos e sucintos, numerosos, recheados de ação e de mistério.

Dividido em duas partes e um longo epílogo, o romance conta a história de uma série de personagens residentes do centro do Recife, ainda que pertencentes a classes sociais bastante díspares; mas antes que as urdiduras da trama se desenrolem e levem ao emparedamento da jovem Clotilde, tudo começa com uma notícia, aliás, uma notícia real. Nela, lê-se:

“QUEM SERÁ? – No dia 20 do corrente e dentro de umas capoeiras em terras do Engenho Suaçuna, distrito de Jaboatão, foi encontrado já em estado de putrefação o cadáver de um homem branco, tendo uma facada sobre o peito esquerdo. [...] Segundo se supõe, o infeliz fora assassinado para ser roubado, visto que não se lhe encontrou dinheiro algum, e ele o tinha quando fora comprar estes últimos objetos. (VILELA, 2013, p. 36)

Segundo o prefácio de Anco Márcio Vieira (2013) à 5ª edição do romance, o fato descrito na notícia de fato ocorreu e foi noticiado no Diário de Pernambuco no dia de 23 de fevereiro de 1864 – cerca de duas décadas antes da data de publicação. A partir do mistério engatilhado pelo aparecimento do cadáver desconhecido, Vilela conduz o leitor por uma trama que mescla as traições e triângulos amorosos do folhetim às investigações e reviravoltas inesperadas do romance policial. Somos apresentados primeiramente ao comerciante português Jaime Favais e ao seu sucinto núcleo familiar: D. Josefina, a esposa fiel e casta; Clotilde, a filha mulata acometida pelos vícios da miscigenação; Antônio Braga, o sogro comendador de quem herdou a fortuna e o comércio; e o sobrinho João Paulo, que lhe almeja os bens e a mão da filha.

Ao redor do núcleo burguês gira uma série de outros personagens de castas menos favorecidas, os quais estão sempre prestando serviços ou favores aos mais poderosos, bem como realizando com as próprias mãos o serviço sujo em nome deles. Compondo este núcleo heterogêneo e plural estão o Jereba, o Zarolho, Bigode de Arame, Calu, Marocas e outros. Como se pode perceber, esses personagens raramente são referidos por nomes de batismo, Vilela prefere atribuir-lhes apelidos chulos e populares. Sobre esse segundo agrupamento de personagens subservientes – tanto em termos sociais quanto em termos narrativos, Varejão Filho (2013) comenta:

Em torno a esse núcleo familiar e como que atraídos pela podridão moral que dele emana, volteiam figuras menores, mas nem por isso menos importantes, pois serão os instrumentos da tragédia, do fatum, da mão cega do Destino: Zarolho, Bigode de Arame, Jereba ou

Zé Romão – simples comparsas, mas com definidas atribuições no encaminhamento e na precipitação dos acontecimentos (VAREJÃO FILHO, 2013, p. 23).

Transitando entre os dois polos está a excêntrica figura de Leandro Dantas, um *bonvivant* baiano, filho da meretriz Calu, que vive de trambiques e percorre os salões festivos da burguesia se envolvendo com as esposas dos comerciantes, políticos e aristocratas. É em seus encontros amorosos com Celeste, cônjuge de um senhor de engenho e amiga da família Favais, que Leandro desperta a atenção de mãe e filha: tanto D. Josefina quanto Clotilde se apaixonam perdidamente pelo vigarista. Contudo, para a infelicidade das moças, o amor de Leandro tem prazo de validade curto. Sua verdadeira paixão é a conquista, o jogo de sedução. No decorrer do romance, ele flerta com as três senhoras e, tão logo as tem na palma da mão, parte imediatamente para a próxima empreitada amorosa. Trata-se, como aponta Mendonça (2008), de um comportamento digno do mito de Don Juan, um “Don Juan da Rua Nova”.

Em virtude dos múltiplos triângulos e quadriláteros amorosos cujo vértice é Leandro Dantas, a trama d’*A emparedada* descamba para o trágico capítulo após capítulo. Em consequência de uma sucessão de traições de alcova, chantagens, descobertas por trás das portas, ambições e amores tempestuosos, o comendador Jaime Favais descobre a paixão de sua esposa e filha pelo mesmo homem. D. Josefina enlouquece quando sua desonra chega aos ouvidos do marido e do pai. Sua loucura acarreta na morte de Antônio Braga, seu pai, por doença. Clotilde, grávida, é emparedada viva pelo desonrado Jaime num banheiro aos fundos do casarão na Rua Nova. Leandro, por sua vez, já havia sido morto no início da trama e é seu o cadáver desovado no engenho Suaçuna que desencadeia o principal conflito do romance.

Como aponta o prefácio de Vieira (2013), *A emparedada* é uma obra que encerra o espírito intelectual da Geração de 70, mesmo por isso, seu objetivo

último é denunciar as mazelas sociais, políticas, econômicas e culturais da sociedade recifense. As ideias dessa geração, ancoradas pelas recentes descobertas nos campos médico e científico, se voltavam para o positivismo, o evolucionismo social e o determinismo. Esse ânimo cientificista que contagiava não apenas as ciências exatas, mas também as humanas e as letras, “subordinava ou domava a fantasia da ficção à “objetividade científica”” (VIEIRA, 2013, p. 11). Em vista disso, Carneiro Vilela tenta explicar pela via naturalista as vicissitudes dos personagens que transitam pela Rua Nova. Tem culpa no cartório o sangue mulato, que é a causa da personalidade tempestuosa e arredia de Clotilde, da malandragem do Jereba e da promiscuidade de Calu, Marocas e Celeste; há ainda as explicações psiquiátricas para a histeria feminina e para o furor uterino, causador das inúmeras traições de alcova comuns à burguesia entediada da época.

Todavia, provavelmente *A emparedada* não teria sido alçada ao patamar de lenda urbana, tampouco teria sido reeditada sucessivamente ao longo dos últimos dois séculos se fosse apenas mais um romance de tese. Meyer (1996) e Vieira (2013) concordam que, sem sua estrutura folhetinesca, a obra provavelmente não teria perdurado, e completam:

Mas nasceu um autor, salvou-se um esqueleto: a exceção honrosíssima fica por conta de um escritor e jornalista pernambucano, Carneiro Vilela, autor de um excelente romance-folhetim, de tema regionalista e escrita folhetinesco-policia. Grande, grosso cativante livro como sói ao gênero: *A Emparedada da Rua Nova* (MEYER, 1996, p. 310).

O sopro de vitalidade que, ainda hoje, *A emparedada da Rua Nova* promove naqueles que leem as suas páginas – o que a leva a ser reeditada e, a cada reedição, ter os seus volumes esgotados –, passa pelos ingredientes que a compõem: seja na sua forma, na sua estrutura narrativa e nos temas abordados; seja como fonte documental dos costumes e dos modos de ser daqueles que viviam no Brasil do Segundo Império, particularmente, no Recife. E quais são esses ingredientes formais, estruturais e temáticos? Primeiro, a forma do romance-folhetim; segundo, a estrutura do romance policial; terceiro, a figura de um sedutor compulsivo (Leandro Dantas), ao modo de Don Juan; quarto: crimes, traições maritais e

descrições minuciosas do cotidiano social, político, religioso, e dos preconceitos sociais, linguísticos e de raça do seu tempo (VIEIRA, 2013, p. 13).

Ademais, além de um romance de tese naturalista, folhetinesco e policial – além de outras categorizações que sua vastidão formal e temática pode proporcionar com o devido escopo de análise –, *A emparedada da Rua Nova* é, ainda, um romance histórico. Ainda que o recuo entre o tempo de publicação e o tempo da narrativa seja de apenas duas décadas, há uma grande preocupação de Carneiro Vilela em traçar um retrato fidedigno não apenas dos costumes sociais e culturais da época figurada – a década de 1860 no Recife –, mas também das vicissitudes sociais e até psiquiátricas dos homens e mulheres que nela viveram. Sua pena logra tanto a descrição arquitetônica e paisagísticas do centro do Recife e do vilarejo de Jaboatão dos Guararapes quanto a descrição minuciosa das mazelas psicossociais que culminam na tragédia do emparedamento de uma jovem moça grávida pelas mãos do próprio pai.

Em outras palavras, o romance histórico de Carneiro Vilela, como os demais desde Walter Scott, visa a alcançar a totalidade do processo vital por meio do espelhamento de uma realidade histórica objetiva. Nesse sentido, todos os artifícios formais, narrativos, temáticos de que o autor lança mão, da estrutura folhetinesca às explicações científicas, culminam para a consecução da “totalidade do objeto” e, em certa medida, da “totalidade do movimento”.

#### **4 TIJOLO POR TIJOLO, A TOTALIDADE**

Para tratar da amplitude de detalhes e minúcias pela qual *A emparedada da Rua Nova* busca alcançar a totalidade da realidade histórica que retrata, é preciso proceder por partes. Com isso em mente, a análise será dividida em dois momentos: no primeiro, nos debruçaremos sobre a “totalidade do objeto”; no segundo, sobre a “totalidade do movimento”.

Em relação à “totalidade do objeto”, não há melhor ponto de partida para iniciarmos a análise que a notícia que é também ponto de partida para a trama do romance. Como citado na seção anterior do artigo, *A emparedada da Rua Nova* abre, em seu primeiro capítulo, com a repercussão ficcional de uma notícia real veiculada pelo *Diário de Pernambuco* na terça-feira, 23 de fevereiro de 1864. Funcionando como um elo entre realidade histórica e ficção, a notícia do misterioso cadáver encontrado em Jaboatão dos Guararapes atribui à trama o que Lukács (2011) defende como a coerência do objeto figurado na literatura para com seu “solo substancial” – a realidade objetiva. Ao ficcionalizar um fato verídico acontecido décadas antes da primeira publicação de seu romance, Carneio Vilela “[nos leva] a crer que a narrativa que estamos a ler é verdadeira por se apoiar em testemunhos documental e oral”, como aponta o professor Anco Márcio Vieira (2013, p. 15). Ele complementa: “Do mesmo modo que um texto não ficcional se firma em um referente, pois [...]se plasma na realidade empírica, a narrativa de *A emparedada* também busca fontes documentais que lhe fundamentem” (VIEIRA, 2013, p. 15).

Ainda que o desenrolar do mistério em torno do cadáver e do Engenho Suaçuna, onde foi encontrado, aconteça inteiramente no campo da ficção, fica estabelecido já nas primeiras páginas do romance que aquela é uma história de fortes pretensões a um retrato fidedigno e total da época mimetizada. Do contrário, não haveria sentido que Carneiro Vilela realizasse tamanho trabalho de pesquisa documental para fundamentar sua figuração. A pretensão de contar uma história verídica é marca característica do discurso do narrador, que diversas vezes interrompe o prosseguir da trama para reforçar a veracidade do que está contando.

Fosse qual fosse, porém, a verdade, o que é certo é que estas e outras versões enchem a cidade. Qual delas é a verdadeira, verá o leitor no decurso deste romance (VILELA, 2013, p. 35).

Justamente a uma destas casas vamos conduzir o leitor; unicamente porém, como escrevemos um romance real e verídico, não declaramos aqui, por escrúpulo bem entendido e por conveniências que todos compreenderão, nem o gênero de negócio nem o número dessa casa (VILELA, 2013, p. 46).

Como, porém, ainda assim, ficariam obscuros muitos pontos desta história, aliás, verídica, temos de nos remontar a uma época mais remota e entrar na narrativa de fatos que têm íntima ligação com o que se tem passado, e que são como que a causal de todos os acontecimentos que fazem objeto do presente episódio [...] (VILELA, 2013, p. 213).

Ademais, *A emparedada* é um romance que demonstra uma forte visão histórica e cuja narrativa é calcada numa perspectiva que enxerga as transformações físicas, sociais e culturais da cidade do Recife e de seus moradores como um processo histórico. Em diversos momentos, o narrador conta a história desse sobrado ou daquela praça por onde os personagens transitam e as intrigas se desenvolvem. Pode-se destacar um excerto que trata da história da Rua Nova, cenário principal da trama e quase um personagem vivo desta.

A rua, que antigamente se chamava Nova e que hoje, graças ao crisma municipal, concorre para perpetuar o nome de um dos mais valentes soldados do nosso exército – o Barão da Vitória, – além de ter sido sempre, como ainda hoje é, uma das principais artérias da cidade, onde se fixou o comércio e por onde quotidianamente deslizava a lavoura representada por uma fileira não interrompida de cargas de algodão e de açúcar, tem tido também as suas horas de celebridade e tem sido testemunha de fatos que nem honram a civilização, nem abonam muito a humanidade (VILELA, 2013, p. 38, grifo nosso).

Ainda que muitos dos comentários do narrador sejam voltados para as ferrenhas críticas aos costumes e aos vícios da burguesia recifense – conforme o trecho grafado na citação acima –, que são a tônica de todo o romance, outros dizem muito mais respeito à descrição minuciosa da realidade histórica e revelam, através de acontecimentos reais, parte do processo histórico de

transformações sociais e culturais no Recife. É contado, por exemplo, como o cadáver do revolucionário João de Souto Maior foi exposto na Rua Nova após uma tentativa de assassinato do então governador de Pernambuco, Luiz do Rego. A arquitetura de época também é descrita em detalhes, com suas calçadas ladeadas “de elegantes, vistosas e bem sortidas casas de comércio” (VILELA, 2013, p. 45).

Outros dois espaços que são descritos minuciosamente em suas arquiteturas e paisagens históricas são o vilarejo de Jaboatão:

Jaboatão não era então o que é hoje. Não tinha sido ainda elevada à categoria de cidade e – o que mais é – à de comarca especial. Por entre a sombra de suas matas pitorescas não tinha ainda a locomotiva rasgado novos caminhos à civilização e ao progresso, e nem substituído o rumorejar suave dos arvoredos, o ciciar dos canaviais e o cascalhar poético das cachoeiras pelo barulho prosaico das oficinas e pelo silvo agudo e estridente do vapor. A praça, como as ruas que o carro havia atravessado, estava completamente deserta (VILELA, 2013, p. 125).

E o centro da cidade do Recife: bairros da Boa Vista e do Recife.

No tempo em que se passava esse verídico episódio, era o beco das barreiras uma viela estreita e lamacenta, que ia da Rua do Cotovelo, hoje Visconde de Goiana, para um braço do Rio Capibaribe, que serve de caminho marítimo a umas Olarias, e para uns terrenos pantanosos e alagados, cobertos de mangues, que davam para os fundos do Hospital Pedro II. Era um lugar de má fama e de perigosíssima abordagem, onde se abarracava essa população heterogênea, formada de mulheres de soldado, de maridos de prostituta, de ladrões noturnos e de indivíduos de todas as espécies e profissões inconfessáveis. Esse lugar prestava, no Bairro da Boa Vista, os mesmos serviços que prestavam, no do Recife, – Fora de Portas, e em S. José, – a Cabanga. Era um viveiro de capangas e de malfeitores, e só tinha nisto uma rival: a Rua do Cisco, lá para as bandas do Campo Verde, entre a Soledade e os fundos da antiga Faculdade de Direito, à Rua do Hospício. (VILELA, 2013, p. 363).

Durante o romance, também é comum que o narrador trace paralelos entre o Recife do passado – época retratada no romance – e do presente – época de escrita da obra, evidenciando por marcas na superfície do texto sua perspectiva historicista conforme sugere Beatriz Curia (1983). Essas comparações trazem explicitamente comentários não apenas acerca das mudanças físicas e arquitetônicas da cidade, mas também da degradação moral arraigadas no processo histórico. Citamos uma delas: “Fosse hoje um tal fato e por quaisquer trinta dinheiros, o corpo, o nome, a família, [...], tudo que pertencesse àquele morto seria revelado [...] sem grandes demoras [...]. Antigamente, não. Outros tempos, outros costumes!” (VILELA, 2013, p. 38). Outras possuem um tom notadamente pessimista e dão a entender que ambos os momentos da história recifense eram igualmente ruins. Sobre a classe política provinciana, comenta-se: “ocupados uns no gamão, outros no voltarete, e outros finalmente na resolução de alguns problemas intrincados da política de então, que é a mesma de hoje e que será a mesma de amanhã, desgraçadamente!” (VILELA, 2013, p. 293).

Fazem parte da figuração do Recife na década de 1860 também os costumes provincianos da população, sobretudo da classe burguesa e, em menor grau, da classe subalterna. Como afirma Vieira (2013), o romance é rico em narrar o cotidiano da cidade do Recife: o trajar dos ricos e dos pobres, das senhoras e dos rapazes, os bailes, as festas, os comércios, as tabernas. Os costumes burgueses são responsáveis não apenas por determinados momentos-chaves para o andamento da trama e para o desenlace do conflito, mas também por dar a tônica da psiquê e das atitudes de certos personagens. A “totalidade do objeto” se revela à medida que os hábitos e ritos culturais socialmente ancorados daqueles homens e mulheres têm forte impacto em suas maneiras de pensar, agir e se relacionar. Isso corrobora com o que aponta Lukács sobre as virtudes do romance histórico pós-Walter Scott: figurar “o amplo retrato dos

costumes e das circunstâncias dos acontecimentos” (LUKÁCS, 2011, p. 47) e “dar vida humana a tipos sociais históricos” (LUKÁCS, 2011, p. 51).

O narrador, em mais de uma ocasião, revela abertamente que “escrevendo essa história, temos o dever de dar uma ideia, senão exata, ao menos aproximada dos nossos costumes” (VILELA, 2013, p. 329). Entre os costumes figurados no romance com riqueza em detalhes e pormenores, podemos destacar: os bailes nos palacetes dos novos-ricos; as noites de flerte e cultura no Teatro de Santa Isabel, as relações entre senhores; escravos e libertos; as jogatinas e bebedeiras nos bairros pobres e marginais da cidade, como os Coelhos; os dialetos e idioletos frutos da mescla entre o português, as línguas indígenas e africanas<sup>6</sup>; as conversas nos bancos laterais da ponte que liga o bairro da Boa Vista ao de Santo Antônio, “onde se sentavam, desde as ave-marias, os velhos críticos da terra que tesouravam sem piedade a vida dos seus semelhantes” (VILELA, 2013, p. 204).

Todavia, como mencionado acima, são dois os ritos da burguesia recifense da década de 1860 que possuem grande relevância para o desenrolar da trama d'*A emparedada*: as férias de verão nos arrabaldes longe do centro da cidade e a festa de Nossa Senhora da Saúde no bairro do Poço da Panela. Sobre aquele, o narrador revela ser um costume burguês, reservado àqueles que tinham como manter uma casa de veraneio, a fuga, durante as férias, para o silêncio remansoso de bairros ainda não urbanizados à época; diz ele:

Em 1862, o arrabalde, que a moda havia consagrado e para onde emigrara quase toda a população da capital, foi o Monteiro. Como, porém, o número de suas casas não era suficiente para conter todos os fugitivos da calma e todos os amantes mais ou menos fiéis das águas do Capibaribe, os outros arrabaldes e lugarejos circunvizinhos haviam obtido suas concessões vantajosas e reuniam em seu seio grande cópia de famílias. Entravam nesse número dos arrabaldes

<sup>6</sup> Em seu prefácio, Anco Márcio Vieira cataloga alguns dos termos coloquiais mais presentes no romance, a saber: “fornaditas” (pessoa almoçada), “calisito do Porto”; “bost’ardes” (boa tarde), “oxente”, “s’outro dia”, “alamão”.

favorecidos o Poço da Panela, a Casa Forte, o Caldeireiro e Apipucos (VILELA, 2013 p. 209).

Dois desses arrabaldes são cenários onde ocorrem importantes eventos para a trama. No Monteiro, onde está localizada a casa de veraneio da família Favais e da família de Celeste, D. Josefina cai nos encantos de Leandro Dantas e tem com ele seus primeiros encontros adúlteros. É lá também que Leandro, inadvertidamente, desperta a paixão na jovem Clotilde, filha de sua amante. No Poço da Panela, durante o hasteamento da bandeira de N. S. da Saúde, acontece o climático desenlace da trama, no qual a traição de Josefina é descoberta pela família de Leandro e o comendador Jaime Favais conhece aquele que virá a ser seu fiel capataz e ordenado dos crimes que porão fim à história: o venal Zarolho.

Faz-se necessário ressaltar novamente como os costumes, os ritos e o cotidiano da época influenciam diretamente nos modos de pensar e agir dos personagens de *A emparedada da rua nova*. As características individuais e peculiares de seu caráter são postas, como aponta Lukács (2011), em uma relação muito complexa e viva com o tempo em que vivem. Jaime Favais, o vingativo e desalmado pai e marido, age como age pela certeza da impunidade. Seus crimes resultam, quase sempre, da conivência dos agentes da lei e da subserviência da classe subalterna; são sempre estes a levar a cabo o trabalho sujo. Confiante em seu status de homem acima da lei, resultado de suas posses e de seu prestígio social, Jaime mente, omite, manipula e mata com pouco ou nenhum remorso. Só demonstra medo nos momentos em que está em vias de ser pego, como quando o delegado de Jaboaão desconfia de sua relação com o Zarolho e o cadáver. Contudo, para sua felicidade, “o delegado, apenas soubera da qualidade e da posição social do Comendador, começara a tratá-lo com toda a deferência e obsequiosidade” (VILELA, 2013, p. 139), logo descartando sua suposta culpa.

Outro que possui características muito marcadamente condicionadas pela realidade histórica é o comendador Antônio Braga. Quando intimado pela polícia, o sogro de Jaime Favais se surpreende, afinal, deveria estar acima desse tipo de baixeza. “Não se é chamado à polícia impunemente. E este vexame torna-se ainda maior quando quem o sofre [...] se acha colocado numa dessas posições respeitáveis e elevadas, que, parece, devem pô-lo a coberto de tais intimações” (VILELA, 2013, p. 107). Por sua vez, D. Josefina, esposa de Jaime e filha de Braga, possui um orgulho tamanho de sua condição social que a leva a desdenhar da profissão de seu marido. Seu pai, que antes de se tornar comendador e agiota era um simples mascate imigrado de Portugal, fez fortuna com o comércio e deixou a gerência de suas lojas, para o desgosto de Josefina, nas mãos de Jaime.

A educação mimosa e excepcional da filha do taberneiro ainda concorrera mais para desenvolver o gérmen daquele orgulho. Se, pelo muito amor que tinha a seu pai, não se enojava dele, o seu espírito, contudo não pudera habituar-se com a ideia de que fosse ele um tendeiro que, para adquirir a fortuna, que possuía, tivesse tido necessidade de enodoar-se com o contato das gorduras do toucinho e da manteiga, de sofrer a fedentina das cebolas podres e do bacalhau deteriorado, enfim de aturar muitas vezes os ditérios e as insolências da freguesia reles e dos escravos que frequentam as tabernas (VILELA, 2013, p. 47).

A ascensão social da família Favais e a rejeição de D. Josefina em relação à fortuna conquistada pelo pai através de uma atividade ordinária como comércio aponta para um fato histórico do fim de século recifense: a derrocada da economia açucareira com o fim dos engenhos e a elevação da classe mercante à qualidade de burguesia. Nessa época, como faz questão de salientar o narrador, a aristocracia se via obrigada a conviver com um novo e malnascido tipo de vizinho nos bairros nobres, nas fileiras dos teatros e nos arrabaldes: o comerciante pequeno burguês.

A sala do espetáculo regurgitava de gente e nos camarotes de primeira e segunda ordem se ostentava a fina flor da aristocracia e

da burguesia dinheirosa do Recife. Tinham-se transportado para ali a Rua da Aurora e a Rua da Cadeia, isto é, os representantes da fidalguia e os representantes do comércio; o orgulho e o dinheiro; a fatuidade e o peso; os devedores e os credores” (VILELA, 2013, 223).

Representando a decadente aristocracia açucareira estão a caprichosa e adúltera Celeste e seu marido, um atarefado senhor de engenho. Celeste, apesar de ser secundária à trama, é um dos mais cabais exemplos de personagem cujo modo de agir e pensar é historicamente condicionado. Em um capítulo dedicado apenas a ela, o narrador conta – com requintes anticlericistas – como Celeste se tornou, graças à educação falha dada a todas as moças da época e de uma criação machista e excessivamente mimosa no berço da aristocracia, uma voluptuosa e infeliz esposa dada às traições de alcova.

Celeste frequentara o colégio e passara por ali tal qual como todas as outras daquele tempo e de hoje ainda e de amanhã talvez, sem um ensinamento útil para o coração e sadio para a consciência, mas eivada desses preconceitos piegas, cheia dessas credices estultas, imbuída dessa fé falsificada e embrutecedora, vítima desses vícios, que se adquirem ao pé dos confessionários ao ouvir a palavra insignificante. Se desse estabelecimento saíra mal-educada, piores exemplos foi ela encontrar na própria casa paterna. Seu pai era um senhor de engenho, para os lados de Paudalho. Casara já aos quarenta anos com a filha mais velha de um seu lavrador e desse consórcio desigual tivera Celeste e dois rapazes. [...] Ao chegar ao engenho, depois da retirada do colégio, Celeste tornou-se a senhora absoluta, a dominadora imperiosa, cheia de caprichos e, contudo querida e adorada por todos. [...] Os escravos adoravam a sinhazinha e a sinhazinha fazia deles o que queria (VILELA, 2013, p. 216-217).

Há no romance, ainda, uma busca pelo que se pode considerar uma “totalidade do movimento”. *A emparedada da Rua Nova* se trata de uma história trágica e dramática, não é à toa que Lucilo Varejão Filho (2013), em seu prefácio, lhe aproxima do drama shakespeariano e da tragédia grega. Basta lembrar, também, que apesar do retrato total e acabado que o romance apresenta da realidade histórica, não foi seu caráter de fonte documental ou sua historicidade

que o fez perdurar nas estantes e no imaginário dos leitores, sobretudo os recifenses. O que ficou de *A emparedada* para a posterioridade foi menos sua acurácia histórica que o desfecho trágico e macabro da jovem selada viva dentro das paredes de um sobrado pelas mãos do próprio pai. Varejão Filho (2013) não exagera em suas colocações: há no romance folhetinesco de Carneiro Vilela uma dramaticidade que aponta para a tragédia e para o drama; em termos lukacsianos, parece haver nele uma busca também pela “totalidade do movimento”.

No entanto, Lukács (2011) ressalta que um dos principais parâmetros para se alcançar a “totalidade do movimento” no conflito dramático é o laconismo. Está claro que esta é uma característica que *A emparedada da Rua Nova* não tem nem pode ter, afinal, para atingir a “totalidade do objeto” e figurar de maneira sólida e acabada toda uma realidade histórica, o romance lança mão de uma vastidão de personagens protagonistas, antagonistas, secundários e terciários, além de destrinchá-los com riqueza de detalhes em seus modos de agir e de pensar. Sobra espaço para o desenvolvimento até mesmo de Calu, mãe de Leandro, uma concubina já velha, passado o auge de sua beleza, que sente profunda inveja da forma como Celeste tem sua volúpia e seus vícios resguardados pelo prestígio da aristocracia e pelo sobrenome do marido.

Contudo, é importante destacar que todos os inúmeros personagens do romance, sem exceção, têm função e impacto em relação ao conflito principal: o adultério de D. Josefina com Leandro Dantas e os crimes do comendador Jaime Favais após descobri-lo. Esse aspecto, ainda que não escuse a ausência de laconismo na obra, está em consonância com o que o que Lukács prega acerca da “totalidade do movimento”: “agrup[ar] todas as manifestações vitais em torno desse conflito, fazendo-os [os personagens] viver apenas nessa relação com o conflito” (LUKÁCS, 2011, p. 121). Mesmo a supracitada Calu, que a princípio não parece ter muita relação com a ação principal do romance, ganha grande importância ao descobrir o caso de Leandro e Celeste, o que

eventualmente leva à loucura de D. Josefina e aos acontecimentos finais da trama.

Essa importância ímpar do conflito e das fortes emoções que o romance busca causar sedimentou a hipótese de Daniel Pereira Silva (201x), que associa *A emparedada* à tradição do romance de sensação europeu, afirmando: “O livro de Carneiro Vilela não foi apenas a descrição de hábitos de Recife do final do século XIX ou mera literatura de fruição. Trata-se sim de um romance de sensação”. Tendo em vista que, segundo Alessandra El Far (2004), uma das características seminais do romance de sensação é o drama acentuado e a busca pelo mais impactante efeito estético, a aproximação entre romance, drama e “totalidade do movimento” se apresenta como uma leitura possível.

O desenrolar trágico da trama folhetinesca deixa a sensação de uma “totalidade que tudo esgota” (LUKÁCS, 2011, p. 12) em relação aos posicionamentos dos personagens em torno do conflito. A ambição de João Paulo pela fortuna do tio e pelo dote da prima o leva a colocar o Jereba no enalço de Jaime, que descobre a traição da esposa apenas ao entreouvir uma conversa de Calu, que, por dinheiro, incentiva os flertes adúlteros do filho Leandro, que por sua vez é companheiro de boemia do Jereba. Por reconhecer as roupas do conviva no cadáver de Suaçuna, o Jereba descobre o crime de Jaime Favais, e nesse complexo labirinto de tramas e subtramas, encontros e coincidências trágicas, o conflito esgota todos os possíveis posicionamentos humanos, sem tautologias psicológicas, tampouco morais – afinal, todos os personagens são, em menor ou maior grau, moralmente viciosos, frutos da decadente realidade histórica em que estão inseridos.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que *A emparedada da Rua Nova* encerra em si as qualidades de um real romance histórico tal como preconizado por György Lukács (2011).

O romance aspira a um retrato total da realidade histórica que figura em suas páginas e o faz através de uma dedicada e ostensiva descrição dos aspectos arquitetônicos, sociais, culturais, cotidianos e humanos da cidade do Recife na década de 1860. A pena crítica e de feição naturalista de Carneiro Vilela logra em figurar de maneira total um determinado estágio do processo histórico da sociedade recifense, ainda que o romance não seja, até os dias de hoje, lembrado por sua acurácia história ou por sua qualidade de documento, mas pelas sedutoras reviravoltas folhetinescas, policiais e trágicas de deixar qualquer leitor vidrado, assombrado e ansioso pelo próximo capítulo. Mesmo assim, *A emparedada da Rua Nova* é um romance presidido por uma perspectiva histórica, narrado sob uma ótica histórica e que pode, esquecendo-se o mito da jovem emparedada, ser lido de uma maneira histórica.

Mais do que apenas um – muito detalhado – pano de fundo, a “totalidade do objeto” figurado em *A emparedada da Rua Nova* é elemento vital para a construção do romance e para o seu sucesso em permanecer até hoje como “um livro mítico da literatura pernambucana” (VAREJÃO FILHO, 2013, p. 22). A Rua Nova, o centro do Recife, os bairros dos Coelhos, Monteiro e Poço da Panela e o vilarejo de Jaboatão são muito mais que apenas cenários para os desdobramentos labirínticos da trama. Da mesma forma, Jaime Favais, D. Josefina, Clotilde, Celeste, Leandro Dantas, o Jereba e os demais não se resumem a meros personagens-tipo de composição naturalista. São antes sujeitos complexos e intrinsecamente inscritos em um processo histórico. Carneiro Vilela, através da “totalidade do objeto”, é bem-sucedido em “dar vida humana a tipos sociais históricos” (LUKÁCS, 2011, p. 51).

Quanto à possibilidade do alcance da “totalidade do movimento” em *A emparedada da Rua Nova*, assume-se que se trata, ainda, de uma questão em aberto. Apesar do crescente entrelaçamento entre romance e drama proposto por Lukács (Cf. ARAÚJO, 2016), ainda há certos entraves à atribuição da “totalidade do movimento” ao romance de Vilela, sendo o principal deles a

questão do laconismo. A “totalidade que tudo esgota” e que exaure todos os posicionamentos humanos parece estar presente no conflito central de *A emparedada*, mas, tendo em vista a limitada extensão deste artigo, estudos futuros se fazem necessários para colocar os últimos tijolos sobre essa questão.

### REFERÊNCIAS

ARAÚJO, P. A. M. *Georg Lukács e o espectro do realismo*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

CURIA, B. Amalia: novela histórica. In: *Biblioteca de autor José Mármol*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/00163ebf5e635.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/00163ebf5e635.html#I_0). Acesso: 07 out. 2013.

EL FAR, A. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LENIN, V. *Cadernos sobre a dialética de Hegel*. Trad. José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENDONÇA, H. M. R. *O Don Juan da Rua Nova: um estudo-itinerário sobre A Emparedada da Rua Nova, de Joaquim Maria Carneiro Vilela*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco, 2008.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SILVA, D. A. P. Romance de sensação: Os monstros morais de *A emparedada da Rua Nova*. In: BARROS, F. M.; FRANÇA, J.; COLUCCI, L. (Orgs.). *O medo como prazer estético: (re)leituras do gótico literário*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

VAREJÃO FILHO, L. Carneiro Vilela e seu famoso romance. In: VILELA, J. M. C. *A emparedada da Rua Nova*. Recife: CEPE Editora, 2013.

VIEIRA, A. M. T. Mistérios e costumes em um romance-folhetim: A emparedada da Rua Nova, de Carneiro Vilela. In: VILELA, J. M. C. *A emparedada da Rua Nova*. Recife: CEPE Editora, 2013.

VILELA, J. M. C. *A emparedada da Rua Nova*. Recife: CEPE Editora, 2013.

Recebido em 22/06/2021.

Aceito em 21/08/2021.