UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

O Brasil na Internacional Naturalista

*Adequação da estética, do método e da temática naturalistas
no romance brasileiro do século 19*

HAROLDO CERA VOLO SEREZA

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

O Brasil na Internacional Naturalista

*Adequação da estética, do método e da temática naturalistas
no romance brasileiro do século 19*

HAROLDO CERA VOLO SEREZA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Professor Doutor Valentim Facioli

2012

Para Joana, Helena e Francisco

Agradecimentos

Jamais teria escrito este trabalho caso não tivesse encontrado Valentim Facioli, por acaso, na sala da organização da Semana Euclidiana em 2002, em São José do Rio Pardo (SP). Lá, ele fez-me as primeiras provocações. Entre um cigarro e outro e entre uma cutucada e outra na obra que estava lá para ser canonizada (era o centenário de publicação de *Os sertões*), começou uma interessante troca de opiniões e posições, que resultam agora, dez anos depois, neste trabalho, em que seguramente há muitos méritos dele e muitos defeitos meus.

A partir desse encontro casual, provocado em boa medida pela insistência de Roberto Ventura (prematuramente falecido neste num acidente de carro ao retornar do encontro para São Paulo) para que eu acompanhasse o evento para o jornal em que trabalhava, teve início uma troca intelectual e uma amizade que transcendem os limites da orientação a este trabalho. Um dia, Valentim fez-me uma pergunta: o que eu desejava estudar numa eventual pós-graduação. Eu disse que era o naturalismo e, passados alguns anos, aqui está o resultado, que espero sinceramente estar à altura

das proposições que ele me fez. Ele é, de certo modo, o responsável pela abrangência deste trabalho, porque não permitiu que eu me restringisse a uma obra ou a um autor, levando-me a expandir cada uma das questões que colocávamos para que esta tese pudesse, em alguma medida, questionar as leituras mais consolidadas do naturalismo brasileiro. Tive para mim que nestes anos todos isso foi feito com tranquilidade de quem sabia que alguns caminhos seriam escolhidos e outros abandonados. Mas que alguns deles eram fundamentais, e sobre estes, Valentim teve a paciência de voltar aos assuntos, até que eu os enfrentasse. Muitas das avaliações aqui presentes são resultado de horas de conversa que tivemos e das pistas que ele me sugeriu.

Joana Monteleone, além de companheira em questões intelectuais e pessoais como o são a edição de livros e a criação dos filhos Helena e Francisco, é a melhor interlocutora diária que se pode imaginar para discussões sobre o século 19. A combinação que faz em seus trabalhos das questões econômicas com as culturais, envolvendo moda e alimentação, mas recorrendo criativamente à literatura como fonte histórica, ajudou-me em muitos momentos em reflexões centrais deste trabalho.

Nas duas bancas de qualificação que antecederam a finalização deste trabalho, José Leonardo do Nascimento, Paulo Franchetti, Ana Paula Pacheco e Paulo César Carneiro Lopes deram sugestões valiosíssimas, que procurei na medida das minhas forças incorporar ao trabalho. Nas disciplinas de Hélder Garmes, Antonio Dimas, Salete de Almeida Cara, Aparecida de Fátima Bueno, Paulo Motta e José Miguel Wisnik pude desenvolver algumas das mais importantes questões incluídas aqui.

Pedro Puntoni, Maria Lúcia Ferreira Oliveira, Ana Paula Megiani, Plínio Junqueira Smith, Eunice Ostrensky, Vera Lúcia Amaral Ferlini, Rodrigo Ricupero, Ruy Braga, Aline Moraes Costa Braga, Leopoldo Waizbort, Tamara Grigorowitschs, Ivânia Campigotto Aquino, Jacqueline Sinhoretto, Flávia Braga Vieira e Rosângela Ferreira Leite, entre tantos outros pesquisadores e autores da Alameda, foram amigos que estimularam a construção deste trabalho.

Dos colegas de jornalismo, cabem alguns agradecimentos importantes. Maurício Puls, desde os meus primeiros anos de jornalismo na *Folha de S. Paulo*, permanece um interlocutor presente, que colaborou com algumas questões extremamente relevantes nesta tese. Nos últimos tempos, Heitor Ferraz Mello participou de conversas que foram integradas ao texto final. Ainda devo agradecer a Roberto Cosso, Mariana Carvalho, Breno Altman, Lamia Oualalou, William Maia e Marina Terra, em nome de todos os colegas de *Opera Mundi*, *Última Instância* e *Samuel*. Evaldo Mocarzel e Luiz Zanin permitiram-me algo raro doze anos atrás, em *O Estado de S. Paulo*: a especialização na cobertura literária, num tempo em que a direção de redação dava pouca importância ao tema. Sem isso, não teria ido a São José do Rio Pardo.

Finalmente, agradeço o apoio que sempre recebi dos familiares. Como a família é muito grande – mesmo –, vou citar aqui apenas meu pai, José Sereza, minha mãe, Marilza Monteiro Ceravolo Sereza, que pôde ver este projeto começar, Zélia Heringer de Moraes, Roque Monteleone, meus irmãos Cínthia e Henrique e seus companheiros Diógenes e Gisele, meus cunhados Teresa Monteleone e Alberto Bertocco, bem como os sobrinhos Ana Beatriz, Vinícius, Laís, Maria e Luísa.

Resumo

Este trabalho procura ler o Naturalismo brasileiro como parte importante de um movimento internacional e analisa algumas das adequações estéticas, temáticas e de método pelo qual passou. Considera que, a partir do modelo de romance experimental proposto por Émile Zola, autores como Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro e Adolfo Caminha, entre outros, escreveram romances que transformaram em matéria literária o processo de modernização econômica conservadora do Brasil no final do século 19, construindo personagens e tramas que deixaram marcas mais profundas na literatura brasileira do que tradicionalmente é reconhecido. Romances como *O cortiço*, *A carne* e *Bom-Crioulo* tocaram em questões traumáticas para o país, como a escravidão e o controle da sexualidade dos indivíduos, numa sociedade que se aburguesava em vários sentidos, e significaram uma modernização nas letras e nas mentalidades do país.

Abstract

This work attempts to read the Brazilian Naturalism as an important fact of this international movement and examines some of aesthetic, thematic and methodological adjustments it has been passed in Brazil. It considers that the model proposed by Emile Zola was adapted in Brazil by authors such as Aluisio Azevedo, Julio Ribeiro and Adolfo Caminha, among others. The novels written by these authors expressed the conservative economic modernization of Brazil in the late 19th century, building characters and plots that have left marks in the Brazilian literature that are deeper than is used to recognize. Novels like *O cortiço*, *A carne* e *Bom-Crioulo* touched on traumatic issues, such as slavery and sexuality of individuals, in a progressively bourgeois society, and meant an expressive modernization in Brazilian letters and mentalities.

Resumé

Cette thèse a l'intention de lire le Naturalisme brésilien comme un élément important d'un mouvement international et examine certains des ajustements esthétiques, thématiques et de la méthode par lesquelles le mouvement a passé dans l'adaptation à réalité du pays. Il estime que, à partir du modèle du « roman expérimental » proposé par Émile Zola, des auteurs tels que Aluisio Azevedo, Julio Ribeiro et Adolfo Caminha, d'entre autres, on écrit des romans qui ont transformé en littérature le processus de modernisation économique conservatrice du Brésil dans la fin du 19ème siècle. Ils ont construit des personnages et des intrigues qui ont laissé des traces profondes dans la littérature brésilienne, plus forts que le reconnu traditionnellement. Des romans comme *O cortiço*, *A carne* et *Bom-Crioulo* ont porté à la littérature des questions traumatisantes pour le pays, comme l'esclavage et la sexualité des individus dans une société de plus en plus bourgeoise. Ils signifient, aussi, une modernisation dans les lettres et les mentalités du pays.

Palavras-chave

Naturalismo – literatura brasileira – literatura comparada – crítica literária – romance experimental – história da literatura.

Sumário

INTRODUÇÃO

PARTE I. *A Internacional Naturalista*

CAP. 1. O naturalismo brasileiro e o internacional	20
CAP. 2. Machado de Assis e o problema do “realismo-naturalismo”	60
CAP. 3. O monstro naturalista: narrar ou descrever	97

PARTE II. *A revolução burguesa brasileira em Aluísio Azevedo*

CAP. 4. O fator econômico em <i>O cortiço</i> – a geração da desigualdade	124
CAP. 5. <i>O coruja</i> e a paralisia patriarcal	159

PARTE III. *O corpo, a forma e o romance*

CAP. 6. Sexualidades femininas no naturalismo brasileiro	178
CAP. 7. <i>A carne</i> como romance experimental	201
CAP. 8. Homoerotismo masculino em Portugal e no Brasil	232

CONSIDERAÇÕES FINAIS	249
----------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	256
--------------	-----

Introdução

Quando publicou pela primeira vez o ensaio “De cortiço a cortiço”, em 1991, Antonio Candido registrou que a pedreira de Botafogo que provavelmente serviu de inspiração para Aluísio Azevedo continuava sendo explorada a dinamite no final da Rua Marechal Niemeyer. Hoje, usando os mecanismos de mapa digital e de fotografias de satélite disponíveis para qualquer pessoa na Internet, é possível, com algum cuidado, observar do alto o recorte do morro que o trabalho secular nesta pedreira promoveu. Seguindo pela Marechal Niemeyer, dando as costas para a praia de Botafogo e caminhando em direção à terra, a rua muda de nome, passando a se chamar Ministro Raul Fernandes, e depois faz uma curva à esquerda. Nesta curva, ao lado direita da rua, há um conjunto de prédios, com uma piscina. Todos esses prédios parecem ter sido construídos em áreas apossadas ao morro pela ação humana. Mas não apenas isso: outro mecanismo, o Google Street View, permite observar que há um conjunto de escadas e rampas de madeira incrustadas na rocha, e que, aparentemente, operários circulam por lá, numa imagem feita em janeiro de

2010. A centenária ação humana, nesse caso, não foi capaz de acabar com a formação geográfica. A maior parte da rocha que no mundo da literatura teria começado a ser explorada por João Romão permanece marcando a geografia de Botafogo, um bairro em que ainda se misturam habitações populares das favelas do morro Santa Marta com casarões enormes que abrigam instituições como a Fundação Casa de Rui Barbosa e, entre outros espaços culturais, uma galeria de arte que exhibe na sua entrada uma valiosa e pesada escultura de aço de Franz Weissmann.

Assim como a penhasco do Botafogo, o naturalismo brasileiro atravessou mais de um século sem se deixar vencer pelos ataques “a dinamite” promovidos por críticos e instituições – da Igreja Católica à Justiça comum, passando pela Marinha e contando com o aval de autores de livros didáticos, todas elas tentaram, em alguma medida, obscurecer o naturalismo do espaço literário brasileiro. A negação do seu valor literário com argumentos estéticos, políticos e sobretudo morais não foi capaz, no entanto, de realizar este projeto de recalcamento. E sua influência, que muitas vezes não ousava dizer seu nome, pode ser lida no romance de Trinta, no romance-reportagem dos anos 1970 e em autores contemporâneos como Paulo Lins e Ferréz.

Este trabalho começou com o objetivo de investigar, essencialmente, *O cortiço* e suas relações com a vida social e política do Brasil do final do século 19. Era uma questão que parecia se impor, porque, de alguma maneira, sentia-me “mal representado” pelas leituras tradicionais dessa obra. A busca por estudos que dessem conta do movimento literário do qual ela se originou, especialmente no Brasil, mas não apenas, porém, não ajudaram a esclarecer o contexto, antes

reafirmaram o desconforto. Algumas ideias sobre Aluísio Azevedo repetiam-se exaustivamente, recorrendo a argumentos contraditórios para, no mesmo livro, aceitar qualidades e rejeitá-la com a condenação massiva de todo o movimento. Valentim Facioli, então, sugeriu outra perspectiva: reavaliar não apenas em *O cortiço* os caminhos o naturalismo brasileiro encontrou para, ao mesmo tempo, adaptar o método de Émile Zola no país e construir uma obra perene. O resultado é este trabalho, que espero, em alguma medida, dar conta deste projeto.

Dividi esta tese em três partes. A primeira delas trata de entender o que significou o naturalismo brasileiro dentro do que chamei, com algum grau de liberdade, de “internacional naturalista”, e de como o naturalismo em si foi interpretado por uma das mais influentes leituras, a de György Lukács. A segunda parte explora como dois romances de Aluísio Azevedo, *O cortiço* e *O coruja*, expressam o dilema da modernização capitalista de um país ainda preso à herança cultural do sistema patriarcal e escravocrata. A terceira parte procura, por fim, dar conta de como as questões anteriormente tratadas – a participação em um projeto literário internacional e a transformação da realidade brasileira em matéria literária – se articulam com a dimensão do corpo e da sexualidade em romances como *O homem*, de Aluísio Azevedo, *A carne*, de Júlio Ribeiro, *O chromo*, de Horácio de Carvalho, e *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha.

A associação com as Internacionais Socialistas é propositalmente provocativa. O naturalismo, tendo um texto doutrinário como base, *O romance experimental de Zola*, e um grande modelo prático – a série dos Rougoun-Macquart, que, com seus vinte romances, é publicada durante a expansão do projeto pelo mundo –, ganhou para si o trabalho e a militância de vários escritores de diversos países a partir do

final do século 19, entre eles o Brasil. Esse modelo de internacionalização e de “partidarização” do discurso literário guarda semelhança com novas formas de difusão de ideias pelo mundo. Assim como o movimento operário, que por meio de seus partidos mais ou menos radicais e de seus sindicatos construiu redes de formação de quadros e de trocas de informações pelo mundo e organizou as duas primeiras internacionais, o naturalismo representou para a literatura uma combinação de engajamento num projeto específico e de diálogo permanente com literaturas universais, tendo seu centro em Paris.

Essas características permitem que se compreenda esse movimento com uma espécie de “internacional literária”, que faz com que essa expansão do movimento se dê de modo mais organizado do que o ocorrido com a difusão do romantismo pelo Ocidente. No caso do naturalismo, não houve uma instituição tão perene quanto foram as internacionais socialistas, mas os modelos de intervenção dos escritores, por meio de artigos críticos em jornais em que eram influentes, realização de conferências e organização de grupos de intelectuais – do grupo das Soirées de Médan à Padaria Espiritual do naturalismo cearense –, permitem identificar um método de atuação política e de proselitismo na esfera literária. Mesmo a ruptura do grupo que se reunia nas Soirées de Médan, com o *Manifesto dos Cinco*, após Zola publicar *A Terra* (1887), se dá por meio de um método comum à vida política e à vida literária, ou seja, um texto coletivo que expressa uma opinião dissidente.

Por conta da multiplicidade de questões que acabei enfrentando, tive de recorrer a autores que dessem conta de cada um dos problemas de que fui tratando. De Lukács a Adorno e Jacques Rancière, passando por Foucault, entre outros,

procurei evitar que este “ecletismo” perdesse o sentido: de alguma forma, creio, há uma sintonia entre eles, que vai além da influência e da reflexão sobre o naturalismo e/ou o realismo. Em todos eles há uma forte preocupação com a questão da ideologia e de como ela se traduz na expressão literária. Considerando que o naturalismo é um projeto ideológico no sentido estrito de termo, porque nasce com a ideia de um “partido literário”, e tem seu texto-programa, mas também a expressão de uma ideologia no sentido lato do termo, essas escolhas me parecem fazer sentido, porque elas permitiram abrir diferentes portas e desenvolver diferentes aspectos do movimento no Brasil. No caso mais radical, ao tratar de *O cortiço*, a ideia da revolução burguesa analisada por Florestan Fernandes foi essencial para entender o papel da economia no dinamismo do espaço, ao passo que a leitura de Gilberto Freyre no capítulo seguinte, sobre *O coruja*, ajudou a entender os sentidos que este romance, tão pouco analisado pela crítica brasileira, escondia, ao expressar o conflito de mentalidades que colocava em crise o sistema patriarcal e suas raízes escravocratas. As obras de Florestan e Freyre podem ser conflitantes em muitos aspectos e guardar grandes diferenças de estilo e de precisão sociológica, mas feitas com as cautelas devidas, essas leituras não impedem que cada uma a seu modo colabore para aprofundar a compreensão da expressão desse momento tão significativo da história literária e cultural brasileira.

As críticas de Machado de Assis, que são anteriores à consolidação do naturalismo no Brasil, permitiram identificar a presença, no último quartel do século 19, de dois projetos concorrentes – o de Machado, que foi capaz, como mostra Valentim Facioli em *Um defunto estrambótico*, de realizar uma articulação literária moderna com matéria antiga (escritores como Lawrence Sterne, Xavier de

Maistre e mesmo na sátira menipeia de Luciano de Somoza), e do naturalismo, que vai procurar realizar essa articulação moderna com a matéria nova: a produção científica do final do século 19. Se Machado de Assis pôde rejeitar, assim, uma série de contradições presentes no discurso naturalista, como a aceitação nem sempre crítica de um discurso científico carregado de preconceitos raciais e de gênero, é preciso considerar também que o naturalismo acabou por expressar de forma diferente algumas questões de nossa sociedade que permanecem não superadas. Além disso, seu caráter objetivo e contemporâneo permitiu que essas críticas fossem mais bem compreendidas pelos leitores: o naturalismo não foi apenas uma forma de fazer literatura, mas também um novo pacto de leitura.

Ainda que tenha um caráter amplo, que permite reavaliar as leituras sobre o naturalismo como um todo, este trabalho precisou se restringir à análise de alguns romances. A opção foi por aqueles que são mais tradicionalmente citados como exemplares do movimento, como *O cortiço*, *O mulato* e *A carne*, e por algumas obras que passaram por importantes releituras nos últimos anos, como *Bom-Crioulo* e *O chromo*.

Nos capítulos finais, procurei mostrar como a temática do corpo e da sexualidade, que serviu de motivo para a rejeição em bloco do movimento pela fração mais conservadora e moralista da crítica, talvez seja um dos principais motivos contemporâneos para um reencontro mais livre com a literatura naturalista. O que antes podia ser classificado como escabroso foi, e os estudos mais recentes de alguns dos romances tratados mostram isso, resultado de uma ousadia e de um admirável desejo de tratar do proibido. Parte do que ocorria nesta coragem naturalista era a afirmação de novas formas de controle social, mas, por outro lado,

havia também um reconhecimento da diversidade e da humanidade em personagens que passariam boa parte do século 20 estigmatizados, como os homossexuais e as prostitutas. Além disso, as leituras recentes de obras como *O homem* mostram a sensibilidade de autores como Aluísio no trato de temas delicados e caros à ciência do século 19, como a questão da histeria feminina. Longe de apenas afirmar o poder médico, Aluísio construiu um romance em que o caráter inquestionável do saber científico é, no mínimo, relativizado e posto entre parênteses e que antecipou algumas das conclusões da psicanálise freudiana.

O predomínio positivista no espaço cultural brasileiro, inclusive na crítica literária, ainda que ecoe nos romances naturalistas, não conquistou plenamente seus autores. Mesmo num meio em que a ciência era frágil, e portanto a ideologia da ciência podia avançar com menos resistência, esses autores não adotaram o positivismo com uma fé cega ou panaceia. Também foram capazes de iniciar, como seu esforço de *aggiornamento*, o processo de “desmontagem da pessoa humana e do 'retrato' individual”¹ que resultaria no romance moderno.

Algumas questões que gostaria de ter tratado, no entanto, acabei não desenvolvendo. A primeira delas é que a releitura das obras mais tradicionalmente associadas ao naturalismo deixou de fora análises importantes, como o significado do regionalismo no naturalismo brasileiro, o que suspeito ser uma chave importante para compreender melhor o fenômeno do Romance de Trinta. Tal perspectiva me obrigaria a analisar obras como *A fome*, de Rodolfo Teófilo, e *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva, entre outros. Também ficaram de fora desta tese releituras de romances tradicionalmente considerados menores, como *Flor de*

¹ Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”, p. 86, em *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Pichação informa que o terreno está *sub judice*; no detalhe, fora de foco, manchas azuis que, aparentemente, são operários trabalhando na encosta. Fonte das imagens: Google Maps, CNES/Spot Images, Digital Globe, GeoEye, 2012 (mapas) e Google Street View, jan.2010 (fotos a partir do solo). Consulta em 2.jul.2012. www.google.com/maps.

PARTE 1

A internacional naturalista

1. O naturalismo brasileiro e o internacional

No início do nosso trabalho, nos deparamos com a fragilidade da bibliografia sobre o naturalismo brasileiro. Eram raras as obras que tratavam de forma ampla o movimento literário que pretendíamos estudar, tanto na análise de questões formais quanto na historicização do movimento, com algumas exceções, entre as quais se destaca *O naturalismo no Brasil*¹, de Nelson Werneck Sodré. Apesar disso, pode-se dizer que há um discurso mais ou menos consolidado sobre o movimento, que se revela nas histórias da literatura brasileira e em outros livros de síntese, assim como na já citada obra de Werneck Sodré. Esse discurso pode variar o tom, mas sua música tem acordes que se repetem, independente do ritmo escolhido pelo autor: em linhas gerais, pode-se dizer que a crítica brasileira trata o romance naturalista produzido no país como uma transposição mais ou menos direta e acrítica, mas sempre atrasada do método literário de Émile Zola, e como resultado

¹ Nelson Werneck Sodré. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

da influência de uma parte da obra de Eça de Queirós, em especial dos romances *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* e, eventualmente, *Os maias*.

Essa leitura sofreria sua mais importante inflexão a partir dos anos 1970, quando tem início a polêmica em torno de *O cortiço* entre Affonso Romano de Sant'Anna, que busca aplicar o método estruturalista na leitura de romances brasileiros², e Antonio Candido, que apostou na dialética para responder ao autor de *Análise estrutural de romances brasileiros*. A disputa entre as leituras de Sant'Anna e Candido resulta, em 1991, na publicação, por Candido, do texto “De cortiço a cortiço”³ na revista *Novos Estudos*, do Cebrap (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento), posteriormente incorporado ao livro *O discurso e a cidade*⁴, que abre espaço para uma reavaliação da obra mais lida do naturalismo brasileiro. Candido faz uma leitura comparada de *O cortiço* com *L'Assomoir* de, Émile Zola, para identificar qualidades presentes na obra de Aluísio que não podem ser encontradas, com a mesma força, num romance fundador do movimento e central no processo de internacionalização do naturalismo para além do território francês.

Ao longo de praticamente todo o século 20, portanto, o naturalismo brasileiro foi lido quase sempre como uma literatura menor, calcada em preconceitos e utilizadora de uma fórmula importada e inadequada à realidade nacional, cujo sucesso duradouro entre os leitores se explica em boa medida pelo teor sexual explícito de muitas narrativas, justificativa aplicada especialmente nos casos de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *A carne*, de Júlio Ribeiro, as obras mais populares.

² Affonso Romano de Sant'Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros*, p. 88-106. São Paulo: Ática, 1990.

³ Antonio Candido. “De Cortiço a Cortiço”. Revista *Novos estudos*, nº 30. São Paulo: Cebrap, 1991.

⁴ Antonio Candido. *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

Essa ideia de simples transposição acrítica do naturalismo no Brasil é, dependendo da intenção e das posições de quem escreve, ora reforçada, reduzindo o valor da produção brasileira como um simples decalque do original, ora substituída pela sugestão de qualidade de uma “cópia imperfeita”, para explicar o interesse por obras cujo valor só pode ser compreendido quando se acredita ter havido uma superação não consciente dos “males de origem” da escola original. Para rebaixar a escola, queixa-se da intenção de copiar o modelo francês. Para elogiá-la, defende-se que a cópia foi torta. Trata-se de um “elogio” que pode ser rapidamente manipulado e ganhar um sinal invertido. Ou seja, o romance naturalista brasileiro nem sempre é uma “cópia servil”, mas é, de uma forma ou de outra, sempre “cópia”, cuja originalidade só pode advir da incapacidade de o escritor aplicar numa outra sociedade os ditames da escola francesa. Diversas histórias da literatura brasileira repetem essa toada, com algumas variações,⁵ de tal modo que, como observou Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance?*, “a referência ao modelo estrangeiro” tornou-se uma marca do naturalismo brasileiro e de sua crítica, “como se até para criticar o texto latino-americano se tivesse que pedir uma bênção europeia”: a preocupação com o referente europeu fica maior do que “com o próprio sistema intelectual que acolhe o naturalismo francês”⁶.

Werneck Sodré chega a espelhar o discurso da cópia na própria estrutura de seu trabalho: nos primeiros capítulos do livro *O Naturalismo no Brasil*, enfatiza a filiação, para, nos finais, destacar o que separa a produção brasileira da francesa. O primeiro capítulo é dedicado ao naturalismo francês, com especial atenção para a

⁵ Cf., por exemplo, as histórias da literatura brasileira de Lúcia Miguel-Pereira, Alfredo Bosi, Luciana Stegano Picchio e Ronald de Carvalho, entre outros.

⁶ Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 56.

obra de Émile Zola. O segundo volta-se para o naturalismo em Portugal, tendo Eça como figura central, desde o momento em que participa das afamadas Conferências do Cassino, em 1871, em que tomam parte outros nomes que marcariam a cultura portuguesa no final do século 19, como Teófilo Braga, Antero de Quental e Oliveira Martins. Sintomaticamente, o terceiro capítulo é dedicado apenas a Eça. Ao fim dele, mais da metade da obra está concluída – e muito pouco se falou dos autores brasileiros. O quarto capítulo é intitulado “Eça e o naturalismo no Brasil” e apenas o último, antes das conclusões, tem como foco o “naturalismo no Brasil”, o título do volume. Ou seja, com algum rigor adicional, poderíamos excluir o trabalho de Werneck Sodré do quadro de obras gerais que tratam da expressão naturalista no país, desde que não se aceite uma de suas premissas, a de que a produção naturalista local seria apenas um reflexo quase direto, ainda que imperfeito, de projetos imaginados e realizados na França e em Portugal.

O historiador e crítico literário brasileiro valora negativamente o naturalismo em si. Desde o princípio considera o romance naturalista a expressão da “decadência burguesa”⁷ na Europa. E, na sua opinião, Zola e seus colegas escritores não conseguiram ultrapassar o esquematismo e o desejo de reproduzir a vida, em vez de explicá-la – ou seja, não alcançaram o estatuto de “obra de arte”, tal como a define.⁸ A origem do problema não está, propriamente, na falta de talento dos escritores brasileiros. Se “não basta reproduzir o horrível; é preciso também explicá-lo”, Werneck Sodré concluirá que, “ora, isso é que a circunstância histórica não permitia ao naturalismo” – ou seja, aquele momento do desenvolvimento do capitalismo, na Europa ou no Brasil, na perspectiva adotada por Sodré, não era

⁷ Nelson Werneck Sodré, op. cit., p. 18.

⁸ Nelson Werneck Sodré, op. cit., p. 38.

propício a uma crítica que, por meio da literatura, desnudasse o processo histórico. Tal impossibilidade, finalmente, explicaria o rápido esgotamento do naturalismo, especialmente em sua “área originária”.⁹

Entre os críticos do naturalismo, também é comum que o elogio a um escritor da escola venha acompanhado da afirmação de que ele é, na verdade, um “realista” ou de que não seguiu à risca o método que em tese adotou – e o inverso, diga-se, também ocorre, ou seja, a reclassificação de um escritor realista como sendo, na verdade, um naturalista, para diminuir o valor de sua criação. Vez ou outra, surgem algumas palavras entusiasmadas, seguidas por espécies de “pedidos de desculpas” pela valoração positiva de um estilo, um trecho, uma escolha, uma descrição, um cenário “pintado” com talento de artista. Ainda citando Werneck Sobré, sua avaliação de Eça de Queirós pode ser considerada paradigmática. Sodré exclui Eça do quadro de “naturalistas ortodoxos”, e o motivo para tal exclusão são suas qualidades:

Eça não foi um fisiologista, no sentido de tentar explicar suas personagens pelas teorias científicas. Obedeceu antes aos ensinamentos de Taine: suas personagens não se explicam pela hereditariedade, mas pelo meio. Ora, o naturalismo brasileiro apresenta, no reduzido acervo que chegou a constituir, muito mais obediência ao cientificismo do que a outra coisa. Aqui, os ensinamentos de Taine, na ficção, resultaram quase nulos; os de Zola, importantes.¹⁰

Na mesma obra, o autor cairá em evidente contradição. Ao analisar *O cortiço*, Werneck Sodré considera o livro “denso, trágico, povoado de cenas populares exatamente apanhadas, retratando a vida comum na capital do país, com

⁹ Nelson Werneck Sodré, op. cit., p. 39.

¹⁰ Nelson Werneck Sodré, op. cit., p. 61.

fidelidade”, de modo que, por si só, “salvaria do esquecimento e, mais do que isso, marcaria a importância do naturalismo brasileiro”¹¹. Werneck Sodré também o situa como “grande livro”, expressão máxima do auge do movimento, justamente aquele em que os romances “não se afirmaram pelo esquecimento dos cânones da escola, mas pelo respeito a esses cânones”¹². Ou seja, nesta passagem, o crítico, apesar de preferir Taine, elogia a fidelidade a Zola – para, em outros momentos, essa fidelidade ser vista como negativa, não por Zola ser um modelo ruim, mas porque as condições brasileiras seriam outras daquelas observadas pelo romancista francês:

Ora, por que o naturalismo foi importante em outras literaturas e, entre nós, não teve papel de relevo, não marcou época, não ficou representado por criações de valor destacado?¹³

Werneck Sodré acredita que o naturalismo europeu foi uma manifestação adequada ao núcleo central da concentração capitalista, enquanto no Brasil não passaria de uma tentativa de reprodução num momento inadequado do desenvolvimento histórico. Como a França vivia uma fase superior do desenvolvimento capitalista, é natural, para ele, que lá o naturalismo fizesse mais sentido que aqui. No Brasil, seria algo menor e, sobretudo, fora do tempo – no entanto, paradoxalmente, ele parece valorar Aluísio Azevedo mais positivamente do que Émile Zola. Daí o caráter dubio de sua análise, presa a uma ideia de história em etapas, que fica neste vaivém, sem concluir como algo que não deixou marcas na literatura brasileira resultou numa obra tão relevante e tão marcante como *O cortiço*.

¹¹ Nelson Werneck Sodré, op. cit., p. 189.

¹² Nelson Werneck Sodré, op. cit., p. 188.

¹³ Nelson Werneck Sodré, op. cit., p. 225.

Antonio Candido, em “De cortiço a cortiço”, sem citar Werneck, resolve a questão adotando uma perspectiva diferente. Como assinala o autor, e relembra Roberto Schwarz, no texto “Adequação nacional e originalidade crítica”¹⁴, Candido busca, nesse estudo, discutir um problema de filiação de textos e de fidelidade a contextos¹⁵. Essa preocupação surge na década de 1970 e percorre, cronologicamente, um caminho oposto ao da assertiva de Schwarz: a primeira versão da reflexão de Candido, de 1974, busca discutir, sobretudo, a fidelidade ao contexto; a publicada na revista *Novos Estudos*, a terceira versão, incorporada com algumas modificações no livro *O discurso e a cidade*¹⁶, o problema da filiação. O que une essas três versões do ensaio de Candido é a discussão que passa “do texto para a sociedade e/ou da sociedade para o texto”, como sintetiza o autor já na segunda versão, “Literatura-Sociologia: a análise de *O cortiço* de Aluísio Azevedo”¹⁷.

Candido passou a debater o romance de Aluísio Azevedo após a publicação, em 1973, por Affonso Romano de Sant'Anna, do livro intitulado *Análise estrutural de romances brasileiros*, resultado de sua experiência como professor universitário que introduzia métodos de análise estruturalistas. Um dos romances estudados é justamente *O cortiço*. Sant'Anna inicia seu texto nomeando as ciências que pautaram prioritariamente o trabalho de Aluísio: a termodinâmica e a biologia. Em seguida, muito rapidamente, o texto aponta na obra “o revérbero de leis e princípios

¹⁴ Em Roberto Schwarz, *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹⁵ Utilizo, aqui, boa parte do trabalho “Os caminhos da crítica”, que escrevi em colaboração com Nancy Lopes Yung para a disciplina “Modos do Realismo”, da professora Salete de Almeida Cara. O trabalho foi publicado na revista *Ecos*, nº 1, p. 79-82. Cáceres: Editora Unemat, 2007.

¹⁶ Nessa discussão, utilizo, nas citações de Candido, a versão publicada na revista *Novos estudos*, exceto quando indicado.

¹⁷ Antonio Candido, na revista *Prática de interpretação textual*, série Letras e Artes, caderno 28, PUC, Rio de Janeiro, 1976.

formulados por Mendell, Darwin, Huxley, Spencer e uma série de outros pensadores rastreados no livro *Historia y filosofía de la ciencia*¹⁸ para mostrar os focos de “ideias estruturadoras” da vida no século passado na civilização ocidental, informação que será a base das observações de Sant’Anna sobre o romance. Sant’Anna dirá ainda na introdução do texto que “*O cortiço* se identifica como uma narrativa de estrutura simples compromissado com elementos exteriores ao seu texto, ainda que no enunciado sua produção o coloque do lado da contraideologia, uma vez que denuncia o código social vigente criticando o espaço da ideologia dominante”¹⁹. O crítico identifica, então, pares binários que estruturariam a composição da obra: temos o conjunto 1, o cortiço São Romão, que estaria no nível da natureza e do instinto, da simplicidade, da horizontalidade e da violência, que se contrapõe ao conjunto 2, da casa do Miranda, espaço do complexo, do racional, da verticalidade, da cultura e, por fim, da troca. “Toda a movimentação de Romão, por exemplo, é para sair do solo puramente biológico e instintivo em que se agita o cortiço e entrar numa organização social regida por um sistema jurídico e político representativo da Cultura”²⁰. Esse modelo binário será desdobrado para outras oposições, como as que Sant’Anna localiza entre soberania e escravidão, entre masculino e feminino e entre brancos e negros.

Em 1974, Candido respondeu à leitura de Sant’Anna com um artigo que, desde o título, busca superar o método estruturalista por meio do método dialético: “A passagem do dois ao três (contribuição para o estudo das mediações literárias)”, publicado na *Revista de História* (nº 100). Candido questiona as organizações duais

¹⁸ L.W.H. Hull, *Historia y filosofía de la ciencia*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1961, p. 328.

¹⁹ Affonso Romano de Sant’Anna, op. cit., p. 88.

²⁰ Affonso Romano de Sant’Anna, op. cit., p. 89.

sugeridas por Sant'Anna. Essa crítica é ampliada numa segunda versão do texto, apresentada por Candido no II Encontro Nacional de Professores de Literatura, organizado por Sant'Anna na PUC-RJ (essa versão é publicada nos cadernos do encontro, em 1976). Candido considera irrelevantes, no universo do livro, os pares *gente do bairro x gente de outros bairros*; *gente do bairro x gente do centro*; *adulto x criança*; pouco relevante *homem x mulher* e relevantes os dois últimos, *brasileiro x português* e *branco x “de cor”*. Mas, mesmo quando eles são relevantes, Candido resiste ao que considera ser uma simplificação do método estruturalista e argumenta, por exemplo: “Em termos de cor, verifica-se que no sobrado, salvo algum servidor, só há brancos; enquanto no cortiço há brancos, mestiços e negros, mostrando que o grupo pobre é mais complexo e diversificado.” Candido caminha, assim, para a busca de uma nova interpretação da obra, que viria a se consolidar apenas no início dos anos 1990, no ensaio publicada na revista *Novos Estudos*.²¹

Em “De cortiço a cortiço”, Candido propõe-se a debater “o problema da filiação de textos” recuperando muitas das reflexões originadas na polêmica com Romano de Sant'Anna. Ele abandona, no entanto, a disputa com o método estruturalista para realizar uma leitura comparada de *L'Assomoir* e de *O cortiço* em que são analisadas as realidades francesa e brasileira e as ideologias em jogo nos dois contextos, recriados por Zola e por Aluísio na forma de ficção. Esses romances se associam não apenas pela filiação de Aluísio ao projeto naturalista, mas também porque seus entrecos têm em comum a temática da exploração do trabalho urbano

²¹ Romano de Sant'anna publica, ainda nos anos 1970, uma “tréplica”, um artigo chamado “Curtição: O Cortiço do mestre Candido e o meu (incorporado ao livro *Que fazer de Ezra Pound?*, Rio de Janeiro: Imago, 2003), em que rebate as considerações de Candido, reafirmando a essência de suas considerações e preenchendo algumas lacunas deixadas por seu primeiro ensaio. Na versão final do texto publicado na *Novos estudos* e nas suas edições em livro, Candido não se refere à polêmica com Romano de Sant'Anna, que não chega a ser citado no ensaio.

e a mercantilização do espaço físico, em particular da habitação. “Do cortiço parisiense ao cortiço carioca ('fluminense' no tempo de Aluísio), vai uma corrente que pode ajudar a análise conveniente da obra, vista ao mesmo tempo como liberdade e dependência”, escreve Candido.

Candido busca a filiação não para apontar o mais óbvio, ou seja, as apropriações que o autor brasileiro poderia fazer depois de ler *L'Assomoir*. O método permite vislumbrar o oposto, ou seja, apontar como obras que estão intimamente ligadas no objeto (a vida dos pobres) e na tradição literária (naturalista) podem guardar grandes diferenciais estéticos, resultado de opções feitas por um autor que não poderiam nem mesmo ser imaginadas, dado o contexto diferente, por outro. Assim, Candido reconhece a filiação de Aluísio a Zola, mas busca apontar as fontes das originalidades e especificidades de Aluísio, o que lhe permite dizer que o texto de *O cortiço* é “segundo na medida em que vê o meio com lentes tomadas de empréstimo, mas primeiro na medida em que filtra o meio”. O romance brasileiro se destacaria na produção de Aluísio justamente por realizar esse encontro feliz de dois procedimentos. Trata-se de um exemplo de “compatibilidade textual” e de “incompatibilidade contextual”. Para o crítico, como o cortiço de Zola e sua “heroína” Gervaise são apresentados num outro momento de desenvolvimento do capitalismo, o escritor francês acaba não podendo tornar mais explícito e literariamente eficiente um dos aspectos centrais que Aluísio enxerga e explora com sucesso artisticamente.

Ou seja, a leitura de Werneck Sodré, ainda que não citada diretamente, é posta de ponta-cabeça: ao utilizar-se do método naturalista, em que a realidade a ser apreendida pela literatura é um componente não apenas sociológico, mas também

formal do romance, o “atraso” brasileiro, em vez de ser um problema, transforma-se numa solução. De forma talvez mais completa, poderíamos dizer, na verdade, que o momento do capitalismo brasileiro, mais que seu atraso em relação ao francês (e, por outra via, seu avanço em relação ao português, como tratarei num dos capítulos da tese, numa análise comparada dos romances *O barão de Lavos* e de *Bom-Crioulo*), é especialmente fecundo para a leitura que Aluísio pôde fazer. No Brasil, explica Candido, Aluísio Azevedo pôde associar à vida do trabalhador a presença direta do explorador econômico, João Romão. Essa exploração do espaço como forma de reproduzir o capital e explorar a força de trabalho, no livro de Émile Zola, “aparece vagamente sob a forma do senhorio cobrando aluguéis nos momentos difíceis”; já no cortiço de Aluísio, esse processo “se torna o eixo da narrativa”. Como pretendo mostrar adiante, Aluísio parece ter feito da economia o eixo central do romance, e mesmo esse detalhe, de evolução e ganho de complexidade na exploração da habitação popular, é apresentado na obra: com o surgimento do cortiço concorrente “Cabeça-de-gato”, há um novo “João Romão”, mas não é mais ele o capitalista a cuidar do negócio: “Figurava como seu dono um português que também tinha venda, mas o legítimo proprietário era um abastado conselheiro, homem de gravata lavada, a quem não convinha, por decoro social, aparecer em semelhante gênero de especulações”²².

Desta forma, Candido volta ao tema da relação da obra com o contexto histórico – talvez mais apropriadamente ideológico – que circunda a criação de *O cortiço*. Busca no dito “para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar”, bastante popular no tempo de Azevedo, a

²² Aluísio Azevedo, *Ficção completa*, vol. 2, p. 558. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

construção mental que dá não só “conteúdo” ao romance, mas também participa da construção de sua forma. Para Candido, o dito visa ocultamente definir uma relação de trabalho “na qual o homem pode ser confundido com o bicho e tratado de acordo com esta confusão”²³, e suas poucas palavras trazem um significado profundo, que pode assim ser traduzido:

Eu, brasileiro nato, livre, branco, não posso me confundir com o homem de trabalho bruto, que é escravo e de outra cor; e odeio o português, que trabalha como ele e acaba mais rico do que eu, sendo além disso, mais branco. Quanto mais ruidosamente eu proclamar os meus privilégios, mais possibilidades terei de ser considerado branco, gente de bem, candidato viável aos benefícios que a Sociedade e o Estado devem reservar aos seus prediletos²⁴.

Candido também dirá, contudo, que a obra de Azevedo nega o projeto naturalista de ser “uma transposição direta da realidade”. O autor cita Proust (“Todas as vezes que um artista nasce, é como se o mundo fosse criado de novo, porque nós começamos a enxergá-lo conforme ele o mostra”) e Oscar Wilde (“Depois de ter mostrado Corots e Daubignys, a natureza da França mostrava naquela altura Monets e Pissarros”) para argumentar que o escritor não consegue ficar diante da natureza “na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto”. Assim,

²³ O dito, por sua vez, é também um texto segundo, derivado da *Bíblia* (Eclesiastes, 33:25 – “Para asno, forragem, chicote e carga; para servo pão, correção e trabalho”) ou, ainda, da célebre formulação de Antonil – em que os três pês eram destinados a fazer o escravo trabalhar: “No Brasil, costumam dizer que para o escravo são necessários três PPP, a saber, pau, pão e pano. E, posto que comessem mal, principiando pelo castigo que é o pau, contudo, provera a Deus que tão abundante fosse comer e o vestir como muitas vezes é o castigo, dado por qualquer causa pouco provada, ou levantada; e com instrumento de muito rigor”. André João Antonil, *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. São Paulo: Edusp, 2007.

²⁴ Antonio Candido, op. cit., p. 113.

a relação com a realidade não nega o fato de que “convém pesquisar nela mesma [a obra de arte] as razões que a sustentam como tal”. O crítico cita ainda György Lukács, que via como algo negativo o romance naturalista substituir a realidade pela alegoria. “A alegoria não ocorre no Naturalismo em geral, como não é encontrada na obra de Verga – *I Malavoglia* –, nem na de Eça de Queirós, porém está presente em Zola, que por sua vez influenciou Azevedo, sendo em ambos os casos elemento de força, mas não de fraqueza”. Chegamos, aqui, a um importante elemento mediador, a preocupação central de Candido nesse texto:

O fato de ser brasileiro levou Aluísio a interpor uma camada mediadora de sentido entre o fato particular (cortiço) e o significado humano geral (pobreza, exploração). Em *L'Assomoir*, a história de Gervaise nos conduz diretamente à experiência mental da pobreza, sendo o cortiço e o bairro ingredientes graças aos quais ela é particularizada e determinada. Mas no livro de Aluísio, entre a representação concreta particular (cortiço) e a nossa percepção da pobreza se interpõe o Brasil como intermediário. Essa necessidade de representar o país por acréscimo, que não se impunha a Zola em relação à França, diminui o alcance geral do romance de Aluísio, mas aumenta o seu significado específico.

A ideia de que um bom escritor naturalista deve em alguma medida falhar ao seguir o método naturalista, presente em Sodré, é retomada, portanto, bastante a seu modo, por Candido. A falta de fidelidade a um projeto equivocado é o que abre espaço para obras de qualidade, para Sodré, desde que a realidade e o estágio de desenvolvimento sejam “contemporâneos” ao método criativo; para Candido, é justamente o descompasso entre o estágio do capitalismo europeu, em que foi imaginado o programa naturalista, e o grau de desenvolvimento no Brasil que abre

espaço para a abordagem criativa feita por Aluísio da realidade do país. Há uma enorme distância de profundidade teórica e analítica entre as duas críticas – só Candido, por exemplo, consegue romper que a ideia de que o “mestre de escola”, no caso Zola, é necessariamente superior a seus seguidores –, embora elas compartilhem mais um traço comum: o de priorizar a medida de realidade que condiciona a criação literária.

O texto de Candido, publicado mais de cem anos após a primeira edição de *O cortiço*, assim, pode ser tomado como um momento-chave de uma nova compreensão das qualidades do naturalismo entre nós, uma leitura em que é possível pôr o autor secundário ao lado do seu modelo e, assim, enxergá-lo não como um espelho deformado e pouco interessante, como em tese deveriam ser sempre vistas as obras secundárias, mas como um livro capaz de apresentar importantes novidades para o leitor, ainda que essas novidades acabem sendo fixadas, na análise de Candido, a uma certa representação do Brasil. Ao fim e ao cabo, o “interesse geral” despertado pela obra de Aluísio permanece menor que o de Zola, embora o “interesse específico” seja maior em *O cortiço*.

Algumas perguntas novas, no entanto, surgiram depois da polêmica entre Candido e Romano de Sant’Anna. Ainda na década de 1980, Flora Süssekind entrou na discussão sobre o papel que assumiu o naturalismo no Brasil com a publicação de sua dissertação de mestrado. Trata-se de um trabalho que expressa uma gama enorme de preocupações e que faz algumas importantes observações, abrindo algumas novas possibilidades de interpretação do naturalismo brasileiro. Seguindo pistas deixadas, entre outros, por Antonio Candido e Otto Maria Carpeaux²⁵ e

²⁵ Flora Süssekind, op. cit., p. 40-41.

repisando incontáveis vezes a estrutura do título, tomada da máxima “tal pai, tal filho”²⁶, Sússekkind aponta no romance de 1930 e no romance-reportagem dos anos 1970 retomadas, com novas referências, da forma naturalista introduzida no país no final do século XIX. O ponto-chave para Sússekkind, em todos estes momentos da literatura brasileira, seria uma busca conservadora por uma identidade entre ficção e realidade. Daí a analogia entre família e estética, tão importante na sua leitura.

Ignorando as possibilidades irônicas da expressão “tal pai, tal filho” (seja pela dessemelhança tantas vezes evidente, porém ignorada pelos olhos que veem os filhos sem distanciamento, seja pela leitura negativa e nada orgulhosa, que pode, inclusive, buscar dimensões trágicas na vida cotidiana), Sússekkind argumenta que a busca por um “Brasil”, uma “verdade”, uma “nacionalidade” a ser reproduzida de modo fiel leva as literaturas “naturalistas” a, no limite, negar a própria ideia de literatura. Elas, assim, se negariam “enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografias do Brasil”. Na mesma página, ela escreve:

O leitor de uma obra científica ou de uma notícia de jornal pouco observa a linguagem com que foram escritos, contanto que lhe transmitam uma impressão de veracidade. Contanto que pareçam apontar para além de si mesmos, para um mundo e uma linguagem extratextuais. Do mesmo modo, o leitor de um texto 'naturalista' é conduzido para fora da linguagem. Como se emoções e a sedução que a leitura porventura lhe possa provocar não adviessem de um texto, de um modo próprio de narrar, de uma ficção internamente trabalhada.²⁷

²⁶ A autora atribui a sugestão do título a ensaio de Alain Buisine sobre Guy de Maupassant intitulado “Tel fils, quel père?” (tal filho, qual pai?), in *Le naturalisme* (Collection 10-18, 1978).

²⁷ Flora Sússekkind, op. cit., p. 39. Graciliano Ramos aceita o rótulo de “fotógrafo”, defendendo, no texto “O fator econômico no romance brasileiro”, métodos de aproximação com a realidade análogos à fotografia: “Com certeza os nossos autores dirão que não desejam ser fotógrafos, não

Os três momentos de predominância naturalista na literatura brasileira, acredita Sússekind, em suas repetições, operam uma inversão ideológica que nega a dependência, o caráter periférico e a falta de identidade próprias ao Brasil. Assim, a repetição formal seria acompanhada por uma repetição ideológica. A percepção de Sússekind permitiria, no entanto, ir além. Afinal, o que explicaria o resgate da forma naturalista do século 19 nestes outros dois momentos? Se a economia política (nos anos 1930) e as técnicas de reportagem (nos anos 1970) substituem o discurso científico como elemento extraliterário na narrativa, o que no universo extraliterário poderia, de algum modo, induzir os escritores a buscarem novamente em Zola e Aluísio alternativas para a composição romanesca? Dito de modo mais direto, o que há de comum, histórica e economicamente falando, entre o fim do século XIX, os anos 1930 e os anos 1970? De um modo geral, podemos ver nestes três períodos um processo de modernização conservadora, em que elementos progressistas, como a abolição da escravatura, a constituição de uma indústria nacional e de um proletariado urbano e a aceleração do desenvolvimento econômico capitalista ficam subordinados ao controle de poderosas elites que conseguem, apesar da resistência de parcelas significativas da população, controlar o Estado e o processo de *aggiornamento* do país – a elite cafeeira aliada aos militares positivistas no final do século 19, o *getulismo* (e o *positivismo gaúcho*) sustentado em armas pelo movimento tenentista nos anos 1930 e, finalmente, os militares (ainda fortemente positivistas) do golpe de 1964 apoiados pela burguesia nacional (apenas formalmente) “liberal” empolgada com as possibilidades de acumulação permitidos pelos ganhos periféricos do milagre econômico da década de 1970. No entanto, em

têm o intuito de reproduzir com fidelidade o que se passa na vida. Mas então por que põem nomes de gente nas suas ideias, por que as vestem, fazem que elas andem e falem, tenham alegrias e dores?” (*Linhas tortas*, p. 256, Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Livraria Martins Editora, 1976.).

nenhum desses três momentos os “naturalismos” brasileiros representaram uma adesão aos projetos de poder dominantes. Ao contrário, podemos dizer que, em todos eles, predominou um viés crítico, uma vocação minoritária, “gauche”, simpática aos setores mais prejudicados pelos movimentos de modernização conservadora do capitalismo brasileiro. O naturalismo do século 19 era fortemente republicano, anticlerical e antiescravista, enquanto os políticos republicanos e antiescravistas faziam alianças com setores monarquistas e escravistas; o romance de 1930, em diferentes matizes, foi um dos elementos mais críticos em relação à ditadura getulista, e Graciliano Ramos amargou o cárcere por conta de suas posições políticas; e o romance-reportagem dos anos 1970 apontava o crescimento da violência e da exclusão urbana em plena ditadura militar, contrariando o clima ufanista predominante.

Do ponto de vista da forma, isso se expressa, nestes três momentos, por exemplo, na forte presença de protagonistas entre as camadas marginalizadas, na descrição crítica de seus espaços de vivência e de exploração, na inadequação de seus saberes diante de um mundo em movimento e transformação acelerada. Pensemos em dois personagens altamente simbólicos para a história da literatura brasileira e sua visão sobre a população marginalizada: Bertoleza, que supera a mentalidade de escrava e mostra-se pronta a construir uma vida dentro do incipiente capitalismo brasileiro, mas encontra como obstáculo um sistema produtivo decidido a renegá-la, e Fabiano, de *Vidas secas*, que busca, com sua família, escapar de um ambiente de exploração não capitalista rumando em direção a um novo espaço, com uma nova dinâmica, antevista (especialmente por sua companheira, Sinha Vitória), mas desconhecida.

Podemos dizer, assim, que a análise de Sússekind, apesar de se reivindicar antimarxista, acaba reproduzindo algumas das posições do marxista Nelson Werneck Sodré, apontando no naturalismo uma forma necessariamente conservadora e inadequada, sem atentar para os bloqueios e as interdições que existiam no espaço do romance contra os quais o naturalismo se insurge, usando, é verdade, argumentos extraliterários, mas que legitimam a indisciplina com que busca ampliar o universo do que podia ser narrado ou descrito por um romancista.

Esse viés antinaturalista de Sússekind faz com que ela, em muitos momentos, recorra a evidentes omissões para adequar sua forte tese à realidade dos romances que analisa. Ao tratar dos casos de histeria tão frequentes nos romances do século 19, ela cita uma passagem de *O homem* em que o caso de Magdá é considerado pelo doutor Lobão “o caso mais bonito de histeria observado por ele”. Flora toma todas as menções a Lobão ao pé da letra, sem perceber o tom debochado do autor: antes de ser o representante de uma ciência capaz de explicar o comportamento e a saúde da personagem, Lobão é um médico ruim, senão charlatão. Seus remédios são inócuos e sua paciente apresenta uma evolução rumo à morte, e ele é capaz de maravilhar-se com isso, por sua capacidade de prever – Aluísio não está fazendo um elogio da medicina, mas apontando justamente sua inutilidade, pelo menos diante de médicos como Lobão. A doença não o faz brilhar, faz ele tornar-se, cada vez mais, ridículo. Ao tomar as falas de Lobão como se fossem apenas uma exposição do poder médico – o que é, inclusive, contestado pelas mulheres do romance –, o autor sai diminuído²⁸.

²⁸ Flora Sússekind, op. cit., p. 128.

Em outro momento, comparando a produção do século 19 com o romance de Trinta, Flora dirá que, “se os *estudos de temperamento*, romances escritos em analogia aos casos clínicos, marcam a ficção brasileira naturalista do século passado, nesse novo naturalismo proliferam os *ciclos* e as analogias entre a linguagem literária e as ciências sociais. Se antes os organismos doentes e seus médicos ocupavam o primeiro plano, agora são as grandes propriedades e seus donos”. Pouco à frente, lembra títulos como *O homem*, *A normalista*, *Filomena Borges* e os compara a *Banguê*, *Usina*, *São Bernardo*, *São Jorge dos Ilhéus*, *Terras do Sem Fim*.

Nos primeiros, a ênfase recai sobre o indivíduo, sobre o comportamento e a fisiologia humanos. Nos títulos dos romances de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, sobressaem atividades econômicas, produtos e nome de propriedades.²⁹

Esse raciocínio, em linhas gerais, não está de todo errado, mas só se mantém firme se ignorarmos títulos como *O cortiço* e *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo, duas das mais destacadas obras do naturalismo do século 19, que têm sua centralidade nos espaços de reprodução econômica e social. E também ignorarmos o quanto tem de caráter geral títulos como *A fome*, *A carne* e *O chromo*, em que os estudos de temperamento surgem não como simples explicação de comportamentos individuais, mas como expressão de teorias generalizantes e leituras da sociedade. *O mulato*, *Bom-Crioulo* e *A normalista* não são apenas indivíduos, mas também representações de categorias fundamentais para o debate político e ideológico do período e mesmo para a vivência diária dos brasileiros. Embora singulares, são

²⁹ Flora Süssekind, op. cit., p. 150.

também coletivos. Nesse sentido, é ainda mais sintomático que entre as personagens históricas que analisa, Sússekind não encontre grandes diferenças entre Ana Rosa, que pouco sofre com a morte de Raimundo, Magdá, de *O homem*, que morre sem se casar e sem copular, contrariando a voz poderosa da sociedade que sai pela voz imponente e impotente do médico dr. Lobão, e Lenita, de *A carne*, que encontra uma resposta própria para a necessidade médica e moral imposta pelo romance naturalista, segundo a crítica, o casamento e a procriação.

Flora Sússekind tem, no entanto, o grande mérito de apontar, com todas as letras, a permanência de características da literatura naturalista no século 20. De trás para frente, estabelece sua “árvore genealógica”:

Romance-reportagem-depoimento para a década de Setenta, romance dominado pelo 'fator econômico' em Trinta, romance experimental no século passado. Repete-se idêntico privilégio da observação, da objetividade, do estreitamento das relações entre ficção e ciência. Repete-se a tentativa de estabelecer analogias e identidades. O naturalismo se repete. Mas submetido a alianças bastante diversas: com a ciência natural, com a economia, com o jornalismo. E a transformações também diversas na forma romanesca. Repete-se a estética naturalista, mas sob a forma do *caso clínico*, na virada do século; do *ciclo*, em Trinta; do *flagrante*, na década de Setenta.³⁰

Ainda que a percepção de Sússekind seja negativa em relação a todos estes naturalismos, ela é, certamente, a crítica dedicada ao movimento que registra com mais acuidade a permanência do método após o “primeiro” naturalismo. A associação entre estes diferentes momentos da literatura brasileira é feita por meio da forma – o recurso a um discurso legitimador externo ao da arte –, mas abre

³⁰ Flora Sússekind, op. cit., p. 88.

caminho para outras questões, de forma e de conteúdo. Se, como já dissemos, há uma tendência dos escritores, nestes momentos, de construir personagens marginalizados que possam questionar o exercício do poder na sociedade brasileira, há outros pontos em comum: esses autores colocam em dúvida o status do escritor na sociedade, relativizam o papel da obra de arte e compartilham um sentimento de que é preciso expandir o universo de leitores: o discurso externo serve não apenas para legitimar o texto do romance, mas, em especial, como instrumento de propaganda da obra³¹.

O escândalo provocado pelas obras naturalistas do final do século 19, especialmente em relação à exploração frequente do sexo como material literário, recebeu, mais recentemente, novas leituras, em que se destacam os trabalhos de Marcelo Bulhões e Leonardo Mendes. O olhar contemporâneo desses autores para o papel das sexualidades presentes no romance naturalista permitiu superar muito da condenação moralista da prosa naturalista brasileira.

Bulhões, por exemplo, vai mostrar como a temática sexual é elemento gerador de polêmica em torno do romance naturalista e, ao mesmo tempo, objeto de grande fascínio por parte dos críticos. E como o romance naturalista é, também, “um capítulo da exposição do trauma da sexualidade no mundo ocidental”. “Nesse sentido, ele se afina com a psicanálise como instância de auscultação das tramas e dos labirintos do desejo, dos caminhos tortuosos aos quais o desejo sexual

³¹ É bastante conhecido o fato de que Zola foi responsável, antes de poder viver dos direitos autorais de seus romances, pela publicidade de uma editora. Segundo Jean-Yves Mérian, “para contrabalançar a invasão de obras estrangeiras, os escritores da geração de Aluísio Azevedo foram levados à prática, de modo sistemático em certas épocas, do elogio mútuo”. Jean-Yves Mérian, *Aluísio Azevedo: Vida e Obra (1857-1913)* – O verdadeiro Brasil do século 19, p. 457. Rio de Janeiro: INL, 1988.

encaminha (ou desencaminha) aqueles que desejam.”³² Mendes, por sua vez, revela ter se espantado “com o que dizem” os romances naturalistas “sobre mulheres que não se casam, prostitutas e homossexuais”: “Mesmo que eles também digam mal, essencialmente eles dizem bem” – e, desta forma, obras como *O cortiço* e *Bom-Crioulo*, no tratamento que dispensam ao tema da sexualidade no final do século 19, “revelam verdades históricas e culturais a respeito do Brasil que só podem ser encontradas na ficção”³³ Essas duas leituras, entre outras feitas e/ou publicadas já no século 21, ao retornarem à temática sexual já livres da necessidade de condenar o caráter “pornográfico” do naturalismo e, pelo contrário, analisando-o como material literário, contribuíram enormemente para a desestigmatização da produção literária do final do século 19 e para que algumas de suas qualidades fossem, mais de cem anos depois de as obras terem sido escritas, fossem reveladas.

Modelo importado, crítica também

Neste trabalho, que começou alguns anos atrás a partir das preocupações e interesses que o romance *O cortiço* me despertavam, acabei, por sugestão e incentivo do orientador Valentim Facioli, não me restringindo ao romance de Aluísio Azevedo. Optamos por buscar construir uma análise dos sentidos e das formas que o romance naturalista ganhou no Brasil. Este projeto só se tornou possível quando pusemos em perspectiva o processo histórico-literário que resultou na importação do modelo de Émile Zola.

³² Marcelo Bulhões, *Leituras do desejo – O erotismo no romance naturalista brasileiro*, p. 200. São Paulo: Edusp, 2003.

³³ Leonardo Mendes, *O retrato do imperador – Negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*, p. 15. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

Buscamos entender melhor o processo de disseminação do naturalismo pelo mundo, para verificar algumas das premissas que têm orientado a leitura do movimento no país. Tivemos, assim, que retomar algumas perguntas: como se deu essa apropriação de um modelo supostamente inadequado e atrasado ao país? Como atuaram as particularidades da realidade brasileira na composição dos romances naturalistas? O que, afinal, permitiu que o romance naturalista brasileiro percorresse mais de um século de história de severas críticas sem que perdesse o interesse dos leitores?

Um exemplo, apenas para indicar como pudemos encontrar algumas respostas diferentes para questões que, de certa forma, já pareciam ter sido respondidas a contento: a partir da comparação das histórias da literatura brasileira com histórias da literatura de outros países, da Argentina à Bélgica, dos Estados Unidos à Espanha, passando evidentemente pela França, buscamos avaliar a pertinência da afirmação de que a literatura brasileira conheceu o naturalismo tardiamente, como escreve, entre outros, Lúcia Miguel-Pereira. Neste ponto específico, pudemos constatar, a partir da comparação com histórias literárias de vários outros países que também conheceram o naturalismo, que este atraso não se verifica.

Lúcia Miguel-Pereira, ecoando Sílvia Romero, começa o capítulo dedicado ao naturalismo da *História da Literatura Brasileira* afirmando que “o atraso com que foi aqui adotado o realismo é um sintoma do alheamento dos escritores de então não só ao mundo, mas às condições do país. E também da maior correspondência entre o nosso feitio e a atitude idealista”³⁴. Em seguida, ela argumenta que *O guarani* foi publicado no mesmo ano que *Madame Bovary* e que Zola já iniciara a publicação da

³⁴ Lúcia Miguel-Pereira, *História da Literatura Brasileira – Prosa de ficção, 1870-1920*, v. 12, p. 120. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

série dos *Rougon-Macquart* quando Taunay escreveu *Inocência*. Lúcia cita, na sequência, Sílvio Romero: “No Rio de Janeiro, só de 1874 em diante é que, pela primeira vez, os nomes de Darwin e Comte foram pronunciados em público, em conferências ou escritos”³⁵.

Esta citação de Romero faz parte do texto que busca afirmar a “prioridade de Pernambuco” no processo de atualização da intelectualidade brasileira, em relação à Europa, no final do século 19. A parte não lembrada por Miguel-Pereira complementa a informação de que os nomes e as teorias de Charles Darwin e Auguste Comte já eram “vulgares” no Estado nordestino em 1869. Ocorre que Romero também se equivoca. Em seu trabalho sobre a ilustração no país, Roque Spencer Maciel de Barros aponta que desde 1865, pelo menos, na tese *Teoria das gastrologias e das nevroses em geral*, apresentada junto à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Pereira Barreto já usava a obra de Augusto Comte em suas argumentações³⁶. A questão do suposto atraso literário e intelectual nacional, portanto, merece ser posta em dúvida. Se havia romancistas que “continuavam a escrever como se nada mudara”, é preciso reconhecer que a penetração do naturalismo no Brasil seguiu um ritmo que não foi exclusivamente nacional e que, de certa forma, foi mais célere e eficaz do que o verificado em muitos outros países.

Otto Maria Carpeaux escreve que, com *O cacaulista*, em 1876, assinado com o pseudônimo de Luís Dolzani, Inglês de Sousa tornou-se o primeiro escritor naturalista do Brasil.³⁷ Werneck Sodré afirma, por sua vez, que *O coronel Sangrado*,

³⁵ Sílvio Romero, *A prioridade de Pernambuco no movimento espiritual brasileiro*. Revista Brasileira, 2ª fase, ano I, tomo II, Rio, 1879, pág. 496, apud Lúcia Miguel-Pereira, op. cit., p. 120.

³⁶ Roque Spencer Maciel de Barros, *A ilustração brasileira e a ideia de universidade*, p. 131. São Paulo: Convívio/Edusp, 1986.

³⁷ Otto Maria Carpeaux, *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, p. 168. Rio de Janeiro: Ediouro, sem data.

também de Inglês de Sousa, publicado em 1877, revela muito mais “traços naturalistas do que *O mulato*, aparecido quatro anos depois e aceito como marco inicial da nova escola entre nós”³⁸. Mas “o fundamental não está na cronologia”, uma vez que outros livros, como *O seminarista e O garimpeiro*, de 1872, de Bernardo Guimarães, “já não se conformavam com a prosa de José de Alencar”³⁹. Ou seja, ainda que se concorde com Carpeaux, com Werneck Sodré ou ainda com outras cronologias que apontem antecedentes, o grande marco inicial da literatura naturalista brasileira tornou-se, devido à repercussão que ganhou, indiscutivelmente, a publicação de *O mulato*, em 1881.

O romance trata da história de Raimundo, o mulato em questão, filho de um português com uma escrava. Seu pai, enriquecendo-se, se casa com uma mulher que o trairá com um padre – o pai de Raimundo, então, mata o religioso e envia o filho à Europa, onde ele estuda e torna-se respeitado pelos colegas de Coimbra. Na volta ao Brasil, com 26 anos, ele se hospeda na casa de um tio, cuja filha, Ana Rosa, se apaixonará por ele. Ela engravida de Raimundo, mas a família não aceita o casamento com o mulato – que, no Brasil, descobre-se “homem de cor” e sente mais forte o preconceito racial. Raimundo acaba sendo morto por um caixeiro do pai de Ana Rosa, com quem ela, cinco anos depois do ocorrido, aparece casada e feliz. Embora desde a sua publicação a presença de traços românticos tenha sido apontada na obra⁴⁰, isso não resultou num atraso significativo em relação ao que ocorreu em

³⁸ Nelson Werneck Sodré, op. cit., p. 175. Para o historiador, o caso de Inglês de Sousa permite “constatar, concretamente, como cabe ao público, na realidade”, os julgamentos soberanos e definitivos. Sousa não teria conseguido “estabelecer o contato, a comunicação, com o público, e permaneceu praticamente esquecido por longos anos”.

³⁹ Erson Martins de Oliveira, *Aluísio Azevedo – da crônica jornalística ao romance realista: uma revisão crítica*, p. 19. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2003.

⁴⁰ Araripe Júnior, *Literatura Brasileira - Movimento de 1893*, p. 130. Rio de Janeiro: Tipografia da Empresa Democrática, 1896.

outras partes do mundo. Já é possível encontrar fortes elementos naturalistas nesse romance de Azevedo. O mais forte deles é o anticlericalismo, o que renderá a *O mulato* uma enorme polêmica na província do Maranhão, registrada por Josué Montello em *A polêmica d'O Mulato*. Mas não é o único: Ana Rosa age movida por seus instintos, dominando a cena a partir de seus impulsos sexuais. É ela quem “entrega-se” a Raimundo – a relação sexual ocorre muito mais por ação dela que dele. Além disso, ela, até que o ato ocorra, sofre com crises de histeria, uma doença bastante frequente nos livros de Aluísio e em outras obras naturalistas. Mas, para além disso, há uma escolha temática que é recorrente nos romances de Aluísio e que retornará com força em *O cortiço*, mas também em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha: a questão racial como um aspecto central da vida social brasileira, fruto de injustiças que as personagens não conseguem, por mais força de vontade e boa-fé que tenham, superar. Uma questão que participa abertamente do “meio” e que permite, assim, introduzir negros e afrodescendentes como figuras centrais das tramas.

Se tomarmos 1881 como data fundadora do naturalismo no Brasil, não há um atraso significativo em relação ao que ocorreu com outras literaturas do mundo. Na Espanha, por exemplo, “con excepción de algunos críticos”, ignorava-se o “naturalismo literario hasta 1879 o 1880”.⁴¹ O naturalismo espanhol, assim como o de outras partes do planeta, é devedor em seu desenvolvimento inicial ao sucesso de *L'Assomoir*, lançado na França em 1877. A partir daí, o movimento literário, que por vezes recebeu o nome de “zolaísmo” e de “zolismo”, e por outras era entendido apenas como sinônimo de realismo, ganhou terreno também na literatura espanhola.

⁴¹ Walter T. Pattison, *El naturalismo español – historia externa de un movimiento literario*, p. 19. Madri: Gredos, 1969.

Erich Auerbach escreve que apenas por volta de 1890, na Alemanha, “as influências estrangeiras penetram em toda parte”: “No que respeita à representação da realidade contemporânea, isto leva ao surgimento de uma escola naturalista alemã, cuja figura mais importante é, de longe, a do dramaturgo [Gerhart] Hauptmann”. O primeiro grande romance naturalista alemão, na opinião do crítico, só seria escrito já no século 20: trata-se de *Buddenbrooks*, de Thomas Mann, publicado em 1901.⁴² Auerbach vai dizer ainda, no mesmo texto⁴³, que, nos restantes países da Europa Ocidental e Meridional, “o realismo tampouco atinge, durante a segunda metade do século, a mesma força independente nem a mesma coerência do realismo francês; nem sequer na Inglaterra, embora entre os romancistas ingleses se contem importantes realistas”⁴⁴. Na América Latina, o método de Zola muitas vezes só foi tomado como modelo no início do século 20, mais de duas décadas após a publicação de *O mulato*. No México, *Santa*, a obra mais importante de Federico Gamboa, é de 1903. No Chile, Baldomero Lillo (1867-1923) publicou *Sub Terra* em 1904⁴⁵. Na Argentina, “hubo un grupo de prosistas que conocieran – y algunos de ellos practicarano – por lo menos dos de las modas francesas: el Parnasismo y el Naturalismo. Es el grupo de los 'hombres del 89’”⁴⁶.

Yves Chevrel, que trata do naturalismo como um movimento internacional – essencialmente europeu e norte-americano, ignorando completamente a produção

⁴² Erich Auerbach, *Mimesis*, p. 464. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁴³ “Germinie Lacerteux”, que tem como ponto de partida, portanto, a obra dos irmãos Goncourt.

⁴⁴ Erich Auerbach, op. cit., p. 466. Auerbach trata ainda rapidamente da literatura realista escandinava, que, como a russa, “a partir da década de oitenta”, apresenta-se à luz do público europeu, tendo com Ibsen a figura que será tomada como mestre pelos naturalistas alemães, a partir dos anos noventa do século 19.

⁴⁵ Giuseppe Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 335. Madri: Castalia, 1986.

⁴⁶ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, p. 325. México (DF): Fondo de Cultura Económica, 1995.

latino-americana –, elaborou algumas tabelas do que considera momentos-chave do naturalismo. É interessante notar que Chevrel inclui, como autores naturalistas, escritores que, anteriormente, haviam escrito obras que o próprio crítico classifica como “realistas”: Gustave Flaubert com *Madame Bovary* e Leon Tolstói com *Contos de Sebastopol*.

Primeiras obras “naturalistas” (1864-1869):⁴⁷

Lit. de língua	Título	Autor	Ano
Francesa	<i>Germinie Lacerteux</i>	E. e J. de Goncourt	1865
	<i>Thérèse Raquin</i>	E. Zola	1867
	<i>Madeleine Féral</i>	E. Zola	1868
	<i>A educação sentimental</i>	G. Flaubert	1869
Russa	<i>Crime e Castigo</i>	F. Dostoiévski	1866
	<i>Guerra e Paz</i>	L. Tolstói	1867-1869

Essa tabela de Chevrel não é, registre-se, inocente. Claramente, em sua obra, ele está tentando desestigmatizar a palavra naturalismo. A inclusão dos autores canônicos russos, portanto, não parece ser acidental, neste estudo cuja preocupação central é apontar a influência francesa no naturalismo alemão.

Entre as obras a seguir, ele inclui textos críticos:

Primeira onda naturalista, 1879-1881:⁴⁸

Lit. de língua	Título	Autor	Ano
Alemã	<i>A adúltera</i>	T. Fontane	1880 (rev.)
Inglesa	<i>Workers in the Dawn</i>	G. Gissing	1880
Dinamarquesa	<i>Haabløse Slægter (Générations sans espoir em francês)</i>	H. Bang	1880

⁴⁷ Yves Chevrel, *Le naturalisme – étude d'un mouvement littéraire international*, p. 39. Paris: PUF, 1993.

⁴⁸ Yves Chevrel, op. cit., p. 41.

Lit. de língua	Título	Autor	Ano
	<i>Niels Lyhne</i>	J.P. Jacobsen	1880
Espanhola	<i>A deserdada</i>	B. Pérez Galdós	1881
	<i>Un viaje de novios</i>	E. Pardo Bazán	1881
Francesa	<i>Les Róis em exil</i>	A. Daudet	1879
	<i>Les Frères Zemganno</i>	E. de Goncourt	1879
	<i>Les Soeurs Vatar</i>	J.-K. Huysmans	1879
	<i>Les Soirées de Médan</i>	(Vários)	1880
	<i>Nana</i>	E. Zola	1880
	<i>Le roman expérimental</i>	E. Zola	1880
	<i>Une belle journée</i>	H. Céard	1881
	<i>Numa Roustan</i>	A. Daudet	1881
	<i>En ménage</i>	J.-K. Huysmans	1881
	<i>La maison tellier</i>	Guy de Maupassant	1881
	<i>Un male</i>	C. Lemonnier	1881
	<i>Bouvard et Pécuchet</i>	G. Flaubert	1881
Italiana	<i>Giacinta</i>	L. Capuana	1879
	<i>Studi sulla letteratura contemporânea</i>	L. Capuana	1880
	<i>Os Malavoglia</i>	G. Verga	1881
Norueguesa	<i>Casa de bonecas</i>	H. Ibsen	1879
	<i>Garman & Worse</i>	A. Kielland	1880
	<i>Espectros</i>	H. Ibsen	1881
Russa	<i>Os irmãos Karamázov</i>	F. Dostoiévski	1879-1880
Sueca	<i>O quarto vermelho</i>	A. Strindberg	1879

Chevrel publica mais duas tabelas, “o naturalismo triunfante”⁴⁹, para o período 1885-1888 (*Germinal* é de 1885), em que são incluídos textos em polonês (*A boneca*, de R. Prus, 1887) e em português (*Os maias*, de Eça, 1888, e *Estética naturalista*, de J.L. Pinto, 1885), além de obras nas línguas já citadas, e “a última

⁴⁹ Yves Chevrel, op. cit., p. 44.

onda naturalista, 1891-1895”⁵⁰, em que, entre os livros de literatura em língua inglesa, são incluídas as obras *Maggie, a girl from the streets* e *The red badge of courage*, do norte-americano Stephen Crane.

Essas tabelas, em que pesem as contestações que possam ser feitas pela inclusão/ausência de algumas obras e o significado político das escolhas nas disputas literárias, indicam que o naturalismo no Brasil não apenas surgiu no momento em que o movimento se espalhava pela Europa como, também, acompanhou seu ritmo. *O mulato* é publicado em 1881, na mesma época da primeira grande vaga naturalista; *O cortiço* é de 1890, pouco depois do “naturalismo triunfante” na Europa, e *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, de 1895, poderia muito bem ser incluído na “última onda naturalista”.

Portanto, Eça de Queirós, que diz ter escrito *O crime do Padre Amaro* em 1871, o mesmo ano em que, nas conferências do Cassino, afirma que o espírito do tempo é a revolução, é uma notável exceção no processo que fez do naturalismo um movimento literário mundial. Mas mesmo ele, na opinião de Lúcia Miguel-Pereira, “conquistou sua nomeada” com *O primo Basílio*, de 1878⁵¹. Adherbal de Carvalho registra, talvez um tanto mal informado, que *O crime do Padre Amaro*, “por miopia cerebral ou por inanição literária”, passou inteiramente despercebido, não conseguindo sequer “transpor as raias do escândalo a que visava”⁵².

⁵⁰ Yves Cheval, op. cit., p. 46.

⁵¹ Lúcia Miguel Pereira, op. cit., p. 123.

⁵² Adherbal de Carvalho, *Esboços Literários*, p. 101. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

A popularidade do bastado

A literatura naturalista brasileira superou mais de um século de resistência da crítica e de reprovação moral, de modo que algumas de suas obras preservaram-se entre as mais conhecidas dos leitores do país, como o caso dos romances já citados *O cortiço* e *A carne*, obras nem sempre indicadas nas aulas do ensino médio, mas muitas vezes lida “às escondidas” e apaixonadamente pelos estudantes. Por outro lado, a fortuna crítica do naturalismo, ainda que irregular e, por vezes, excessivamente esquemática, permite dizer sem medo que o movimento tem um peso considerável no debate literário do século 19 e uma presença que pode ser verificada na literatura brasileira do século 20 – inclusive na conformação de alguns lugares comuns que até hoje participam da produção ficcional destinada ao grande público, com forte apelo, ao lado de modelos românticos.⁵³

Trata-se de uma popularidade incomum, registrada muitas vezes por críticos que reprovam esteticamente o movimento, e que pode ser também sentida, com frequência, mas de forma impressionista, em conversas informais que registram o gosto pela leitura de romances naturalistas. Eventualmente, os críticos registram essa impressão colhida nas ruas: Otto Maria Carpeaux, em sua *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, por exemplo, após considerar as restrições à obra de Aluísio Azevedo, quando não dirigidas à escola, de importância menor, afirma que o autor de *O cortiço* “continua um dos romancistas mais lidos do

⁵³ Embora não seja este o lugar para aprofundar o assunto, é possível avaliar as brigas entre mulheres nas telenovelas de autoria de Gilberto Braga (mas não apenas dele) – Yolanda (Joana Fomm) versus Júlia (Sonia Braga) em *Dancin’ Days* (1978), Raquel (Regina Duarte) versus sua filha, Maria de Fátima (Glória Pires) em *Vale Tudo* (1989), Maria Clara (Malu Mader) versus Laura (Claudia Abreu), em *Celebridades* (2003) – uma permanência do lugar-comum naturalista das disputas físicas entre as lavadeiras de *L’Assomoir*.

Brasil, rivalizando a esse respeito com [José de] Alencar e superando (fora da opinião das elites literárias) o próprio Machado de Assis”⁵⁴.

O discurso literário padrão no Brasil, que vê as obras naturalistas escritas no país como reprodução acrítica de um modelo internacional, paradoxalmente, não é, por sua vez, original. Ele repete, a seu modo, uma visão de literatura que participa das restrições à obra de escritores naturalistas em vários países, inclusive na França. Para discutir a leitura que comumente se faz da obra literária de Émile Zola, seu biógrafo Henry Mitterand, em *Zola et le naturalisme*, escreve:

Suivons d'abord la pente la plus banale, celle des manuels: Zola est un romancier 'naturaliste'... Une sorte de bâtard, en somme – puissant et combatif, comme les bâtards, mais avec quelque chose d'impur, de dégradé. Un bâtard de Balzac et de Flaubert, les grands “réalistes”⁵⁵

O termo bastardo, utilizado aqui por Mitterand para registrar a conotação negativa que a palavra naturalismo com frequência carrega nos manuais de literatura, é bastante apropriado para iniciar a nossa discussão, por que ele revela a penetração do discurso moral no espaço da crítica literária. O romance de Zola é metaforicamente tratado como um “bastardo” porque degrada o modelo “puro” e “realista” de Honoré de Balzac e de Gustave Flaubert, ou seja, utiliza suas formas para expressar coisas, pessoas, fatos e ideias que, pensando bem, talvez não merecessem lugar na literatura. Um desses objetos que o naturalismo vai explorar de modo recorrente é justamente o sexo – sexo que, “fora do controle”, pode gerar filhos bastardos. No caso brasileiro, o discurso da “literatura bastarda” fica ainda

⁵⁴ Otto Maria Carpeaux, op. cit., p. 171.

⁵⁵ Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p. 32. Paris: PUF, 2002.

mais forte, pois o romance naturalista brasileiro já não é apenas um filho bastardo do realismo, ele é duplamente impuro, um bastardo do bastardo Zola.

Em sua tese sobre a relação entre o jornalista e o romancista que foi Aluísio Azevedo, Erson Martins de Oliveira realiza um longo trabalho de elencar críticas ao escritor que apontam a “vulgarização da arte” e que conseguem, a seu ver, acobertar o moralismo sob a crítica temática e de forma desde José Veríssimo, passando por nomes como Machado de Assis⁵⁶, Agripino Grieco e Lúcia Miguel-Pereira⁵⁷. Um livro didático – um manual, portanto – muito bem destacado por ele vai mostrar de forma inequívoca o quanto a apreciação estética do romance de Aluísio Azevedo foi, por vezes, condicionada por leituras extremamente conservadoras, religiosas e moralistas. Ao apresentar os livros do romancista, o livro didático apresenta breves comentários, reproduzidos abaixo:

*“Casa de pensão: imoral; – A Condessa de Vésper: inconveniente, deslavado por vezes; Girândola de Amores: impudico, leitura desenxabida; A mortalha de Alzira: tem valor literário, mas sua leitura é perniciosa; Demônios (contos): alguns são detestáveis; O cortiço: imundíssimo; - O coruja: rejeitem-no por inconveniente; O homem: é inaceitável porque ofende a moral; O livro de uma sogra: inconveniente, torpe; O mulato: o que se pode conceber de mais pornográfico; Pegadas: rejeitem-no; Uma lágrima de mulher: inconveniente, tem passagens francamente imorais”.*⁵⁸

⁵⁶ Valentim Facioli avalia, por sua vez, que, “a um leitor moderno poderá pensar que a crítica machadiana é bastante moralista (no sentido pejorativo que o termo tem hoje), porque ele acusa o romancista português de ocupar-se excessivamente 'das coisas mínimas e ignóbeis' [...] Porém o problema não é de moralismo, pois, de fato, Machado reivindica o que ele chama de 'realismo mitigado mas intenso e completo', discordando de que o 'carregado nas tintas' em Eça de Queirós seja o tom certo”. Valentim Facioli, *Um defunto estrambótico – Análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*, São Paulo: Nankin, 2002, p. 40.

⁵⁷ Erson Martins de Oliveira, op., cit., p. 22-31. Tese de doutorado (PUC-SP, 1993). Oliveira prefere tratar Aluísio como um escritor realista e não naturalista, um movimento que ocorre com alguma frequência entre críticos que buscavam valorizar qualidades de autores do período.

No campo da recepção, para compreendermos o alcance dessa interdição moralista, creio que é útil ainda, neste texto, destacar alguns registros emblemáticos.

Em *Infância*, o narrador em primeira pessoa criado por Graciliano Ramos esconde um exemplar de *O cortiço* “em muitas dobras de papel grosso” e só se permite conviver com a obra depois de “ser apresentado” à prostituta Otília da Conceição.

Correram semanas. Adoei. A artrite amarrou-me à espreguiçadeira, o meu desgraçado corpo se cobriu de manchas. Capengando, abri a estante, exumei *O cortiço*, desempacavirei-o, restituí-o à convivência dos outros romances. Não me inspirava curiosidade. E já não é objeto de aversão. História razoável, com alguma safadeza para atrair leitores.⁵⁹

Ao permitir-se ler *O cortiço* apenas após sua iniciação com a prostituta, o narrador de *Infância* explicita a relação entre o controle da sexualidade da criança em sua passagem para a vida adulta e as normas que regulavam o acesso ao romance de Aluísio Azevedo. Por outro lado, ao iniciar sua vida sexual – e, paralelamente, a literária –, ele aprende rapidamente que o interesse despertado pelo componente erótico da obra naturalista não pode merecer um tratamento público elogioso, nem o da aversão religiosa nem o da curiosidade infantil. Toda a fascinação que o romance “proibido”, mas guardado cuidadosamente, exercia até o ritual de passagem da entrada na vida adulta é colocada sob nova forma de vigilância, para que a obra e, por consequência, a vida sexual do garoto, possam ser conduzidas à uma condição de “normalidade”, e de conformidade, já no final do

⁵⁸ Vários, *Literatura brasileira*, apud Erson Martins de Oliveira, p. 26. A indicação bibliográfica é falha na tese, não permitindo apontar o ano de publicação.

⁵⁹ Graciliano Ramos, *Infância*, p. 258-259. Rio de Janeiro: Record, 1981.

livro. Assim, ao mesmo tempo em que reduz no discurso o apelo sexual do romance (o livro “proibido”, afinal, teria apenas “alguma safadeza”, malandramente utilizada pelo escritor para atrair leitores supostamente ingênuos), há uma desqualificação de todo romance como obra literária, que passa a ser apenas uma “história razoável”. O discurso literário atua diretamente sobre o caráter erótico e sensual da obra, inibindo por meio do poder da crítica não apenas suas potencialidades como arte, mas também como elemento de provocação da libido do leitor-narrador.

Marcelo Bulhões, na introdução de seu livro *Leituras do desejo*, recupera uma carta de protesto da União Brasileira de Escritores contra a apreensão realizada, em 1962, do romance *A carne*, por decisão da Vara Privativa de Menores da Comarca da Capital do Estado de São Paulo. Em defesa do livro, Helena Silveira, presidente em exercício da entidade, lembra diversos críticos que a colocam como parte da história literária brasileira, mas, em nome de uma concessão ao interlocutor, recoloca o incômodo que o livro provoca:

Sem dúvida cabe ao Juizado de Menores preservar a adolescência de obras prejudiciais à formação do seu caráter, principalmente em razão de os jovens geralmente as lerem sem serem guiados por seus mestres de literatura. É preciso porém considerar que a apreensão pura e simples dessas obras, sem a consulta aos especialistas e sem que se dê ao público explicações claras sobre o significado desta defesa da adolescência, leva o leitor comum, o homem não prevenido pelo estudo literário, a julgá-las deletérias, nocivas, sem expressão artística, e a equipará-las à triste literatura obscena e pornográfica vendida às escondidas, como são vendidos os tóxicos.⁶⁰

Não apenas as crianças, os jovens não orientados pelos mestres de literatura, os leitores comuns e o homem não prevenido pelo estudo literário devem ter seu

⁶⁰ Helena Silveira, manuscrito citado por Marcelo Bulhões, op. cit., p. 19.

acesso à literatura naturalista regrado pelo poder exercido por pedagogos, críticos e, eventualmente, até juízes. Às mulheres, também, seu acesso foi posto sob controle, de modo que o desejo de conhecê-lo fosse mediado pelo poder do homem. A jornalista e escritora Elsie Lessa (1912-2000), por exemplo, conta, num prefácio a *A carne*, que sua avó, mulher de Júlio Ribeiro, “crente convicta que era”, sempre se recusou a receber “um tostão que fosse dos direitos autorais desse livro pecaminoso, escrito, ela não sabia por que, por esse marido bem-amado”.⁶¹ A mãe de Elsie, filha de Ribeiro, só lia o romance “depois de casada e pedindo licença ao marido”⁶².

A crítica moral ao naturalismo não é exclusividade francesa ou brasileira e vai escolher formas muito diversas para se manifestar. Confirmando as observações de Oliveira, é possível encontrar em outras histórias literárias uma proximidade que permite a que argumentos estéticos e argumentos de fundo moral se alimentam mutuamente. Em *Historia de la literatura hispanoamericana*, apenas para citar mais um exemplo entre tantos outros possíveis, Giuseppe Bellini constrói sua crítica partindo da descrição da escola: diz que os escritores latino-americanos, como Zola, se dedicarão

a la exploración entusiasta de las situaciones más inquietantes de la psique, a la par que sondean en los estratos más sórdidos de la sociedad. Lo que muchos de ellos presentan al lector es un material horripilante que denuncia la tesis abrazada desde el comienzo. Sin embargo en medio de este clima se perfilan escritores válidos que producen páginas de gran valor dramático donde denuncian las plagas que azotan a la sociedad hispanoamericana, las condiciones miserables en que viven, la explotación inhumana del hombre,

⁶¹ Elsie Lessa, prefácio a *A carne*, p. 10. 12ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

⁶² Elsie Lessa, op. cit., p. 9.

horribles miserias materiales y morales, logrando em algunos casos conmover a la opinión pública y hasta sacudir la indiferencia de los gobernantes⁶³.

Na mesma página, ao destacar o mexicano Federico Gamboa (1864-1939) como o narrador naturalista hispanoamericano de maior destaque, Bellini observará que, apesar do interesse que o livro *Santa* apresenta, uma superficial e insidiosa complacência erótica dá por terra com a “profesada sinceridad del autor”. O sexo, mais uma vez, macula a literatura. Controlar a arte tem, como consequência e, também, necessidade, controlar o desejo do leitor. E, como sabemos, o sexo é “insidioso”, não um sentimento “sincero”.

Como dito, esse trecho de Bellini não está isolado. Trata-se de um forma bastante comum de avaliar o naturalismo, recorrente, de forma clara ou como pressuposto mais ou menos declarado. Como ponto de partida para tratar da escola, é tão comum apontar a sexualidade excessiva quanto condenar o desejo de tratar dos “estratos mais sórdidos da sociedade”. Apesar disto, ou seja, desta escolha “sórdida”, “suja”, afirma Bellini, encontram-se escritores “válidos”, merecedores de apreciação não por suas qualidades estéticas, mas por terem produzido páginas capazes de mexer com a opinião pública e até com a indiferença dos governantes. É como se os estratos mais marginalizados da sociedade não devessem figurar no ambiente literário, mas, uma vez que os escritores naturalistas não respeitaram esta regra de conduta, é aceitável admitir que a presença deles tivesse provocado mudanças profundas apenas no campo da política, jamais no terreno sagrado da estética.

⁶³ Giuseppe Bellini, op. cit., p. 335.

A resistência à literatura naturalista, expressa por meio de condenações ao apelo sexual, ao desejo de pôr a realidade acima da arte ou à presença de classes ou setores sociais que deveriam ficar convenientemente colocados à margem da literatura é anterior mesmo ao sucesso de Zola. Os escritores naturalistas franceses, desde os irmãos Edmond e Jules de Goncourt, sabiam muito bem que essa resistência estava fortemente relacionada a uma sorte de “preconceito de classe” contra os trabalhadores urbanos e o lumpesinato, que passam a ser objeto privilegiado dessas obras. Além disso, o romance naturalista adota um posicionamento ético que questiona valores morais burgueses e aristocráticos, para, avalizado pelo “distanciamento” que o método científico proporciona, abraçar ou pelo menos compreender elementos da vida e da moral desses setores marginalizados.

Cenas como a do conflito das lavadeiras logo no início de *L'Assomoir*, em que a protagonista Gervaise se bate com a rival Virginie no espaço de trabalho por conta da disputa por Lantier, trazem sensações vividas pelas camadas populares que ofendem, propositalmente, o gosto do leitor médio e do crítico conservador, que as considera “baixas demais” para servirem de matéria-prima para a literatura de qualidade. Haverá quem prefira ler essas cenas apenas como matéria de denúncia – o que, de fato, são, e parte de sua força vem daí –, mas também é possível enxergar para um quadro até então não pintado. Em 1864, o romance *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt, que tem como fio narrativo a vida de uma criada, chegou aos leitores franceses com um prefácio bastante objetivo, que atacava abertamente as preferências de um público pelas “leituras anódinas e consoladoras, das aventuras que terminam bem, das imaginações que não perturbam nem a digestão nem a

serenidade”⁶⁴. O mesmo prefácio, dessa obra que é talvez a mais importante da história do movimento antes que Zola publicasse *Thérèse Raquin* e fizesse proselitismo do naturalismo, deixa claro que o romance não se prenderia a este gosto do leitorado, mas, ao contrário, buscaria tratar da “miséria dos pequenos e dos pobres”. A dupla de escritores afirma ainda: “Como vivemos no século 19, num tempo de sufrágio universal, de democracia, de liberalismo, perguntamo-nos se o que é chamado de 'as classes baixas' não teria direito ao romance; se este mundo sob um mundo, o povo, devia ficar submisso à interdição literária e ao desprezo dos autores, que guardaram silêncio até aqui acerca da alma e do corpo que possa ter”.

A narrativa dos “enredos eróticos e a gradual perdição” de Germinie⁶⁵, no entanto, para o crítico Erich Auerbach, respondia menos a um impulso social do que a um impulso estético: não estamos diante de um tema, acredita ele, “que atinja o cerne da estrutura social”, “mas da descrição de um tema isolado e singular, à margem dessa estrutura. Para os Goncourt, trata-se da atração estética do feio e do patológico”.⁶⁶ Ou seja, a inclusão do “quarto estado” na literatura teria se iniciado por meio do exótico, do bizarro. Na segunda parte do ensaio sobre o naturalismo, Auerbach vai usar *Germinal*, de Émile Zola, como contraponto, para mostrar como essa inclusão aprofundou-se e superou a mera atração pela suposta “monstruosidade” das camadas populares, para tratar de questões profundas, relacionadas à própria estrutura da sociedade capitalista⁶⁷.

⁶⁴ Utilizamos aqui a tradução da edição brasileira de *Mimesis*, de Erich Auerbach.

⁶⁵ Erich Auerbach, op. cit., p. 443.

⁶⁶ Erich Auerbach, op. cit., p. 453.

⁶⁷ A valorização de Zola por Auerbach contrasta com a leitura simplificadora de Werneck Sodr, para quem o francs viu nos pobres que buscou retratar “apenas grandes rebanhos animalizados”, ignorando a empatia do escritor para com seus personagens (op. cit., p. 20).

Por conta de suas escolhas temáticas e por colocar esses novos setores sociais como objetos e também como sujeitos literários, o naturalismo tornou-se um alvo constante da crítica conservadora. Tendo surgido e sido embalado por movimentos filosóficos críticos ao liberalismo, como é o caso do positivismo e do determinismo, o naturalismo é também contemporâneo de movimentos socialistas e de obras fundamentais para a esquerda. No século 20, especialmente depois da crítica de Lukács a Zola, ele se transformará numa espécie de momento paradigmático para pensar as relações e as mediações entre a produção literária e a realidade, especialmente a partir das restrições apontadas pela esquerda.

Antes de tratar desse processo, no entanto, vamos analisar a mais significativa recepção do naturalismo no Brasil do século 19: a leitura de Machado de Assis.

2. Machado de Assis e o problema do “realismo-naturalismo”

Dois romances publicados em 1881 tornaram-se marcos na tradição literária brasileira: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *O mulato*, de Aluísio Azevedo. São obras muito distintas em suas propostas formais e em seu alcance social e literário. Para ser mais exato, melhor seria dizer que são obras concorrentes, que disputam o sentido que os escritores e a intelectualidade do país buscavam e buscam dar às letras. Representam ainda dois novos rumos que passaram a dominar o cenário da literatura brasileira. Apesar disso, ambos costumam receber uma classificação comum (normalmente, com observações que apontam, sem uma comparação direta, suas diferenças), a de fundadoras de um novo momento do romance no país. *O mulato* e *Memórias póstumas* e seus respectivos autores estão juntos no capítulo “Realismo” da *História da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi. Machado de Assis e Aluísio também são analisados no conjunto de textos da parte “A era realista” de *A literatura no Brasil*, coleção

dirigida por Afrânio Coutinho e Eduardo de Faria Coutinho¹, entre tantos outros exemplos possíveis.

Nesse processo, é comum estabelecer-se uma linha divisória entre os dois, definindo Machado de Assis como “realista” e Aluísio como “naturalista” ou “realista-naturalista”. Essa classificação envolve pelo menos dois problemas importantes: primeiro, para os contemporâneos (inclusive para Machado, como veremos), não havia um traço tão nítido separando essas duas denominações; segundo, porque essas definições reproduzem uma longa tradição de desvalorização do naturalismo literário – ao defender uma revisão crítica da obra de Aluísio Azevedo, Erson Martins de Oliveira defende que a obra do escritor maranhense “é apresentada como resultado de um realismo desfigurado pelo naturalismo”: “Não é por acaso que os estudos sobre o realismo e o naturalismo do Brasil, via de regra, consideram que Machado de Assis representa o melhor do realismo por não ser naturalista e Aluísio não alcançou esta tal estatura por fazer do seu realismo um naturalismo”².

Ou seja, essas palavras têm forte peso no jogo político da crítica literária, e talvez por isso, apesar de problemáticas, não sejam nunca abandonadas. “Realismo” e “naturalismo” são como “palavras-irmãs”: elas podem se parecer, fazer parte da mesma “família”, mas também indicam diferenças. Podem estar relacionadas ao estilo, à posição política do autor, à composição da obra, a muitos aspectos da obra

¹ Poderíamos citar alguns outros exemplos e, especialmente, os manuais do ensino médio. Mesmo considerando que há quem coloque Machado de Assis como um capítulo à parte das escolas literárias no país, seguindo a avaliação de José Veríssimo (por exemplo, João Pacheco, em *A literatura brasileira v. III – O Realismo*. São Paulo: Cultrix, s/d., chama Machado de “antecessor e contemporâneo” do realismo), a classificação de ambos como realistas é suficientemente frequente e pertinente para que o problema seja tratado de modo aprofundado.

² Erson Martins de Oliveira, “É preciso uma revisão crítica da obra de Aluísio Azevedo”, p. 2, *Revista Cultura Crí-ti-ca*, nº 13. São Paulo: Apropuc, 2011.

de arte. Seu uso não é preciso justamente por isso, porque o recurso a elas traz consigo a história pessoal de cada crítico, guarda relação direta com seus pontos de vista e com o caminho que está traçando. Nesse sentido, não chegaremos nunca a uma definição absolutamente precisa do que é ou não um romance realista ou naturalista. Porém, como essas categorias são usadas como pontos de apoio para a reflexão, trabalhar com as diferentes leituras permite não apenas entender como escritores e crítica constroem espaços de entendimento e de legitimação de suas obras, mas também como essas obras se relacionam.

Neste capítulo, portanto, não pretendo esgotar o assunto, mas percorrer alguns caminhos possíveis para aprofundar tanto quanto possível a compreensão de como essas obras se aproximam e se distanciam, se atraem e se repelem ao longo do tempo e das leituras em que foram utilizadas e que, concordemos ou não, continuarão em alguma medida a serem utilizadas. Com esse trabalho de entender os rumos que elas tomam, é possível que, ao final, se possa tomá-las menos como elementos finais de avaliação, e mais como indícios de concepções críticas que os leitores especializados adotam, permitindo um entendimento mais preciso dos movimentos que esses conceitos realizam, sem que se transformem em simples carimbos de aprovação ou desaprovação.

O caminho para entender autores como Aluísio Azevedo, a nosso ver, não deve considerar uma mácula a classificação como “naturalista” – afinal, ele planejou escrever obras naturalistas e executou, neste aspecto, a contento o plano traçado. Mesmo quem lê, desde o ponto de partida, a escola naturalista de um modo negativo concorda que foi em *O cortiço* que Aluísio, ao mesmo tempo, chegou mais

próximo do modelo de Émile Zola e realizou sua melhor obra.³ Portanto, não faz sentido rejeitar a denominação apenas porque ela ganhou conotação negativa para parte da crítica, uma vez que ela ajuda a entender e a situar no tempo e no espaço literário seus melhores romances.

A rápida mudança por que passou o cenário literário do país no final do século 19 a partir da publicação de *O mulato* e de *Memórias póstumas* é explicitada por Lúcia Miguel-Pereira, que escreve no início do segundo capítulo de seu livro sobre a prosa de ficção no período de 1870 a 1920:

O ano de 1881 foi dos mais significativos e importantes para a ficção no Brasil, pois nele se publicaram as *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis (saídas na *Revista Brasileira*, no ano anterior) e *O mulato* de Aluísio Azevedo. Com estes livros, se encerrava a indecisão da década de setenta (...)⁴

Se hoje a obra de Machado recebe incomparavelmente maior atenção da crítica, isso não aconteceu no ano de seu lançamento. “O romance mais abusado produzido no Brasil oitocentista, marco da maturidade e da modernidade das letras nacionais e de uma espécie de renascimento literário do principal escritor brasileiro de todos os tempos”, escreve Hélio de Seixas Guimarães, “teve recepção modesta na imprensa”⁵. *O mulato*, por sua vez, foi objeto de mais de cem artigos em 1881, segundo Helen Caldwell⁶. Mas essa reação não foi exatamente prolífica, do ponto de vista de uma avaliação profunda da obra.

³ Cf. Nelson Werneck Sodré, op. cit.

⁴ Lúcia Miguel-Pereira, op. cit., p. 55.

⁵ Hélio de Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis*, p. 192. São Paulo: Nankin, 2002.

⁶ Helen Caldwell, *Machado de Assis – The brazilian master and his novels*, apud op. cit., p. 193.

Jean-Yves Mérian defende que, “apesar dos numerosos comentários publicados na imprensa, a difusão de *O mulato*, no Rio de Janeiro, não teve a mesma repercussão que em São Luís do Maranhão”⁷. Apenas no fim de 1881, acredita ele, surge a crítica de Araripe Jr., que melhor situaria a obra na história do romance brasileiro. Araripe afirma que o livro é trabalho de um escritor em transição do romantismo para o realismo: “Pode-se dizer a crisálida de uma obra realista. Nem lagarta, nem borboleta”⁸. Essa crítica de Araripe Jr. penetrou profundamente a percepção do romance, que, dentro da obra de Aluísio, acabou sendo considerado ainda imaturo, do ponto de vista de não romper completamente com a literatura romântica. Não vamos tratar disto nesse momento, mas convém registrar que, se *Memórias póstumas* pode ser considerada a grande obra de Machado, dependendo do crítico que a analisa, isso não ocorre com *O mulato*, tradicional – e a nosso ver corretamente – colocada a reboque de *O cortiço* na narrativa da trajetória de Aluísio Azevedo.

Ainda que não interpretado a contento à época, *O mulato* caiu no gosto da capital do país. O terreno em que seu livro foi recebido estava devidamente preparado por algumas obras anteriores e, sobretudo, por uma crítica que já vinha discutindo abertamente a produção que hoje chamamos de naturalista, mas que, à época, costumava receber mais comumente a designação de realista. Brito Broca⁹ avalia que o aparecimento de *O primo Basílio* desencadeara um momento de

⁷ Onde a polêmica anticlerical alimentada por questões locais deu grande notoriedade à obra. Cf. a respeito, *Aluísio Azevedo e a polêmica d'O mulato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

⁸ Araripe Júnior, “Sem Oriente”, *O mulato*, “Gazeta da Tarde”, Rio de Janeiro, 5.11.1881. Apud Jean-Yves Mérian, op. cit.

⁹ Brito Broca, *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*, p.73-75. Org. Luiz Dantas (coordenação Alexandre Eulálio). Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

efervescência na vida literária brasileira¹⁰. Orna Messer Levin, que organizou a mais recente edição da ficção completa de Azevedo, afirma que o escritor, com *O mulato*, “consequia conquistar a simpatia de leitores atentos para os quais os escritos realistas não eram propriamente uma novidade”:

Havia anos circulavam os romances *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora, *Mota Coqueiro* (1877), de José do Patrocínio, *O cacaulista* (1876) e *O coronel Sangrado* (1877), de Inglês de Sousa, lembrados muitas vezes como precursores na introdução dos processos do Naturalismo entre nós. *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, desencadeara uma controvérsia na imprensa, no início de 1878, quando se publicaram as “Cartas Portuguesas” de Ramalho Ortigão na *Gazeta de Notícias*. Defensores e opositores do Realismo confrontam-se publicamente a respeito da narrativa do conhecido autor das “Farpas”¹¹.

Na última década da escravidão e da monarquia, os leitores mais modernos e arejados discutiam e buscavam obras que superassem a dominante literatura romântica. Buscavam também obras que atualizassem a literatura brasileira, e um dos modelos buscados foi o da vaga internacional que representava o zolismo, ou zolaísmo, ou realismo, ou naturalismo – uma vaga que dominava o debate na França desde a década de 1860, mas que ganhou força internacional mesmo após o sucesso de *L’Assomoir*¹². *O mulato*, com sua prosa moderna, objetiva, menos

¹⁰ No qual Machado de Assis, como sabemos, envolveu-se diretamente, opondo-se ao projeto “realista” que vê em Eça, a seu ver um seguidor de Émile Zola. Cf. a respeito José Leonardo Nascimento, *O primo Basílio na imprensa brasileira do século 19 – Estética e História*, São Paulo: Unesp, 2008.

¹¹ Orna Messer Levin, “Aluísio Azevedo romancista”, em Aluísio Azevedo, *Ficção completa*, v. 1, p. 19. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

¹² *L’Assomoir*, traduzido para o português com o título de *A taverna*, vendeu 100 mil exemplares em quatro anos, segundo Émile Henriot, *Realistes et naturalistes*, p. 281. Paris: Albin Michel, 1954.

sentimental (ainda que em alguns momentos o romantismo fosse evidente), e com sua crítica aberta da escravidão e do papel do clero, saciou um desejo que crescia entre boa parte dos leitores.

Um dos seus comentaristas usaria dois verbos que não deixam dúvida quanto isso: afirmaria que a obra o deleitava como obra de arte, mas que também o entusiasmava como obra de propaganda¹³. Como personificação dos problemas do país, Raimundo, o herói do romance, cujo final trágico contrasta com a vida burguesa que o autor destina a Ana Rosa, provoca uma forte empatia do leitor progressista, que vê nele não só um homem injustiçado, mas uma representação literária dos conflitos mais importantes que dominavam o debate político. Sem esconder sua simpatia pela obra do biografado, Mérian defende que o romance não pode ser resumido a um libelo pró-abolição ou a um panfleto anticlerical. Aluísio expressaria com bastante clareza, “suas teses sobre a sociedade ideal do futuro: uma república positivista e liberal, que favoreça a integração racial e cultural com a finalidade de atingir uma civilização europeia tropical”. Ainda segundo ele, “o mulato claro, verdadeiro protótipo do *homo brasiliensis*, é o eixo em torno do qual a democracia racial brasileira deve ser edificada”¹⁴.

¹³ Ignotus (Joaquim Serra), *O mulato*, romance por Aluísio Azevedo, *Bilhete postal a Artur Azevedo*, “Gazeta da Tarde”, Rio de Janeiro, 10.5.1881, apud Jean-Yves Mérian, op. cit., p. 321.

¹⁴ Jean-Yves Mérian, op. cit., p. 317. O uso da expressão “democracia racial” é anacrônico. Mas o trecho citado tem razão quando coloca o mulato culturalmente europeizado como o valorizado por Aluísio. Dito de outra forma, temos o “preto de alma branca” como o herói do romance. A consciência que temos hoje da violência que está por trás desse projeto é suficiente para apontar uma limitação ideológica do projeto de Aluísio. Em contraste com o escritor maranhense que coloca a palavra no título de seu romance, Machado de Assis usa muito raramente a expressão “mulato”, que remete ao mundo animal e que tem conotação depreciativa (mula é um híbrido estéril), para referir-se a mestiços de negros e brancos, como pode ser conferido na coletânea *Machado de Assis afro-descendente*, organizada por Eduardo de Assis Duarte. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2007.

Memórias póstumas, que surgia nesse momento e que, ao mesmo tempo, desafiava e diminuía o leitor, não podia ser mais contrastante, quando colocado ao lado de *O mulato*. No quadro abaixo, sintetizamos algumas características que permitem entender o distanciamento entre as duas obras do ponto de vista formal:

<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> <i>de Machado de Assis</i>	<i>O mulato</i> <i>de Aluísio Azevedo</i>
Narrador em primeira pessoa.	Narrador em terceira pessoa.
Sem pretensão realista aparente: desde o início, sabemos que Brás Cubas, o suposto autor, é um defunto que escreve suas memórias, uma impossibilidade ontológica, no Rio. Volubilidade do narrador.	Obra se passa num passado recente, sobretudo na capital da província do Maranhão. Há um esforço descritivo que busca reforçar o caráter realista da obra.
Forte uso de situações inicialmente entendidas pelos críticos como “humour” e, depois, irônicas. Uso de imagens paradoxais.	Chamado desde muito cedo de “romance de tese”. O narrador é programaticamente objetivo e deixa espaço limitado para leituras múltiplas ou irônicas.
Capítulos curtos, em grande número (140) e digressivos, que “guinam à direita e a esquerda, andam e param, resmungam, urram”. ¹⁵	Capítulos longos, em menor número (19), encadeados de modo “seguro” para o leitor.
Do ponto de vista ideológico, há uma fina crítica ao discurso científico (Cubas busca notoriedade com o seu emplasto) e do positivismo.	Proximidade com o positivismo e com o republicanismo. Lido como obra pró-abolicionista. Confiança na educação e na ciência expressa pela simpatia pelo herói Raimundo, educado na Europa.
Largo uso de figuras de linguagem que indicam comportamentos e sentimentos contraditórios das personagens.	Confiança na ciência para explicar o comportamento humano, com destaque para a histeria de Ana Rosa.

Ou seja, tomadas apenas pelas características mais evidentes, é difícil apontar elementos que justifiquem colocar *Memórias póstumas* e *O mulato* como integrantes de um mesmo movimento literário. O que explica, então, que ambas

¹⁵ Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 219. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre.

sejam chamadas de “realistas”? Uma avaliação equivocada que se perpetua ou uma classificação marcada pela periodização que precisa “apagar” a diversidade? Ou, ainda, uma fragilidade conceitual da crítica e da historiografia literárias brasileiras?

Problema internacional

A rigor, esse fenômeno decorre de um problema que não se limita às fronteiras do país. Porque “realismo” é uma palavra tão carregada de sentidos que não pode ser interpretada como uma classificação conclusiva quando isolada.

Dependendo do ponto de partida, ela pode ser usada não para definir uma escola literária, como estamos tratando neste texto, mas uma sorte de estilo, de característica geral que não está presa nem mesmo ao século 19. Em obras de historiografia literária, para tratar do realismo, autores como Alfredo Bosi, Lúcia Miguel-Pereira e Massaud Moisés, entre tantos outros, partem dessa possibilidade para definir a escola “realista”. Por sua vez, encontramos em autores como Roberto Schwarz, que associam a produção de Machado à realidade social brasileira, a avaliação de que “a ficção machadiana adota um novo princípio compositivo, que *afronta as convenções do realismo* e cuja singularidade reside no desempenho arbitrário e transgressivo do narrador” (grifo nosso)¹⁶. John Gledson, por sua vez, recorrerá à figura do “narrador enganoso” para associar o escritor ao realismo e, ao mesmo tempo, à impostura. Para complicar a situação, Machado de Assis chamava de realismo, em suas críticas, obras de Eça de Queiroz declaradamente ligadas à literatura de Zola e à filosofia determinista de Hippolyte Taine. É comum também o

¹⁶ Roberto Schwarz, “A viravolta machadiana”, p. 15. Revista *Novos estudos*, Cebrap, julho de 2004.

uso da classificação “realismo-naturalismo” para identificar essas obras (assim o faz, por exemplo, Valentim Facioli, em *Um defunto estrambótico*).

Yves Chevrel, ao tratar especificamente do problema da conceituação do naturalismo, escreve que,

à la difference des autres mouvements littéraires qui, tant bien que mal, sont définis para un terme unique (même s’il est contesté), le naturalisme se trouve en concurrence avec un autre terme, réalisme, avec lequel la critique universitaire lui fait entretenir de rapports étroits complexes”.¹⁷

Chevrel trata da questão como “o problema do 'realismo-naturalismo'” e, a partir daí, avalia que a crítica se dividiu em cinco grandes correntes, das quais três têm em comum o fato de ligar diretamente as duas noções entre si¹⁸. Sua síntese é bastante objetiva e ajuda a situar a questão. Creio que vale a pena resumi-la, porque, mesmo que não assumida completamente como modelo, ajuda a entender a dimensão do problema.

A primeira corrente descrita pelo autor, cujo principal representante é Erich Auerbach, reconhece no realismo em literatura uma constante na arte ocidental, tratando-o como um fenômeno trans-histórico e ilustrado em particular pela noção filosófica de mimese. Essa posição faz do naturalismo uma etapa de um processo geral, ao mesmo tempo em que se recusa a fornecer uma definição e um modelo teórico do realismo. Nessa perspectiva, o naturalismo seria uma espécie de encarnação passageira da tendência trans-histórica do realismo, um ponto extremo, espécie de hiper-realismo.

¹⁷ Yves Chevrel, op. cit., p. 11-12.

¹⁸ Yves Chevrel, op. cit., p. 12. A apresentação das diferentes leituras do naturalismo segue até a p. 18 do primeiro capítulo do livro.

A segunda leitura tem em comum com a primeira o fato de ver no realismo uma tendência que reaparece de tempos em tempos. Chevrel cita Robbe-Grillet, escritor do *nouveau roman* francês, que pretendia também, a seu modo, promover um “novo realismo”. A palavra realismo seria, nesta perspectiva, um indicador, um “sinal de alarme” que anuncia uma crise estética e um grupo novo surgindo junto com novas formas literárias. No século 19, o crítico encontra depoimento semelhante:

Tous ceux qui apportent quelques aspirations nouvelles sont dits réalistes. On verra certainement des médecins réalistes, des chimistes réalistes, des manufacturiers réalistes, des historiciens réalistes. M. Courbet est un réaliste, je suis un réaliste: puisque les critiques le disent, je les laisse dire”.¹⁹

Em outro texto do século 19, o naturalismo aparecerá exatamente no mesmo lugar do realismo: “C'est bien cela; le naturalisme apparaît chaque fois qu'une époque artistique est révolue”, escreveu W. Dilthey²⁰. O naturalismo, assim, seria um fenômeno de transição que, no limite, não tem valor próprio. Vale como palavra de ordem de enunciação de uma novidade estética. Embora essa forma de entender o realismo e o naturalismo seja a menos comum, ela é interessante porque mostra certa continuidade na história literária, certa circularidade dos argumentos, que são retomados e ganham novos sentidos no correr do tempo – um movimento que já era percebido no século 19 mesmo na comparação com o romantismo. Em 1886, é traduzido para o francês um ensaio da espanhola Emilia Pardo Bazan sobre o naturalismo. Pardo Bazan observa, logo no início de seu livro, que é curioso como a

¹⁹ Champfleury, “Sur M. Courbet. Lettre à Madame Sand (2 sept. 1855), in ID., *Le Réalisme*, s.d. [1857], p. 272. Apud Yves Chevrel, op. cit., p. 14.

²⁰ W. Dilthey, *Deutsche Rundschau*, p. 284, apud Yves Chevrel, op. cit., p. 14.

reprovação dirigida ao romantismo no início do século 19 se parece, “como se parecem uma gota d’água com outra”, com a reprovação que no fim do século recebe o naturalismo: “Lire la critique du Romantisme faite par un Classique, c’est lire la critique du Réalisme par un Idéaliste.”²¹

A terceira atitude é a que encara o realismo como um “período-conceito”, ou seja, um movimento literário que sucede o romantismo e se espalha pela Europa numa época específica, ou seja, na segunda metade do século 19.

Le concept 'naturalisme' tend alors à se dissoudre dans celui de 'réalisme', em particulier dans la perspective anglo-américaine, ou à venir le redoubler, comme dans la tradition française qui parle volontiers de 'réalisme et naturalisme', comme s'il s'agissait de deux manifestations sucessives d'un phénomène continu,

escreve Chevrel. O naturalismo é aqui encarado como uma manifestação extremista do realismo e que, “comme on sait bien en France, 'tout ce qui est exagéré est insignifiant’”²². A “infâmia” do termo naturalismo não ocorreria apenas na França, mas também nas literaturas polonesa, russa, escandinava. Na literatura inglesa, a palavra naturalismo teria praticamente desaparecido. “En revanche, le terme réalisme semble, lui, avoir gagné en respectabilité”, completa Chevrel. Aqui,

²¹ Emilia Pardo Bazan, *Le naturalisme*, p. 7. Trad. Albert Savine. Paris: E. Giraud, 1886. Na sequência, ela complementa: “D’après les Classiques, l’école romantique recherchait tout spécialement le laid, remplaçait le pathétique par le répugnant, la passion par l’instinct, fouillait les égoûts, mettait en lumière les plaies et les ulcères les plus dégoûtants, corrompait la langue et employait des termes bas et populaires. Ne dirait-on pas que *l’Assommoir* soit l’objet de cet anathème?”

²² No Brasil, Machado de Assis se queixaria, voltando-se para uma outra questão, é verdade, da “exageração de princípios” que faria os escritores assimilarem demasiada influência da língua francesa.

Chevrel mostra a mobilidade desses conceitos, que acabam sendo manipulados pelos escritores e pela crítica.

É na quarta corrente crítica apresentada por Chevrel que se pode identificar a primeira dissociação mais clara entre o realismo e o naturalismo. A distinção entre os dois termos ocorreria na crítica marxista, que, apoiada na ideia de “realismo socialista”, tenderia a fazer do naturalismo um movimento progressista, “mais qui reste insuffisant à cause d'une conception trop biologique de la société et d'une incapacité à montrer des héros 'positifs’”. Assim, críticos como Lukács, na opinião de Chevrel, acabariam por conceder a classificação de naturalista apenas a escritores considerados medíocres na escala de valor literária. Vale registrar que o autor, neste momento de seu livro, é bastante econômico na análise do que chama de crítica marxista, de realismo socialista e mesmo da obra de Lukács. Chevrel não cita, por exemplo, nem mesmo o texto “Narrar ou Descrever”, em que o pensador húngaro, em linhas gerais, toma o esforço descritivo de Zola com contra-exemplo do que a literatura deveria buscar. Na opinião de Lukács, que discutiremos mais à frente, a “literatura baseada na observação e descrição elimina sempre, em medida crescente, o intercâmbio entre a *praxis* e a vida interior”²³.

A quinta e última corrente considera o naturalismo “un mouvement relativement autonome par rapport à un certain réalisme et, surtout, comme le début d'une nouvelle ère littéraire”. Esta última posição surge na Alemanha na década de 1880 e vê no movimento um sinal de modernidade, que rompe com o “realismo burguês”. Chevrel se pergunta se essa tendência crítica, que não é unânime mesmo na Alemanha, pode ser estendida a literaturas de outros países, mas vê nela,

²³ Georg Lukács, *Ensaio sobre literatura*, p. 59. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

também, o mérito de motivar a compreensão de um movimento ainda tido como “suspeito”.

Se definir naturalismo não é uma missão simples, é preciso também não cair na tentação de mitificar as dificuldades com o termo, como se fosse um problema especial e exclusivo. A rigor, não é simples definir nenhum movimento literário, porque as fronteiras entre eles são mais fluídas, nas obras, do que no ideal estabelecido pelo crítico. Em relação a outras correntes estéticas, há algumas vantagens no momento de se estabelecer que obras podem ser chamadas de naturalistas: surgidos sob o espírito cientificista do século 19, inspirados por naturalistas da biologia como Charles Darwin e de George Cuvier e da filosofia como Hippolyte Taine, os escritores do naturalismo literário compreendiam muito bem o sentido do descrever de plantas e animais, para classificá-los com o máximo de precisão possível. O escritor naturalista, portanto, está familiarizado com a ideia de taxonomia e, a seu modo, aplica a ideia no próprio campo das artes. Classificar e autotaxonomizar-se não é algo estranho para o artista naturalista, que frequentemente declara abertamente sua filiação à escola. A adesão à escola e a ideia de reproduzir o método de Zola permitem, por sua vez, que não haja tanta confusão, na prática, quanto aos autores que podem ser entendidos como naturalistas, mesmo que as correntes críticas diverjam sobre o raio que o guarda-chuva da denominação pode cobrir, o que leva um romance ou outro a poder ser incluído ou excluído do grupo.

O decorrer da pesquisa mostrou, por outro lado, que uma motivação importante para a inclusão ou exclusão de uma obra guarda mais relação com a valoração negativa que a palavra naturalista ganhou do que com conceitos bem definidos por quem analisa o movimento. É comum encontrar críticos que buscam,

para elogiar um autor, retirá-lo do rol dos naturalistas, assim como é possível encontrar quem, para criticar a escola, exclua dela nomes que viriam a valorizá-la. Os romances mais abertamente naturalistas de Eça de Queirós – *O crime do padre Amaro*, *Os maias*, *O primo Basílio* –, por exemplo, nem sempre são tratados como tal. Por outro lado, quem lê o naturalismo mais positivamente tenderá a incluir obras nem sempre lembradas assim – é o caso do trabalho já citado de Chevrel, que, ao tratar da internacionalização do naturalismo, inclui, sem apontar restrições, Dostoiévski entre eles, retomando uma tendência do século 19: no primeiro trabalho monográfico dedicado ao naturalismo publicado no Brasil, publicado originalmente em 1894, Dostoiévski é celebrado como “o maior representante do psicologismo literário da Europa”, que “produziu verdadeiros tratados de psicopatologia criminal e de análise experimental das sensações e dos sentimentos”²⁴. Esta avaliação de Carvalho associava Dostoiévski ao método de Zola, uma aproximação que perdeu força e praticamente se apagou na leitura que fazemos hoje da literatura do século 19, conforme o russo avançava na aceitação dos críticos e Zola perdia adeptos.

Naturalismo em jogo: Machado versus Eça

A conceituação e a avaliação do naturalismo e do realismo no Brasil enfrentam um problema adicional em relação ao cenário internacional. Aqui, obras contemporâneas, mas absolutamente distintas em seu projeto e realização, são consideradas “realistas”. Dito de outro modo, mais concreto, não há um autor contemporâneo a Émile Zola do porte de Machado de Assis. Aqui, no mesmo ano em que surge o Aluísio “naturalista” ou “realista-naturalista” é publicado o primeiro

²⁴ Adherbal de Carvalho, op. cit., p. 56, Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

Machado “realista”. Embora aproximados pela palavra, as diferenças entre os dois não são sutis, justamente porque elas envolvem diversas amplitudes e sentidos que “realismo” pode ter – do realismo “fotográfico” dos naturalistas ao realismo “irrealista” ou “fantasioso”²⁵ do defunto-autor de *Memórias póstumas*.

Assim, as críticas de Machado de Assis a *O primo Basílio* tornam-se de grande valia para pensarmos o que estava em jogo no final da década de 1870 e o que ganhou a forma de livro no começo da de 1880. Eça é, na crítica de Machado (que vai também lembrar-se de *O crime do Padre Amaro*), apontado como “fiel aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assomoir*”²⁶ e como um escritor que não quis ser “realista mitigado, mas intenso e completo”²⁷. Machado afirma ainda que, até então, “não se conhecia em nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das cousas mínimas e ignóbeis”: “Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o – digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem – em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário.”²⁸ Entre os exageros descritivos, Machado avalia que a nova poética só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.

Lidas como peças de combate circunstancial ou como reflexão de um escritor que desenhava seus próprios projetos, as críticas ao *Primo Basílio* representam um momento marcante tanto para o naturalismo como para o projeto paralelo de

²⁵ Evitei aqui, propositadamente, a palavra “fantástico”, para não sugerir relações que poderiam embaralhar ainda mais a questão.

²⁶ Machado de Assis, *Crítica litteraria*, p. 161. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre: W.M. Jackson Inc. Editores, 1942.

²⁷ Machado de Assis, op. cit., p. 173.

²⁸ Machado de Assis, op. cit., p. 162-163.

Machado de Assis, que, em vez de retornar ao romantismo, assumiu uma postura crítica, desconfiada “das promessas do discurso liberal do progresso ou do cientificista”²⁹.

Por outro lado, elas permitem, seja pelo dito, seja pelo elidido, apontar para alguns pontos de contato que, de certa forma, podem ser vistos nos dois projetos. Tanto o projeto machadiano quanto o projeto naturalista têm algo bastante importante em comum: eles recusam em grande medida a ideia de literatura como um fenômeno apenas nacional. Se as referências de Machado nitidamente viam a boa literatura como resultado de “viagens à volta da biblioteca”, o projeto naturalista brasileiro participou a seu modo de um movimento literário transnacional. A cor local do naturalismo brasileiro foi encontrada, de certa forma, dentro dos parâmetros sugeridos por Machado de Assis no “Instinto de Nacionalidade”, e dois dos romances mais bem-sucedidos nesse sentido são, sem sombra de dúvida, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha – não por acaso, peças que denunciavam abertamente o preço que o país pagava pela trágica história da escravidão, contribuindo de forma única para que este fenômeno fizesse parte do cabedal da produção do naturalismo internacional. A escravidão não é tratada como elemento exótico, como adorno, mas como elemento estruturante dos romances, o que faz delas obras especiais dentro do próprio movimento internacional do naturalismo: se os conflitos econômicos são cruciais para o romance naturalista em várias partes do mundo, no Brasil esses romances foram capazes de lidar com a permanência da instituição da escravidão no final do século 19, o que torna alguns desses conflitos mais dramáticos e complexos.

²⁹ Valentim Faccioli, op. cit., p. 31.

Voltemos às críticas de Machado a Eça, publicadas em 16 e 30 de abril do ano de lançamento de *O primo Basílio*, 1878, e que fazem parte da tradição literária do Brasil e de Portugal. Afinal, trata-se do grande embate aberto entre aqueles que são considerados os dois grandes autores de língua portuguesa da segunda metade do século 19 – e, para boa parte da crítica, os dois maiores prosadores da língua. Isso apesar de, como registra José Leonardo do Nascimento, expressando um sentimento generalizado, de “a importância de Eça de Queirós para a cultura letrada brasileira” ser “nitidamente superior à de Machado de Assis para a elite intelectual portuguesa”³⁰. Dessa crítica a Eça, como escreve Valentim Facioli, em *Um defunto estrambótico*, pode-se dizer que tanto havia “uma intenção pedagógica, de alertar e educar o público leitor do país (que, aliás, era muito pequeno) para os exageros e deformações 'cientificistas' do realismo-naturalismo, quanto também consistia no mesmo 'programa' para o romancista brasileiro”, numa espécie de “autoeducação e autopreparação” do próprio Machado³¹. Paulo Franchetti, por sua vez, lembra que Machado escrevia para “defender uma dada concepção do romance e para atacar outra”. Por este motivo, o caráter da avaliação da obra de Eça, nesse momento, é “combativo” e “normativo”, sem ânimo para conhecer uma forma específica de funcionamento textual.³²

Esses textos têm sido usados para ampliar as leituras das obras de Eça e de Machado³³, mas o que pretendemos aqui ao retomá-la é pôr essa conhecida página

³⁰ José Leonardo do Nascimento, op. cit., São Paulo: Unesp, 2008.

³¹ Valentim Facioli, op. cit., p. 40.

³² Paulo Franchetti, *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*, p. 148. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

³³ Cf., por exemplo, João Camilo dos Santos, “Machado de Assis, critic of Eça de Queirós – A symptomatic misunderstanding”, in *The author as plagiarist – The case of Machado de Assis*, na revista *Portuguese Literary & Cultural Studies*, números 13 e 14 (editado por João Cezar de Castro Rocha). in *The author as plagiarist – Dartmouth* (Massachusetts), 2004/2005.

da história da literatura de língua portuguesa a serviço do fenômeno naturalista no Brasil.

A publicação de *O primo Basílio* foi o grande evento do ano literário de 1878, em Portugal e no Brasil. Lançado em fevereiro, uma resenha de Ramalho Ortigão, já publicada em Portugal, foi reproduzida pela *Gazeta de Notícias* em 25 de março. Ortigão declara explicitamente sua amizade e colaboração com Eça, diz que a obra ficaria para a imortalidade e apresenta algumas de suas restrições a ela. Ortigão avalia, por exemplo, que a figura do burguês Basílio é inconsistente, especialmente por conta do seu dandismo, expresso, entre outras formas, no seu gosto por perfumes caros. Um homem de negócios, que tem em si a ética do trabalho, acredita ingenuamente Ortigão, não tentaria seduzir a prima “com os atrativos de sua *toilette*, da sua perfumaria e da crônica elegante, como frequentador do *boulevard*”³⁴.

Eça vai responder às críticas de Machado, assinadas com o pseudônimo de Eleazar, na nota à segunda edição de *O crime do Padre Amaro*. Entre outras questões, abordará a suposta repetição do trecho do romance de Zola *La Faute de l'Abbé Mouret*:

(...) no Brasil e em Portugal escreveu-se (sem todavia aduzir nenhuma prova efectiva) que *O crime do padre Amaro* era uma imitação do romance do sr. E. Zola – *La Faute de l'Abbé Mouret*. (...) Eu tenho algumas razões para crer que isto não é correcto. *O crime do Padre Amaro* foi escrito em 1871, lido a alguns amigos em 1872, e publicado em 1874. O livro do sr. Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret* (que é o quinto volume da série *Rougon Macquart*), foi escrito e publicado em 1875.³⁵

³⁴ A crítica de Ortigão e outros textos dedicados ao *Primo* publicados no Brasil em 1878 e 1879 são transcritos por José Leonardo do Nascimento em *O primo Basílio na imprensa brasileira* (apêndice, p. 157-300).

³⁵ Eça de Queirós, “Nota da Segunda Edição”, in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. 1, p.7. Porto: Lello&Irmãos, s/d. Em Portugal, diante do sucesso de Eça, o livro de Zola recebeu o título de *O*

Alberto Machado da Rosa, autor de *Eça, discípulo de Machado?*, avalia que esta nota guarda uma “admirável perfídia” e que “talvez explique o silêncio que separou em vida os dois mestres do romance luso-brasileiro”. “Na verdade, o que Eça afirma sobre as datas de *La Faute* e do *Crime* constitui um assomo polêmico e um estonteante ato de prestidigitação”, continua Machado da Rosa. Eça teria, para o autor, manipulado astutamente as datas para esconder o fato de que Machado de Assis teve acesso à edição do romance posterior a *La Faute*, e que sua crítica não podia ser, portanto, de “obtusidade córnea ou má-fé cínica” de que lhe acusou Eça.³⁶

A Eça, Machado de Assis só voltaria a se referir publicamente em 1900, numa carta a H. Chaves, publicada na primeira página de *Gazeta de Notícias* que homenageava o escritor português, que falecera. Eça, por sua vez, em carta a Machado logo após a publicação das duas críticas, justificaria as suas escolhas e se filiaria, expressamente, à escola de Zola:

Apesar de me ser adverso, quase reverso, e de ser inspirado por uma hostilidade quase partidária à Escola Realista – esse artigo, pela sua elevação e pelo talento com que está feito, honra o meu livro, quase lhe aumenta a autoridade. Quando conhecer os outros artigos de V. S.^a, poderei permitir-me discutir as suas opiniões sobre este – não em minha defesa pessoal (eu nada valho), não em defesa dos graves defeitos dos meus romances, mas em defesa da Escola que eles representam e que eu considero como um elevado fator do progresso moral na sociedade moderna.³⁷

crime do padre Mouret.

³⁶ Alberto Machado da Rosa, *Eça, discípulo de Machado*, Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1963, p. 20 e 21. Em seu estudo, Rosa relaciona as modificações realizadas por Eça nas edições sucessivas de *O crime do padre Amaro* a provável influência, não declarada, da crítica de Machado.

³⁷ Apud Alberto Machado da Rosa, op. cit., p. 188. A carta é datada de 29 de junho de 1878, e assinada de Newcastle-on-Tyne.

Eça de Queirós ainda afirma nessa carta que o acolhimento de *O primo* no Brasil é, “para o Realismo, no fim de tudo, uma confirmação esplêndida de influência e vitalidade”³⁸. Embora fale em “realismo”, a menção a Zola na crítica de Machado e a palavra escola na carta-resposta de Eça tornam claro de que projeto literário ambos os escritores estão tratando: o que a história literária passou a chamar, como também fazemos neste trabalho, de naturalismo.

As críticas de Machado de Assis e as respostas de Eça de Queirós são importantes para este estudo de como o naturalismo, no Brasil, enfrentou desde antes mesmo de seu estabelecimento uma oposição estética explícita e consistente, que resultaria, alguns anos mais à frente, num caminho próprio, diverso do percorrido pelo naturalismo, e até mais bem sucedido esteticamente, pelo menos do ponto de vista individual, de recusa do idealismo romântico. Ou seja, embora o naturalismo tenha representado uma forma de reagir a um modelo superado de expressão literária, no Brasil, ele não foi o único a realizá-lo com sucesso. Isso demonstra, de certa forma, a relativa vitalidade do universo literário do país no final do século 19 (em que pese a fraqueza da produção científica e filosófica do país), um momento antes de as duas forças antagônicas, a partir do início da década de 1880, disputarem os destinos da produção romanesca – e as duas deixarão marcas profundas na formação dos escritores e leitores da literatura brasileira.

As duas críticas de Machado, somadas aos textos “Instinto de Nacionalidade”, anterior, e “A nova geração”, posterior a elas, representam um conjunto que exprime uma concepção literária bastante diversa da apontada por Émile Zola, cujo modelo seria adotado por vários escritores brasileiros. Mostram também quão

³⁸ Apud Alberto Machado da Rosa, op. cit., p. 188.

rápido Machado tomou consciência do debate literário que se travava na Europa e como se dispôs a combatê-lo primeiramente como crítico, na década de 1870, e depois com a própria ficção, a partir da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, seu romance do início dos anos 1880.

Em “Instinto de Nacionalidade”, datado de 1873, Machado faz a primeira referência indireta ao naturalismo. Após afirmar que as “tendência morais do romance brasileiro são geralmente boas”, ele festeja:

Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. As obras de que falo foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa.³⁹

Machado de Assis também aponta outra característica que pode, eventualmente, ser associada ao naturalismo: “Do romance puramente de análise, pouquíssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária”⁴⁰.

Porém, o mais relevante neste momento, no sentido de apontar características que distanciariam o projeto do romance machadiano do projeto “realista francês”, está no fato de Machado de Assis buscar referências em obras universais, mesmo que o objetivo seja alcançar o espírito nacional – “e perguntarei mais, se o *Hamlet*, o *Othello*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma cousa com a história inglesa

³⁹ Machado de Assis, op. cit., p. 143-144. É possível que neste texto de 1873 Machado estivesse fazendo uma alusão indireta a *O crime do Padre Amaro* como indício de penetração da “certa escola francesa” em Portugal.

⁴⁰ Machado de Assis, op. cit., p. 142.

nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês”; “Feitas as exceções devidas, não se leem muito os clássicos no Brasil”⁴¹). Tratando, mais à frente, da poesia, Machado afirmará que a preocupação com a “cor local” faz os poetas brasileiros, muitas vezes, caírem “numa funesta ilusão”: “Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais.”⁴² Por outro lado, ele criticará a “exageração de princípios”⁴³ que faz escritores aceitarem uma excessiva influência da língua francesa.

Embora a busca descuidada pela cor local e mesmo a tal exageração de princípios não devam ser lidas como críticas exclusivas ao naturalismo, elas dialogam claramente com os argumentos contrários à escola que se cristalizaram com o passar dos anos: o naturalismo, em sua busca por retratar a realidade imediata, muitas vezes se prenderá a características que podem ser apontadas como elementos dessa “cor local”, e a resistência à “exageração” por Machado vai aparecer na sua busca por um equilíbrio e pela representação de uma tentativa de controle das emoções (pensemos, por exemplo, na personagem de Bentinho, de *Dom Casmurro*) que vai caminhar num sentido oposto do trilhado pelo naturalismo⁴⁴.

⁴¹ Machado de Assis, op. cit., p. 139 e 153.

⁴² Machado de Assis, op. cit., p. 149.

⁴³ Machado de Assis, op. cit., p. 152.

⁴⁴ Paulo Franchetti, em “*O primo Basílio* e a batalha do realismo no Brasil”, notará que, na poesia, Machado de Assis não colocaria em prática a viravolta que deu na prosa, ao retomar autores como Almeida Garret, Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco, além de Sterne e Xavier de Maistre, para fazer surgir *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Na poesia, ele “permaneceu fiel ao combate à veia baudelairiana ou realista e à defesa sistemática da correção métrica e do bom gosto de sabor classicizante” (in *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*, p.191).

Finalmente, em “Instinto de Nacionalidade”, Machado criticará algo que, embora não seja uma criação do naturalismo, fez parte de sua história: a produção de literatura para o mercado. Na França, antes de Zola, há alguns casos de escritores que viveram da ficção e com ela compraram não só o pão, mas também a manteiga⁴⁵. Os casos mais célebres são os de Honoré de Balzac e de Alexandre Dumas, embora não sejam os únicos e, por outro lado, não possam ser vistos como modelo que todo escritor de algum talento francês conseguiu seguir. Ao tratar literatos debatedores de *O primo Basílio*, José Leonardo do Nascimento afirma que eles eram, do ponto de vista da atividade econômica ou profissional, muito semelhantes aos promotores da estética do naturalismo zoliano: afinal, a maior parte dos escritores do grupo das Soirées de Médan ocupava empregos de funcionários dos ministérios parisienses, algo parecido com o que ocorria com Machado, Eça e a média dos escritores brasileiros e portugueses.

Desconsiderando a questão da vida prática, Machado de Assis apontará a busca por aplausos como a responsável pela “precipitação”, que não afiançaria muita vida aos escritos da mocidade: “Há intenção de igualar as criações do espírito com as da matéria, como se elas não fossem, neste caso, inconciliáveis”, afirma. E, numa irônica referência a Jules Verne, emenda: “Faça muito embora um homem a volta ao mundo em oitenta dias; para uma obra-prima do espírito são precisos alguns mais”⁴⁶.

⁴⁵ Valentim Magalhães, numa frase sobre Aluísio Azevedo que se tornou célebre, disse ser ele o único brasileiro a ganhar “o pão exclusivamente à custa de sua pena, mas note-se que apenas ganha o pão”, porque as letras no Brasil “ainda não davam para a manteiga”.

⁴⁶ Machado de Assis, op. cit., p. 153.

Com a publicação de *O primo Basílio*, o combate de Machado ao naturalismo torna-se explícito. Antecedendo que o autor português não era um “simples copista” de Zola⁴⁷, embora fosse um realista “intenso e completo”, Machado afirma que Eça

é homem de talento, transpôs há pouco as portas da oficina literária; e eu, que não lhe nego a minha admiração, tomo a peito dizer-lhe francamente o que penso, já da obra em si, já das doutrinas e práticas, cujo iniciador é, na pátria de Alexandre Herculano e no idioma de Gonçalves Dias.⁴⁸

Antes de adentrar na análise de *O primo Basílio*, Machado aponta as semelhanças entre *O crime do Padre Amaro* e *La Faute de l'Abbé Mouret*, de Zola, e diz não entender o terror de Amaro no dia em que lhe nasce um filho.

A forma como Eça traz para a cena o conflito entre Luísa, a esposa adúltera, e Juliana, a criada que a chantageia, incomoda o escritor brasileiro. Aqui, já não estamos mais diante de uma crítica puramente estética, ou seja, que se queixa, por exemplo, do detalhismo fotográfico. Machado faz uma crítica temática: “Que temos nós com essa luta intestina entre a ama e a criada, e em que nos pode interessar a doença de uma e a morte de ambas?” Essa resistência ao tema, no entanto, em nenhum momento se expressa numa condenação à presença das camadas populares no romance, o que configuraria uma crítica conservadora ao naturalismo. Machado resiste a considerar a relação entre Juliana e Luísa interessantes literariamente, mas, como é bem conhecido, faz um forte elogio da construção da personagem da criada,

⁴⁷ Se o fosse, “o dever da crítica era deixá-lo, sem defesa, nas mãos do entusiasmo cego, que acabaria por matá-lo”, diz o brasileiro.

⁴⁸ Machado de Assis, op. cit., p. 161.

considerada “íntegra”, no sentido de completa. Machado pede ainda que Luísa fosse uma “pessoa moral” e lamenta que ela não tenha remorsos, mas apenas medo.⁴⁹

O crítico também implica com a carvoeira que Eça apresenta, à frente da loja, com uma “gravidez bestial”. Machado pergunta: “Bestial por quê? Naturalmente porque o adjetivo avoluma o substantivo, e o autor não vê ali o sinal da maternidade humana; vê um fenômeno animal, nada mais.”⁵⁰ O texto, neste momento, queixa-se de um dos aspectos mais frequentes do naturalismo – e uma de suas maiores fraquezas, a opção por metáforas e descrições inspiradas pela zoologia, com a consequente animalização da figura humana e a submissão, hoje evidente para os leitores médios, à ideologia da época.

No final da crítica, Machado afirmará que o “tom carregado das tintas”, que considera ser o tom apropriado para caracterizar o estilo de Eça, o “assusta”:

Dado, porém, que a doutrina do sr. Eça de Queirós fosse verdadeira, ainda assim cumpria não acumular tanto as cores, nem acentuar tanto as linhas; e quem o diz é o próprio chefe da escola, de quem li, há pouco, e não sem pasmo, que o perigo do movimento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato.⁵¹

A crítica à “doutrina caduca, embora no verdor dos anos” seria retomada duas semanas depois, quando Machado responde aos textos que se levantaram, contra a crítica inicial, em favor de Eça⁵². Um deles, o que aparentemente toca mais diretamente o escritor brasileiro, assinado por S. Saraiva (provável pseudônimo de Henrique Chaves, um dos fundadores da *Gazeta de Notícias*), reproduz as questões

⁴⁹ Machado de Assis, op. cit., p. 168.

⁵⁰ Machado de Assis, op. cit., p. 171.

⁵¹ Machado de Assis, op. cit., p. 173.

⁵² Machado de Assis, op. cit., p. 183.

apontadas por Machado e busca respondê-las uma a uma. Esse debate explícito mostra como, ao contrário do que se pôde dizer acima da Espanha, havia uma clareza bastante grande no Brasil do que significava a adoção do método naturalista, embora ele ainda fosse classificado como realista, já nos meados dos anos 1870.

S.Saraiva defende, com bastante razão, que a “luta intestina” entre Luísa e Juliana, da qual Machado de queixava, é exatamente “a parte principal do livro”. Também vai provocar, de modo sarcástico, Machado, num debate que, na verdade, expõe uma questão fundamental para a obra literária que busca a verossimilhança – o papel do incidente na condução da trama pelo autor⁵³. Machado, em determinado momento da primeira crítica, questiona o que teria ocorrido se Juliana não tivesse achado as cartas que incriminam Luísa, e retoricamente rebate: “Essa suposição leva-me também a perguntar: – Se Eça de Queirós não tivesse escrito *O primo Basílio*, estaríamos nós tratando dele?”⁵⁴

Mas o mais interessante, para nós, é a defesa do método naturalista empreendida por S. Saraiva. Para ele, Eça

aproveitou o trivialíssimo episódio de um adultério sem escândalo, transplantou para o livro o viver, o caráter, os hábitos, os defeitos, as virtudes dos seus personagens, e, com mais apurado processo de observação, com o mais escrupuloso respeito à verdade, apresenta-nos uma mulher adúltera, que não é morta pelo marido, que não se envenena, que não foge com o amante, que não é repelida pela sociedade, mas que sucumbe à sua vergonha e às mil torturas que o seu passo errado lhe acarretou.⁵⁵

⁵³ Retomaremos a discussão quando discutirmos a crítica de Lukács ao naturalismo.

⁵⁴ S.Saraiva, “Ainda *O primo Basílio*”, apud José Leonardo do Nascimento, op. cit., p. 203.

⁵⁵ S.Saraiva, op. cit., p. 201.

Para S.Saraiva, não apenas isso, a trama também preenche uma condição essencial do romance naturalista: a verossimilhança. Além disto, para ele, Machado de Assis comete uma injustiça ao reconhecer que Eça filia-se à escola de Zola, sem, no entanto, considerar a obra dentro do projeto naturalista, “para só a condenar”⁵⁶. No último parágrafo do texto, S.Saraiva adota um tom triunfalista: “Podem os que não aceitam o realismo formar as colunas cerradas da resistência, esta será inútil porque as colunas sucumbirão ao peso do grande colosso, que se chama simplesmente – a verdade”⁵⁷. Machado responde a S.Saraiva e a outras críticas que recebeu apontando que seus contendores que louvam o livro por dizer a verdade confundem “a arte com a moral”. E reafirma admirar o talento de Eça, mas ser adversário “de suas doutrinas”⁵⁸.

O crítico Paulo Franchetti lembra que o Machado de Assis que escreve sobre Eça é autor de *Iaiá Garcia*, mas não ainda de *Memórias Póstumas*. Estaria, assim, empenhado na consolidação do romance no Brasil e seria, portanto, um autor interessado, cuja crítica deve ser vista, primeiramente, como instrumento de combate. Porém, como registra Leonardo do Nascimento, o “autor de *Iaiá Garcia* revisitou e reiterou aqueles argumentos antinaturalistas em 'A nova geração', texto publicado quase dois anos mais tarde nas páginas da *Revista Brasileira*. Nesse momento, restabelecido fisicamente pelos ares de Nova Friburgo, o escritor, que subira a serra com a *Iaiá*, regressara à Corte com um misterioso e bizarro acompanhante, o defunto Brás Cubas”⁵⁹.

⁵⁶ S.Saraiva, op. cit., p. 204.

⁵⁷ S.Saraiva, op. cit., p. 205.

⁵⁸ Machado de Assis, op. cit., p. 186.

⁵⁹ José Leonardo do Nascimento, op. cit., p. 129.

De fato, em “A nova geração”, Machado retoma críticas ao naturalismo (novamente chamado de realismo), bandeira que, a seu ver, “é a negação mesma do princípio da arte”. Machado invoca o próprio Hippolyte Taine, cujo determinismo filosófico tanto influenciou Zola: “Um crítico, Taine, escreverá que, se a exata cópia das cousas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial”⁶⁰ (essa questão parece ter penetrado profundamente a preocupação dos escritores de tendência realista brasileiros: Lima Barreto, de forma sintética, numa crônica de jornal, retomará a questão: “A obra de arte, disse Taine, tem por fim dizer o que os simples fatos não dizem. Eles estão aí, à mão, para nós fazermos grandes obras de arte”.⁶¹). Mostrando-se aberto, porém, a algumas possibilidades literárias surgidas com o naturalismo, Machado tece elogios ao poeta Carvalho Júnior, cuja literatura classifica de realista e cuja sensualidade “é a sensualidade levada efetivamente à antropofagia”: “Os desejos do poeta são instintos canibais que ele mesmo compara a jumentas lúbricas”⁶². Ao final, novamente Machado vai criticar uma nova forma de “exageração”:

A nova geração frequenta os escritores da ciência: não há aí poeta digno desse nome que não converse um pouco, ao menos, com os naturalistas e filósofos modernos. Devem, todavia, acautelar-se de um mal: o pedantismo [...]. Digo aos moços que a verdadeira ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para a nutrição; e que o modo eficaz de

⁶⁰ Machado de Assis, op. cit., p. 196.

⁶¹ Lima Barreto, “Literatura militante”, in *Marginália*, p. 116. São Paulo/Rio de Janeiro: Mérito, 1953.

⁶² Machado de Assis, op. cit., p. 204.

mostrar que se possui um processo científico não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente.⁶³

As críticas de Machado são a nosso ver um elemento marcante para pensarmos o realismo e o naturalismo brasileiros. Porque elas representam uma negação objetiva, consciente e anterior à concretização na própria obra de autoria do escritor de um projeto concorrente ao naturalismo. Mais que isso, elas mostram um autor capaz de identificar um caminho que, a seu modo, respondia a problemas que Machado de Assis enfrentaria – como o subjetivismo romântico e o distanciamento em relação a questões morais que a escravidão impunha à vida social brasileira – enveredando por uma trajetória bastante diversa.

Machado de Assis, em vez de retornar ao romantismo como forma de se afastar do projeto naturalista, assumiu uma postura crítica, desconfiada “das promessas do discurso liberal do progresso ou do cientificista”⁶⁴. Sua resposta ao leitor não é enfrentar o gosto estabelecido para alcançar um novo e mais “moderno”, de acordo com as modas europeias. Não é trocar o romantismo pelo naturalismo⁶⁵. É desnortear quem lê o romance, afirmar novidades para desqualificá-las em seguida, tornando o leitor um títere do narrador-defunto⁶⁶. Para Roberto Schwarz, a palavra-chave será a volubilidade, mas uma volubilidade que é um procedimento literário capaz de expressar a estrutura social do país:

⁶³ Machado de Assis, op. cit., p. 254.

⁶⁴ Valentim Facioli, op. cit., p.31.

⁶⁵ A opção por um caminho que negasse essas duas escolas pode ser medida também pelo sarcasmo com que as trata na abertura de uma das crônicas de *A semana*, datada do dia 25 de dezembro de 1892, que trata do assassinato de cinco odaliscas: “É enganar. Gente que mamou leite romântico, pode meter o dente no rosbife naturalista; mas em lhe cheirando a teta gótica e oriental, deixa o melhor pedaço de carne para correr à bebida da infância”. (Machado de Assis, *A semana*, p. 170. São Paulo: Hucitec, 1996).

⁶⁶ Hélio de Seixas Guimarães, op. cit., p. 187. O autor está sintetizando a questão da volubilidade tal como posta por Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

Se não erramos, Machado elaborava um procedimento literário cuja constituição objetiva punha a vida do espírito em coordenadas compatíveis com a realidade nacional, independentemente de convicções a respeito desta ou daquela doutrina. O fundamento da justeza histórica não está, no caso, em opiniões, mas na solução técnica que é o contexto delas. A justeza mimética passa a ser efeito do rigor construtivo.⁶⁷

Voltando para a Europa, mas nos mantendo com Roberto Schwarz, há um denominador comum na prosa realista posterior a 1848. Ele está no “primado do procedimento sobre as opiniões, que ficam seja banidas, seja armadas de ciência, seja enquadradas por um regra de rodízio, seja postas à distância”⁶⁸. Schwarz cita Flaubert, que, numa carta em que tece algumas observações sobre a escravidão e as reflexões presentes no corpo do texto de *A cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, defende que o “autor deve estar na sua obra como Deus no universo, presente em toda parte, mas visível em parte alguma”. Em seguida, emenda que, em princípio, nada mais contrário a isto, aparentemente, que o narrador de *Memórias póstumas*. Mas foi justamente esta solução⁶⁹ que permitiu a Machado, para Schwarz, marcar “o fim de um ciclo da literatura nacional”, pois a figura do narrador “desacreditado e pouco estimável não se prestava ao papel construtivo que por mais de um século os escritores, tanto árcades como românticos, impregnados pelo movimento de afirmação da nacionalidade, haviam atribuído às letras e a si mesmos”⁷⁰.

⁶⁷ Roberto Schwarz, op. cit., p. 57.

⁶⁸ Roberto Schwarz, op. cit. 180.

⁶⁹ Alicerçada na tópica da sátira menipeia, como mostra Valentim Facioli em *Um defunto estrambótico*.

⁷⁰ Roberto Schwarz, op. cit., p. 188.

O jogo de criar um narrador em que temos de “confiar desconfiando” não impediu que Lúcia Miguel-Pereira escrevesse a respeito das obras de Aluísio e Machado:

Apoiando-se no prestígio de uma escola literária, entricheirando-se o outro no interior das suas personagens, dois escritores patenteavam repentinamente uma liberdade até então desconhecida, e conferiam ao romance um novo alcance. Começou-se a *escrever para procurar a verdade*, e não mais para ocupar os ócios das senhoras sentimentais e de um ou outro cavalheiro dado a leituras frívolas.⁷¹

A busca da verdade, presente no modelo tortuoso de Machado e no método objetivo zoliano adotado por Aluísio, afastam, cada um a seu modo, o romance do projeto “construtivo” da nacionalidade. A crítica a valores ideológicos e comportamentos característicos da elite brasileira e a busca por um agudo grau de observação expõem algumas das antigas e das novas contradições da sociedade do país. O romance, assim, de certo modo, supera o projeto nacional, e, simultaneamente, torna-se mais importante como elemento de reflexão do que de distração. O romance passa a exhibir não apenas cenários “desagradáveis” para o discurso dominante, mas também sutilezas ideológicas e algumas de suas manifestações mais evidentes, movimentos que guardam profundo significado.

Depois das leituras de Schwarz, sabemos que isso funciona muito a contento em Machado. Mas algo semelhante pode ser dito em relação a Aluísio? Tomemos, pois, o caso específico de Raimundo, em *O mulato*. Nele, é possível observar que a presença do ex-escravo não incomoda até que ele se mostra culturalmente superior à elite de São Luís, em que gravita depois de retornar da Europa. É então que sua cor

⁷¹ Lúcia Miguel-Pereira, op. cit., p. 55 e 56. Grifo meu.

passa a ser percebida como elemento que pode ser manipulado de forma a depreciá-lo, e há um momento muito sintomático disto: o caixeiro Luís Dias aproveita-se de uma festa da família para adentrar num dos aposentos da casa e, num oratório, pôr-se diante de São Raimundo. “Afinal veio-lhe uma ideia, que lhe deu um sorriso de contentamento, acendeu logo uma das velas de cera, tomou pelas pernas a imagem de São Raimundo e tisonou-lhe a cara e a careca de encontro à chama do pavio. Depois da operação, o pobre santo parecia um carvoeiro; ficara tão negro como o seu companheiro de oratório, o engraçado São Benedito.”⁷²

Azevedo dá, aí, forma plástica e dinâmica a um processo cruel da sociedade maranhense e, por extensão, brasileira. Filho de escrava, nascido escravo e alforriado na pia, o intelectual Raimundo tem tudo que um branco precisa ter para ser respeitado: educação em Coimbra, beleza, simpatia, cavalheirismo, cortesia. Até olhos azuis. Mas basta ele desejar algo que está reservado para um branco (no caso, a branca Ana Rosa) para que a “brancura” do seu caráter seja insuficiente para a sua completa assimilação. Passa-se, então, a tisonar a sua imagem com o negrume, a reforçar a herança negra, a tratá-la como uma marca indelével e, até, cômica. Ao tornar evidente a origem negra de Raimundo, Dias não apenas relembra que o personagem é mulato, mas, o que é ainda mais inaceitável para a sociedade, que é negro, “tão negro” como São Benedito.

A crítica social, um grau maior de liberdade cultural em relação à classe dominante, o desejo de romper com o individualismo romântico, a capacidade de expressar as novas ideias que chegaram ao país e as “fundas comoções da alma nacional” ocorridas na década de 1868 a 1878, “o decênio que iniciou e adiantou a

⁷² Aluísio Azevedo. *Ficção completa*, vol. 1, p. 362.

derrocada do velho Brasil católico-feudal”⁷³, segundo Silvio Romero, esses são alguns dos elementos que autorizam a colocar *O mulato* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* na mesma estante do realismo, ainda que em posições diferentes. A distância entre eles, no entanto, permite visualizar como o problema do “realismo-naturalismo” no país ganha um sentido especial. Porque, no Brasil, diferentemente do que ocorreu em outros países europeus e da América, o naturalismo mais zolista, ou seja, mais apegado ao projeto do romance experimental de Zola, encontrou um projeto concorrente também ao seu modo realista. E esse projeto, o de Machado de Assis, mostrou-se, em muitos aspectos, mais perene do ponto de vista estético e ideológico. Mas não foi capaz de sufocar totalmente a relevância e a popularidade da prosa naturalista.

A complexidade do país que fazia sua revolução burguesa por cima, em que a elite vivia o “impasse moral” de permanecer “condenada a uma como que ilegalidade estrutural”⁷⁴, ganhou duas vias de expressão – uma que guarda paralelo direto com o naturalismo europeu e outra que o nega explicitamente, sem por isto deixar de ser realista: podendo ser considerado ainda mais realista que Aluísio, de Machado nunca se poderá dizer que caiu no hiper-realismo.

A nosso ver, *O mulato*, bem como boa parte da obra de Aluísio Azevedo, deve ser considerada, sim, naturalista – chamá-la de realista não está, obviamente, equivocado, dependendo dos cuidados que se toma, porque, como vimos, realismo e naturalismo são termos que mantêm relações íntimas e complexas. *Memórias póstumas*, também com rigor para que se evite a simplificação, pode ser chamado

⁷³ Silvio Romero, “Explicações indispensáveis”, p. XVII e XXIII, prefácio a *Varios escriptos*, de Tobias Barreto. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1900.

⁷⁴ Roberto Schwarz, op. cit., p. 184.

de realista, ainda que não se deva ignorar os pontos de contato com os naturalistas em sentido estrito⁷⁵ – muito menos as especificidades que o libertam do circuito fechado das ideias do século 19. Por outro lado, a rivalidade entre os projetos dos dois escritores não deve permitir que o projeto de Machado, seja ele considerado realista ou não, possa diminuir toda a acumulação literária que o movimento naturalista significou na sua implementação no Brasil e, especialmente, a qualidade de alguns de seus melhores romances.

Definindo o naturalismo

A presença de obras como *O mulato* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* tornam, assim, no Brasil, mais complexo o problema do “realismo-naturalismo” do século 19, porque aqui as palavras são colocadas, muitas vezes, em oposição direta, quando em outros cenários o discurso da continuidade, ainda que “deformada”, predomina. Mais do que resolver definitivamente a questão, cremos que, para este trabalho, é fundamental deixarmos claro o que queremos dizer quando tomamos um romance como uma obra naturalista.

Inicialmente, aceitamos o uso da palavra naturalista para obras que, de alguma forma, foram já, em algum momento, assim consideradas pela crítica, procurando explicitar, sempre que necessário, o que levou a crítica a tratá-la como tal. Quando este não for o caso, ou seja, se estivermos classificando como naturalista uma obra que tradicionalmente não é assim definida ou que recebe outras qualificações, faremos o possível para explicitar os motivos da nossa “reclassificação”. Porém,

⁷⁵ Alfredo Bosi, por exemplo, diz que “é a moral cinzenta do fatalismo que se destila na prosa de Aluísio Azevedo, de Raul Pompeia, de Adolfo Caminha, ou na poesia de Raimundo Correa. E, apesar das meias-tintas com que soube temperar o gênio de Machado, ela não será nos seus romances maduros menos opressora e inapelável” (*História concisa da literatura brasileira*, p. 187, São Paulo: Cultrix, 1989).

temos claro que este não é o objetivo principal do trabalho, buscar novas etiquetas para volumes que nos foram deixados no final do século 19, nem mesmo de sistematicamente conferir se o rótulo antigo bate com o seu conteúdo.

Partindo do princípio de que o naturalismo, sobretudo o francês, mas não apenas, provocou uma movimentação importante na literatura brasileira, e que um grupo de escritores brasileiros procurou nesse modelo recursos para escrever romances que passaram a integrar a história da literatura brasileira, queremos identificar nas obras em que esta influência costuma ser apontada especificidades que permitam discutir o sucesso literário da empreitada de adequar o método e a estética naturalista no país. O sucesso literário, entretanto, não deve ser inferido prioritariamente a partir do grau de fidelidade ao projeto inicial, mas na medida em que resulta numa obra capaz de participar do universo dos romances naturalistas de forma original, apresentando soluções narrativas formais e de conteúdo que expandem os sentidos da literatura do século 19.

De forma abreviada, podemos afirmar que adotamos a perspectiva de que o naturalismo é um movimento literário próprio, surgido da rama do realismo do século 19, mas que dele se diferencia e ganha autonomia e mesmo independência, lançando novas raízes para a história da literatura e abrindo novas possibilidades para os escritores. É, portanto, como movimento, criativo, no sentido de trazer muitas inovações temáticas e estéticas, além de uma percepção bastante peculiar do que é literatura. Não se trata de uma mera opção pelo hiperrealismo, mas de uma leitura peculiar e definida no tempo de como tratar a realidade. Nesta perspectiva, um romancista naturalista deve, em alguma medida, ver-se como um estudioso da psicologia de seus personagens e também da sociedade, bem como da relação entre

essas duas esferas da vida. O grau de confiança nessa psicologia, na biologia, na medicina, na sociologia que se estrutura e em outras ciências e ideologias de seu tempo, como o positivismo, o determinismo e o socialismo, utilizadas para explicar o mundo na ficção, pode variar, mas alguma(s) dessas ciências e ideias te(ê)m de estar presente(s) na composição do texto – essa é, talvez, a faceta que mais distancia a obra naturalista do romance realista e é isto, por exemplo, que vai afastar claramente as opções estéticas de um escritor como Machado de Assis das de um como Aluísio Azevedo, embora ambos possam ser considerados realistas, dependendo da perspectiva da crítica que os analisa. Finalmente, cabe registrar que o naturalismo, como movimento literário, opera também uma bem sucedida busca por um novo papel para o escritor – a do intelectual engajado, capaz de olhar para o mundo que o cerca para apontar suas contradições, para, eventualmente provocar mudanças – e para a obra de arte literária.

3. O monstro naturalista: narrar ou descrever

O efeito de realidade é um efeito de igualdade

Jacques Rancière

A crítica marxista conta com um texto fundamental para a discussão do naturalismo, um texto que desde o título coloca a forma como elemento central da análise da obra literária, numa relação dialética com a realidade, promovendo uma divisão entre os métodos de composição principais dos romances realistas e naturalistas: “Narrar ou descrever”, de Györg Lukács, datado de 1936. As ideias presentes nesse ensaio, bem como a história e os debates que geraram essas ideias e que foram desenvolvidos a partir delas, são importantes para entendermos como lemos hoje o naturalismo e, principalmente, como o naturalismo também se liga aos movimentos estéticos do século 20, não podendo ser interpretado apenas como um momento da literatura do século 19, sem consequências posteriores para a arte de escrever.

Voltemos ao texto em si. A proposta primeira de Lukács é clara e objetiva, apresentada por meio de exemplos retirados dos romances *Anna Karênina*, de Tolstói, e *Naná*, de Zola, e está relacionada a duas estratégias de composição predominantes em cada uma dessas obras: a narração e a descrição. Para Lukács, Tolstói, realista, narra a corrida de cavalos, e a narra do ponto de vista do participante, enquanto Zola, naturalista, a descreve, e a descreve do ponto de vista do espectador. “A descrição da corrida é um esplêndido exemplo de virtuosismo literário de Zola. Tudo o que pode acontecer numa corrida, em geral, vem descrito com exatidão, com plasticidade e sensibilidade”, escreve Lukács, para mais à frente, afirmar:

No entanto, esta descrição, com todo o seu virtuosismo, não passa de uma digressão dentro do conjunto do romance. Os acontecimentos da corrida são apenas debilmente ligados ao entrecho e poderiam facilmente ser suprimidos, de vez que o ponto de conexão consiste apenas no fato de que um dos muitos amantes passageiros de Naná se arruinou em consequência do desfecho da trama¹.

Lukács procura nuançar a adoção do procedimento. Afirma, no decorrer de sua análise, que não há romancista que só narre nem escritor que apenas descreva. Apontará, no entanto, que a tendência de subordinar um método a outro é uma característica que amplia ou limita a capacidade do romance de expressar as questões mais profundas das personagens e de suas relações com a realidade. Para o crítico húngaro, o excesso descritivo é um ponto frágil do romance de Zola (mas

¹ Georg Lukacs, “Narrar ou Descrever”, in *Ensaaios sobre Literatura*, p. 47 e 48.

também de Flaubert), em oposição ao modelo adotado por Tolstói (e por Balzac), em que, na sua avaliação, a descrição está subordinada à narração..

A “excepcional arte épica” de Tolstói, avalia Lukács, se manifesta no fato de ele fazer da corrida de cavalos o ápice de um momento de tensão nas relações de Karênin com Ana. A descrição, neste caso, estaria a serviço da narração. E, para Lukács, essa é a diferença essencial entre um e outro método romanesco. “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas”². A obra de arte, para Lukács, deve compor-se, idealmente, apenas de elementos que afirmem o todo, e nesse sentido os detalhes e as particularidades tão caras à descrição só devem estar presentes quando contribuem para a realização da trama e o desdobramento da ação. No épico e no drama, o que não é essencial é um estorvo. No romance naturalista, portanto, a descrição atuaria no sentido de atrapalhar essa unidade. O particular ganha autonomia, a mediocridade avança e o autor perde a onisciência e, especialmente, a clarividência, para se pôr, intencionalmente, no nível de seus personagens – o romance, então, para Lukács, vira um caleidoscópio, e o sentido e as conexões épicas são atropelados pelo rebaixamento do homem ao nível das coisas inanimadas. O conceito de mimeses, categoria estética central para Lukács, assume, portanto, um caráter profundamente antinaturalista³.

Até este momento, a crítica de Lukács não buscou, diretamente, argumentos marxistas e, num certo sentido, está bastante próxima das objeções que Machado de Assis expressou em relação a *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, e sua filiação à escola de Zola: o pormenor é visto como uma aberração ou uma “exageração”, um

² Georg Lukacs, op. cit., p. 66.

³ Nicolas Tertulian, *Georg Lukács – Etapas de seu pensamento estético*, p. 64. São Paulo: Unesp, 2008.

desequilíbrio em relação à ideia de unidade que o artista deveria buscar. Como já mostramos, Machado dizia que o naturalismo, em sua fixação descritiva, chegaria ao ponto de revelar o número exato de fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. Outro momento em que é possível identificar uma aproximação entre os dois críticos está no incômodo com o que Lukács chama de “acidental” na representação artística. Machado pede que o leitor suponha o que teria sido do romance *O primo Basílio* se Juliana não descobrisse as cartas que apontam a relação extraconjugal de Luísa ou que a criada não as tivesse procurado por falta de malícia ou, ainda, simplesmente por não estar lá: “Estava acabado o romance, porque o primo enfasiado seguiria para a França, e Jorge regressaria do Alentejo; os dois esposos voltavam à vida exterior. Para obviar a este inconveniente, o autor inventou a criada e o episódio das cartas”, escreve Machado, para completar: “Como um espírito tão esclarecido, como o do autor, não viu que semelhante concepção era a coisa menos congruente e interessante do mundo?”⁴.

Lukács, por sua vez, vai perguntar “o que é que se pode chamar de acidental na representação artística?”, para responder:

Sem elementos acidentais, tudo é abstrato e morto. Nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade⁵.

Ou seja, para Lukács, a casualidade pode participar do entrecho do romance, mas ela tem de se mostrar necessária, e não uma simples oportunidade para ajustar

⁴ Machado de Assis, *Critica litteraria*, p. 168.

⁵ Georg Lukacs, op. cit., p. 50.

enredos frouxos. Para dar sustentação à argumentação, ele buscará um novo paralelo, o do teatro, que é descrito em *Ilusões perdidas*, de Balzac, e novamente em *Naná*, de Zola. Uma vez mais, o exemplo de Zola é negativo, pelo excessividade descritiva (chamado agora de “caráter completo de inventário”) sem conexão, para Lukács, com os íntimos dramas humanos que se desenrolam nesse espaço⁶.

Essa afinidade entre Machado e Lukács na condenação do método descritivo por conta de sua tendência inventariante e também a resistência a episódios considerados acidentais provavelmente guarda raízes filosóficas que não é o caso de aqui explorar. Cabe, no entanto, lembrar que antes de se tornar um pensador marxista, Lukács desenvolveu considerações sobre a obra literária que nunca deixarão de fazer parte de seu repertório, embora, claro, ganhem novos contornos no decorrer do amadurecimento do crítico. Um dos exemplos disso, lembrado por Nicolas Tertulian em *Georg Lukács – Etapas de seu pensamento estético*, é a concepção de Lukács de que a epopeia representa “a expressão artística ideal das épocas da perfeita organicidade da vida social e histórica, enquanto o romance seria a expressão necessária de uma época histórica que se tornara problemática”⁷. O mundo da epopeia é, para o crítico húngaro, o de uma perfeita harmonia entre a “objetividade e a subjetividade”, um mundo em que não há uma dissociação entre os destinos do herói e os da coletividade – o herói da epopeia pode, assim, encarnar, por meio de seus atos (ou seja, do que é narrado, não do que é descrito), sentimentos e exigências da coletividade estão interditados ao herói do romance, fruto de uma época em que a ideia de totalidade foi destruída. Para Tertulian, este debate, presente no Lukács pré-marxista, expressa exatamente a “mais profunda

⁶ Georg Lukacs, op. cit., p. 51.

⁷ Nicolas Tertulian, op. cit., p. 35.

aspiração secreta de Lukács: a sede de *totalidade*” (grifo dele), uma aspiração “entusiástica por uma existência total, orgânica e harmoniosa”, da qual toda a obra de Lukács estaria repleta.⁸

A formação sociológica e o marxismo permitem a Lukács aprofundar-se num outro sentido e perguntar quais seriam as relações que existem entre a preponderância da descrição no romance do final do século XIX e a sociedade. Para ele, os grandes escritores realistas surgidos após a revolução de 1848 – Flaubert e Zola – já não usam a descrição, cuja presença na literatura é crescente no século 19^o, como base para um novo elemento romanesco, o “elemento dramático”. Passam a usá-la como elemento principal de composição. A explicação sociológica que teria encontrado uma resposta conservadora para a ascensão do método descritivo é que Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi e Goethe foram “participantes” da história, enquanto Flaubert e Zola “iniciaram suas atividades depois da batalha de junho, numa sociedade burguesa já cristalizada e constituída”:

Não participaram mais ativamente da vida desta sociedade; não queriam participar mesmo. Nessa recusa se manifesta a tragédia de uma importante geração de artistas da época de transição, já que a recusa é devida, sobretudo, a uma atitude de desprezo que eles têm pelo regime político e social de seu tempo. Os homens que aceitaram a evolução social desta época tornaram-se estereis e mentirosos apologistas do capitalismo. Flaubert e Zola são demasiado grandes e sinceros para seguir este caminho. Por isso, como solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, só

⁸ Nicolas Tertulian, op. cit., p. 37-38.

⁹ “O romance do século 18 (Le Sage, Voltaire, etc.) mal conhecia a descrição, que nele exercia uma função mínima, mais do que secundária. A situação muda somente com o romantismo”, escreve Lukács em “Narrar ou descrever”. Op. cit., p. 55).

puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa.¹⁰

Lukács acredita que o trabalho do escritor é determinado pela situação histórica em que vive, o que está ligado não apenas ao tempo em que produz suas obras, mas também à classe social em que surge e/ou se insere, a sua concepção de mundo e a sua capacidade de figuração. Esses elementos condicionam a capacidade do artista de chegar às forças motrizes reais da realidade que ele representa e de figurar artisticamente a essência apreendida. Mergulhamos aqui profundamente no campo da crítica propriamente marxista, em que a estrutura social determina, dialeticamente, a produção, inclusive a produção artística.

Flaubert e Zola seriam os primeiros grandes escritores profissionais, no sentido da divisão capitalista do trabalho. Os dois não são, para Lukács, defensores do capitalismo, mas teriam, por meio da predominância descritiva, expressado o influxo das ideias de seu tempo – especialmente Zola. “O nível poético da vida social”, no capitalismo da segunda metade do século 19, decai, diz Lukács, e a literatura naturalista “sublinha e aumenta esta decadência”¹¹. O que a narração distinguia e ordenava, tratando de colocar homens e coisas no pretérito, passa a ser nivelado pela descrição, que não concerne à substância e torna-se, portanto, um estorvo amarrado à ideia de presente. Neste processo, o homem é reificado, rebaixado ao nível das coisas. As particularidades ganham autonomia, e os homens medíocres tomam a cena. O épico e o dramático perecem, e “o verdadeiro centro” dos romances de Zola “é um complexo de coisas: o dinheiro, a mina, etc.”¹²

¹⁰ Georg Lukács, op. cit., p. 56-57.

¹¹ Georg Lukacs, op. cit., p. 66.

¹² Georg Lukacs, op. cit., p. 74

Esta linha de pensamento levará Lukács a questionar-se se o processo que destrói a velha composição épica não é, “precisamente, a imagem adequada do capitalismo 'feito e acabado'?”:

É verdade que a nova forma geral de composição é inumana e transforma o homem em acessório das coisas, em ser imóvel, elemento estático de uma natureza morta; mas não é exatamente esta a transformação operada no homem real pelo capitalismo real?¹³

Para Lukács, os escritores descritivos não se opõem ao capitalismo, daí que não realizam o que se propõem a fazer, que é representar, mimeticamente, a realidade. Na verdade, “eles registram sem combater os resultados 'acabados', as formas constituídas da realidade capitalista, fixando-lhe somente os efeitos, mas não o caráter histórico-conflitivo, a luta de forças opostas”, defende o crítico. Lukács avalia ainda que, mesmo quando esses escritores descrevem um processo, como nos romances de desilusão, “a vitória final da inumanidade capitalista está estabelecida por antecipação”:

Em outras palavras, não se narra como o homem chega a se adaptar gradualmente, no curso do romance, ao capitalismo 'acabado', de vez que o personagem revela desde o início traços que só deveriam aparecer nele como resultado do processo. Por isso, o sentimento vem diluído, enfraquecido e abstratamente subjetivizado no curso do romance”.¹⁴

O escritor naturalista, ao abandonar a onisciência e uma visão compreensiva da realidade, ao deixar de lado a ideia de hierarquia na composição da obra e da

¹³ Georg Lukacs, op. cit., p. 86.

¹⁴ Georg Lukacs, op. cit., p. 88.

necessária relação causal como elemento conformador do romance, acaba por se voltar para as diversas psicologias de seus personagens. “Se describen situaciones estáticas, com objetos vueltos fetiches, alternando con impresiones aisladas, efímeras, subjetivas: una objetividad abstracta que alterna com una subjetividad falsa”¹⁵. Segundo Eugene Lunn, esse movimento pendular permite entender que Lukács sustentava, em seus escritos, que o naturalismo se convertera em um protótipo de toda a literatura modernista¹⁶.

Até aqui, propositadamente, tratamos de seguir de perto o texto de Lukács, procurando mantê-lo como que “isolado”, na medida do possível, de outras obras suas e, principalmente, da realidade que o gerou. Seguiremos agora o caminho oposto, o de buscar localizar historicamente o sentido imediato que as palavras de Lukács ganhavam na disputa entre os diferentes projetos artísticos que disputavam a condução da arte socialista.

Lukács, como é sabido, tornou-se um comunista durante a Primeira Grande Guerra, quando já era um pensador e crítico literário reconhecido. Participou do primeiro escalão do fracassado governo da Hungria revolucionária (1918-19) e passou, então, a figurar ativamente no jogo político que envolvia os comunistas da Hungria e o Partido Comunista soviético, num processo que culmina, em 1928, na defesa de políticas de aproximação do proletariado húngaro com outras classes, por meio das chamadas *Teses de Blum* (Blum era seu codinome). Para Lukács, era impossível, na Hungria, o estabelecimento de uma ditadura do proletariado por meio de soviets, como ocorrera na Rússia, sem antes a construção de uma

¹⁵ Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo* – Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno, p. 97. Cidade do México: Fondo de Cultura, 1982.

¹⁶ Eugene Lunn, op. cit., p. 97

república democrática de operários e camponeses, numa coalizão de forças de esquerda. Para Nicolas Tertulian, essas teses representam a superação, pelo húngaro, do “antigo dualismo entre o revolucionário com traços de extrema esquerda e as exigências realistas da luta política” e também estão registradas nele, em germe, “a intolerância que Lukács iria manifestar, a partir de então, diante de todo dogmatismo ou sectarismo (compreendido aí o programa de uma cultura 'puramente proletária') e sua vontade de estabelecer uma ponte durável entre a cultura do passado e a cultura autenticamente democrática ou socialista do presente”¹⁷.

A tese foi mal recebida no interior do Partido Comunista, e Lukács, cedendo à pressão stalinista, publica uma “autocrítica”, que permite a ele reenquadrar-se como intelectual partidário (em 1967, num prefácio a *História e consciência de classe*, Lukács revela o seu desconforto com a política de então de Stálin, que chamou, em 1928, os socialdemocratas de “irmãos gêmeos do fascismo”)¹⁸. Se este episódio aponta para um distanciamento momentâneo (mas não desimportante) de Lukács e Stálin, as *Teses de Blum*, no entanto, indicam a afinidade que Lukács teria, nos anos 1930, com a política stalinista de Frente Popular, adotada pelos comunistas soviéticos depois do sétimo congresso do Komintern (1935). Nos anos 1920, Lukács havia estado próximo de Stálin na disputa pela sucessão de Lênin e já havia polemizado contra Trótski. Para o biógrafo de Trótski, Isaac Deutscher, Lukács era o “único grande crítico literário stalinista”. Deutscher “justificava essa designação pelo fato de que o gosto do teórico húngaro pela literatura clássica e pelo grande romance do século 19 se encontraria em perfeita concordância com o culto à

¹⁷ Nicolas Tertulian, op. cit., p. 47-48.

¹⁸ Nicolas Tertulian, op. cit., p. 170.

literatura de porte neoclássico e 'realístico' que reinava nas letras soviéticas a partir dos anos 1930”. Segundo a avaliação de Nicolas Tertulian, da mesma forma, a simpatia de Lukács por Thomas Mann e “suas reservas a respeito das experiências brechtianas daquele tempo se explicariam por sua adesão à política stalinista de aliança com as camadas burguesas no seio da frente popular antifascista e pelo abandono das exigências de uma literatura revolucionária 'pura'”¹⁹.

Tertulian, muito brevemente, rebate a crítica de Deutscher, mas há quem reforce essa visão e até encontre explicações para o processo de dissociação das imagens de Lukács e Stálin. Helga Gallas, em *Teoria marxista de literatura*, por exemplo, em que estuda o debate travado na revista alemã *Die Linkskurve* (curva para a esquerda) na virada dos anos 1930, considera que a postura decidida que Lukács adotou em apoio à insurreição húngara de 1956 e a consequente condenação de sua posição pelo Partido Comunista converteram-no no Ocidente no “protótipo da oposição à política estética stalinista e à doutrina do realismo socialista”, sem observar o papel que o próprio Lukács desempenhou na elaboração e na imposição dessa doutrina.²⁰ Lunn, por sua vez, avalia que Lukács, e igualmente o dramaturgo Bertold Brecht, mantém-se distante das cruezas do stalinismo (e, acrescento, faz críticas diretas a alguns de seus resultados, como podemos observar no próprio “Narrar ou Descrever”), ainda que a disputa teórica travada por ambos tenha permanecido dentro dos parâmetros da discussão cultural e da militância política comunista²¹.

¹⁹ A síntese da análise de Deutscher por Nicolas Tertulian é baseada no texto “Lukács, critique de Thomas Mann”, publicado por Deutscher no periódico *Les Temps Modernes*, junho de 1966. Nicolas Tertulian, op. cit., p. 54.

²⁰ Helga Gallas, *Teoria marxista de literatura*, p. 10 e 11. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Argentina, 1973.

²¹ Eugene Lunn, op. cit., p. 93.

Para nós, não há nenhum interesse em “acusar” ou “defender” Lukács de ser um pensador stalinista²², muito menos de percorrer o caminho ideológico do Lukács político. Buscamos, no entanto, entender em que medida suas críticas ao naturalismo também respondiam ao debate estético em que estava mergulhado o crítico húngaro. Lukács travou, na virada dos anos 1920 para o 1930 e durante praticamente toda a década de 1930, até a eclosão da Segunda Guerra Mundial, um debate aberto com vanguardas artísticas ligadas ao Partido Comunista Alemão e ao Partido Comunista da União Soviética. Se a autocrítica pós-*Teses de Blum* é acompanhada por um afastamento de Lukács de posições de poder e do debate político dentro da Terceira Internacional, ela, de certo modo, favoreceu a fixação de Lukács no debate estético, permitindo identificar uma coerência entre seus dois projetos – o estético e o político. Para além disso, podemos dizer que Lukács empreende um movimento claro de busca, na tradição do romance burguês, de escritores não identificados, num primeiro momento, com a ascensão burguesa – uma tentativa de buscar alianças literárias no período de ascensão do proletariado com escritores que, pelo menos do ponto de vista da origem, não estivessem tão próximos da vanguarda comunista – mas que pudessem trazer consigo e passar adiante a herança burguesa.

Defensor de políticas de aproximação com setores da burguesia na luta contra o fascismo, Lukács via na obra construída durante o período de ascensão burguesa elementos progressistas e humanistas, que poderiam combater as tendências

²² Sérgio Lessa, em “Lukács e a ontologia: uma introdução” (p. 83 e 84, Revista Outubro, nº 5, p. 83-100. São Paulo: Xamã, 2001), faz uma breve apresentação do problema, lembrando a “incansável 'luta de guerrilha' contra a consolidação do que teoricamente se cristalizou como o dogma stalinista” por um lado e, por outro, a “defesa do modelo soviético como um passo efetivo na direção da sociedade comunista”. Ou seja, a resposta à questão começaria, necessariamente, por um “depende” do que se entende por stalinismo.

modernistas que flertavam ou que eram apropriadas pela extrema-direita europeia, em especial a alemã. Para ele, as formas literárias surgidas a partir do naturalismo (sobretudo o impressionismo, mas não apenas) refletiam e se ligavam ao subjetivismo irracional ou ao positivismo mecânico da “decadência burguesa”. Como consequência, esses modernismos, na opinião de Lukács, só poderiam “alimentar la ideología fascista, en lugar de usarse en su contra”²³.

Ocorre que Lukács não enfrentou apenas as tendências modernistas que se aproximavam, voluntariamente ou não, do fascismo, mas também alternativas para a arte que se buscava no campo comunista. Nesse sentido, o trabalho monográfico de Helga Gallas sobre os debates e a história de *Die linkskurve*, publicada pela Federação dos Escritores Proletários-Revolucionários, que buscava construir uma teoria literária marxista, é útil para entender o outro aspecto do debate estético conduzido por Lukács na virada dos anos 1930 e que fazem parte da construção do texto que aqui discutimos, “Narrar ou Descrever”. Gallas recupera a história da revista, dividindo-a em quatro partes: a primeira, de agosto de 1929 à metade de 1930, em que a revista prega o afastamento dos comunistas em relação aos escritores burgueses, em favor dos correspondentes operários – o intelectual de formação burguesa deveria atuar como uma espécie de “auxiliar de parto”, pois apenas os trabalhadores proletários poderiam criar uma arte genuinamente proletária, política que acabou afastando inclusive os escritores comunistas da revista; a segunda (de meados de 1930 até o outono de 1931), em que as concepções obreiristas dão lugar à defesa de uma teoria literária inspirada em Hegel; a terceira, em que há uma tentativa de harmonização das contradições (do verão de 1931 até

²³ Eugene Lunn, op. cit., p. 100.

meados de 1932); finalmente, uma quarta fase (de meados de 1932 a dezembro de 1932, quando a revista encerra as atividades), em que as novas técnicas literárias (especialmente as experiências teatrais de Brecht e Piscator) são rechaçadas e vence a posição de Lukács de sugerir que a nova literatura proletária deve continuar a tradição burguesa da primeira metade do século 19.

Neste quarto período da revista, entre outros textos, Gallas destaca a crítica de Lukács a Ernst Ottwalt, no ensaio “Da necessidade, virtude”. O crítico húngaro censura Ottwalt por ter, supostamente, “renunciado à tradição” literária e de querer, como os partidários do Proletkult do início da década de 1920, “criar do nada a nova literatura”²⁴. Assim, Ottwalt entregaria “sem luta toda a herança burguesa”. Para Gallas, Lukács sabe muito bem que Ottwalt e “seus mestres”, ou seja, Bertolt Brecht, não pretendiam criar “do nada”, mas que procuravam se inserir conscientemente em uma tradição:

Ottwalt, por ejemplo, en la técnica narrativa de Sue, Zola y Sinclair (como el mismo Lukács había señalado) y Brecht, entre otras, en la tradición del teatro ateniense, el teatro chino y la ópera y de los cantores de coplas populares. Sabe también que a Brecht le interesa “dar vuelta del revés”, “destapar”, cambiar el sentido de las formas tradicionales. Pero – y en ello reside el verdadero problema – Lukács considera que esas formas representan “la herencia de la burguesía *decadente* de la época imperialista”²⁵.

O que Gallas chama de realismo de formas abertas encontra, portanto, resistência tão acirrada de Lukács nos artigos da *Linkskurve* quanto as formas artísticas mais próximas do fascismo. Para Brecht, no entanto, essa resistência

²⁴ Helga Gallas, op. cit., p. 129.

²⁵ Helga Gallas, op. cit., p. 129.

estava relacionada a um temor diante da posição deste realismo aberto, que se recusava a respeitar a tradição e a autoridade, com seus procedimentos experimentais. O dramaturgo vai argumentar que as formas literárias têm de ser cotejadas com a realidade, e não com a estética. O que foi revelador no tempo de Balzac já não o seria no século 20. Além disto, já havia uma tradição, integrada por, entre outros Swift, de autores que recorreram a diversos meios, entre eles a fantasia mais desbocada e o grotesco, com objetivos realistas. A totalidade, enfim, não seria um objetivo em si, e a própria forma que desconstrói seria também a que prepara para a ação. O processo de desconstrução da unidade e da hierarquia do mundo promovida por dramaturgos e encenadores como Piscator, Ottwald e Brecht (os quais Lukács tenta aproximar da extrema esquerda alemã numa “manobra tática” para isolá-los dentro do Partido Comunista Alemão²⁶), se tem um efeito deformador da realidade, isto ocorre porque a realidade deve construir-se a partir de imagens não lineares, justapostas cuidadosamente e deliberadamente, se se quer sugerir algo da “totalidade”.²⁷

Numa famosa carta enviada a Margaret Harkness, retomada por Lukács no texto “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, Engels explica como Balzac, um legitimista, demonstra em sua obra toda sua simpatia para a “classe condenada a desaparecer”: “Mas, apesar disso, a sátira nunca é tão contundente nem a ironia nunca tão amarga como quando põe em ação, precisamente, os aristocratas, esses homens e mulheres por quem sentia uma simpatia tão profunda.”²⁸ Theodor

²⁶ Helga Gallas, op. cit., p. 115.

²⁷ Eugene Lunn, op. cit., p. 105. Lunn cita a correspondência privada de Brecht, onde ficou registrada sua oposição a Lukács.

²⁸ Engels, Carta a M. Harkness, abril de 1888, citada em *Sobre a literatura e a arte*, p.197. Lisboa: Estampa, 1971.

W. Adorno retomará esta carta criticamente, com o objetivo de combater o realismo socialista que relaciona a Lukács. Dirá que este texto, de Engels em sua velhice, foi “desgraçadamente”²⁹ canonizado pela estética marxista. Para Adorno,

Cuando prefiere Balzac a 'todos los Zolas pasados, presentes y futuros', difícilmente puede haber querido referirse a otra cosa que a esos momentos en que aquél es menos realista que el sucesor de mente cientificista, que sus buenas razones tuvo para reemplazar el concepto de el realismo por el de naturalismo.³⁰

Como na filosofia positivista, argumenta Adorno, os escritores realistas costumam acusar os antecessores de não serem “suficientemente” realistas. Se o realismo socialista, amparado nesta carta de Engels, acusa o naturalismo de não ser suficientemente realista ao se consagrar à reprodução protocolar dos fatos, os naturalistas também enxergaram na forma de pensar dialética de Engels um método não realista, mas metafísico. Há uma disputa de discursos realistas que, para ele, precisa ser superada para que se compreenda o movimento que levou de Balzac para Zola e, depois, para novas compreensões do realismo. Assim, para Adorno, tanto o realismo socialista como a indústria cultural capitalista adotam procedimentos de fachada, automatizados, sem as deformações existentes na obra de Balzac, para afirmar obras que organizam dados desestruturados. A planificação é a tendência contra a qual, na verdade, Engels estaria se rebelando, e essa é a questão central. A força de Balzac estaria, justamente, em não se dobrar diante das realidades concretas, mas em encará-las de frente, de modo a permitir que o horror

²⁹ Theodor W. Adorno, “Leitura de Balzac”, em *Notas sobre literatura*, p. 148. Obra completa, 11. Tradução: Alfredo Brotons Muñoz. Madri: Akal, 2009.

³⁰ Theodor W. Adorno, op. cit., p. 148.

transpareça. Algumas páginas antes de citar a carta de Engels, Adorno, para defender que o realismo literário tornou-se obsoleto, evoca o testemunho de Brecht, que teria se metido “en la camisa de fuerza del realismo como si fuera un disfraz”. Adorno escreve, então, que o dramaturgo percebeu que el “*ens realissimum* son procesos, no hechos inmediatos, y que no se los puede copiar”³¹:

La situación se hace tan complicada porque una simple 'reproducción de la realidad' dice menos que nunca sobre la realidad. Una fotografía de las fábrica Krupp o AEG no informa de casi nada sobre estas empresas. La auténtica realidad se há ido deslizano hasta convertirse en la funcional. La reificación de las relaciones humanas, en consecuencia la fábrica por ejemplo, ya no las restituye³².

O realismo, defende Adorno, não é mais um realismo primário, mas derivado: é um realismo pela perda da realidade. E este caminhar em direção a um realismo derivado que fará com que da prosa de Balzac se chegue à de Zola: a épica que já não domina o objeto que pretende proteger vê-se obrigada por sua atitude ao “excesso”, a descrever o mundo com uma minuciosidade exagerada, precisamente por que o objeto se distancia. “Esa objetualidad más moderna” conduzirá o romance à dissolução do tempo e da ação, em obras como *O ventre de Paris*, de Zola, defende Adorno.

Esse debate em torno do realismo travado pelos pensadores marxistas, para além de toda uma redefinição dos sentidos do romance e de suas relações com a sociedade, nos é especialmente importante para identificar como, apesar das diferenças programáticas, há certo consenso em identificar no naturalismo de Zola

³¹ Theodor W. Adorno, op. cit., p. 144.

³² Bertolt Brecht, *Dreigroschenbuch*, Frankfurt am Main, 1960, p. 93, apud Theodor W. Adorno, op. cit., p. 144.

um momento central para a literatura moderna. Longe de ser apenas um movimento que exagera o grande realismo, transformando as qualidades passadas em fórmulas repetitivas, o naturalismo é percebido como um momento em que a arte literária e também a arte dramática tomam um novo rumo. Suas deformações podem ser vistas negativamente ou positivamente, mas o fundamental aqui é perceber que elas são tudo, menos desimportantes. Lukács lamenta que o naturalismo tenha aberto as portas para a deformação descritiva que será tão útil aos escritores modernos; Adorno, sem fazer uma defesa propriamente do naturalismo, identificará positivamente já em Balzac e Goethe as deformações que caracterizarão a obra de Zola e que permitirão o surgimento da arte crítica da vanguarda europeia. É este processo que permitirá a Beckett, defende Adorno, representar em *Fim de partida* a fase completa da reificação do mundo, aquela em que toda a natureza é anulada, aquela em que não há nada que não tenha sido feito pelos homens. Para Adorno, “la realidad irreconciliada no tolera en el arte ninguna reconciliación con el objeto; el realismo, que de ninguna manera llega a ponerse a la altura de la experiencia subjetiva, menos ainda a superarla, meramente imita sus gestos”³³. Ora, aonde chegou Adorno? Ao menos naquilo que nos interessa mais diretamente, ele está dizendo que devemos valorizar as características menos realistas nas obras que definimos como pertencentes ao “realismo”. Ou seja, as deformações dialéticas da realidade, que, longe de diminuir a compreensão, são capazes de expor essa realidade com mais apuro do que a tentativa de repeti-la perfeitamente.

Daremos um salto temporal. Num texto publicado na revista *Novos Estudos*, o ensaísta francês Jacques Rancière não estabelece um diálogo direto com Lukács.

³³ Theodor W. Adorno, “Intento de entender *Fin de partida*”, em *Notas sobre literatura*, p. 280.

Para discutir o papel da descrição em romances realistas – e aqui o problema da confusão entre os termos realismo, naturalismo e realismo-naturalismo volta a se fazer presente –, Rancière busca estabelecer um contraponto com a análise estruturalista de Roland Barthes, autor do ensaio “O efeito de real”³⁴, publicado originalmente em 1968. Lembrando uma crítica de André Breton no *Manifesto do surrealismo* e uma rápida observação de Jorge Luis Borges na apresentação de *A invenção de Morel*, de Bioy Casares, Barthes retoma a crítica do excesso descritivo.

Nas palavras de Rancière, Barthes dá “fórmula teórica” para recriminações que veem na descrição um

excesso que cobre uma falta: o excesso de coisas – mais precisamente, o excesso de representação das coisas – substitui um catálogo de clichês para o profuso emprego da imaginação poética ou ela fica no caminho do enredo e embaralha suas linhas; ou, novamente, ela apaga o jogo de significação literária e opõe sua falsa obviedade à tarefa de interpretação³⁵.

Na análise estrutural, explica Rancière, tende a ser preservada a ideia modernista da obra de arte “como desenvolvimento autônomo da sua própria necessidade interna, invalidando a velha lógica da semelhança e da referencialidade”, em que nada pode ser supérfluo. Mas, como o estruturalismo, como método de análise, “precisa provar que o supérfluo não é supérfluo” e que mesmo os trabalhos que não respeitam o princípio da economia de elementos também podem ser objetos da análise estrutural, “ao supérfluo deve ser dado um lugar e um estatuto na estrutura”:

³⁴ Roland Barthes, “O efeito de real”, p.158-165, em *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

³⁵ Jacques Rancière, “O Efeito de Realidade e a Política da Ficção”, p. 76. Revista *Novos Estudos*, nº 86. São Paulo: Cebrap, março de 2010.

Barthes oferece duas razões para o excesso realista. Em primeiro lugar, ele dá continuidade a uma tradição que data da Antiguidade, a tradição do discurso “epidítico”, no qual o objeto da descrição importa menos do que o emprego de imagens e metáforas brilhantes, exibindo a virtuosidade do autor em nome do puro prazer estético. Em segundo lugar, ele tem a função de comprovação. Se um elemento está em algum lugar apesar de não haver razão para a sua presença, isso significa precisamente que a sua presença é incondicional, que ele está presente simplesmente porque está presente. Assim, o detalhe inútil diz: eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido³⁶.

Para Rancière, a crítica estruturalista, ao retomar a oposição entre o que é necessário e o que ocioso na obra literária, ao apontar as inúteis notações do real, repete uma crítica que já era feita, por leitores mais reacionários, no tempo de Flaubert. Ele cita, por exemplo, o crítico católico Barbey d’Aurevilly, que “denunciou” na obra do escritor sua “infinita, eterna, atomística e cega prática da descrição” em resenha ao livro *A educação sentimental*³⁷. D’Aurevilly queixa-se da ausência de um plano e de o romancista escrever sem uma visão total preconcebida. Assim, Flaubert, para D’Aurevilly, não expressa as leis lógicas e inflexíveis da vida, arrastando-se “entre o insignificante, o vulgar e o abjeto pelo único prazer do deixar-se estar”.

Para Barbey, escreve Rancière, “a questão não é somente a presença de detalhes que em nada contribuem para o funcionamento da estrutura ficcional e apenas interpretam o papel do real afirmando 'Eu sou o real'. A questão é que as

³⁶ Jacques Rancière, op. cit., p. 76.

³⁷ Jules Barbey d’Aurevilly, “L’education sentimentale”, *Le Constitutionnel*, 29.nov.1869.

partes não estão subordinadas ao todo; os membros não obedecem à cabeça. O novo romance realista é um monstro”.

O artista tornou-se um trabalhador. Ele carrega suas sentenças adiante, diz Barbey, da mesma forma que o operário carrega suas pedras adiante num carrinho de mão. A comparação mostra que essa nova cosmologia ficcional é também uma nova cosmologia social³⁸.

Outro crítico reacionário se insurgirá contra a democracia no romance realista, queixando-se da presença de personagens insignificantes, que abarrotam o espaço, ocupando o lugar de personagens interessantes para um harmonioso desenvolvimento de um enredo.

A partir da descrição do barômetro sobre o piano, presente no conto “Um coração simples”, de Flaubert, Rancière dirá que o objeto expressa uma poética da vida ainda desconhecida, “manifestando a capacidade de qualquer um (por exemplo, da velha empregada de Flaubert) de transformar a rotina do dia-a-dia na profundidade da paixão, seja por um amante, um senhor, uma criança, seja por um papagaio”. Rancière completa: “O efeito de realidade é um efeito de igualdade”³⁹. Mas não encerra a questão: invertendo a preferência de Lukács pela narração, apontará, como também fez Adorno, o caráter hierarquizante presente na fórmula que privilegia o narrar sobre o descrever, ao afirmar que o “aristocrático emprego da ação é bloqueado pela democrática coleção desordenada de imagens”⁴⁰.

A descrição torna-se, assim, o instrumento formal que permite expressar a capacidade de qualquer um de experimentar qualquer tipo de vida, independente de

³⁸ Jacques Rancière, op. cit., p. 78.

³⁹ Jacques Rancière, op. cit., p. 79.

⁴⁰ Jacques Rancière, op. cit., p. 80.

sua posição social. Ao romper com a estrutura hierárquica que o romance apresentava, a descrição cria, de fato, um “monstro”, no sentido de que as partes que o compõem podem ser desproporcionais à importância dos fatos. E esta “monstruosidade” realiza, na literatura, a expressão do avanço democrático na sociedade do século 19. Para discutir o efeito da descrição na literatura, Rancière buscará exemplos nas obras de Dostoiévski, Stendhal e Zola. Mas também retomará as leituras que Hegel faz, em suas lições de estética, de dois quadros de Murilo: num deles, uma mãe cata piolhos na cabeça de um garoto enquanto ele silenciosamente mastiga seu pão; no outro, dois meninos maltrapilhos comem uvas e melão.

Hegel não se satisfaz com meramente afirmar que todos os temas são equivalentes. Em vez disso, ele faz uma forte conexão entre a qualidade da pintura de Murilo e a atividade daqueles pequenos pedintes, uma atividade que consistia em nada fazer e com nada preocupar-se. Eles mostram, ele diz, uma absoluta falta de preocupação com a realidade exterior, uma liberdade interna em meio a essa realidade externa que é exatamente o exigido pelo conceito do ideal na arte. Agachados, eles gozam de um tipo de bem-aventurança que os torna quase deuses olímpicos⁴¹.

A descrição da possibilidade do *farniente* inclusive pelas “classes mais baixas” significa a inclusão no coração da literatura de uma nova democracia, que não se confunde necessariamente com uma democracia política, embora estejam as duas claramente relacionadas. Assim, aquilo que Barthes chamou de “efeito de realidade”, o foco no “inútil” e no “ocioso do cotidiano” que incomodava Borges, representaria a entrada dos “filhos de artesãos e camponeses num novo mundo da

⁴¹ Jacques Rancière, op. cit., p. 80.

sensibilidade”, no mundo da arte e da literatura. O excesso realista não estaria, portanto, ligado à ostentação burguesa da riqueza e da confiança no reino da burguesia que alguns autores ali detectaram, escreve Rancière. “O que está no seu coração é muito mais a confusão introduzida quando o excesso de paixão e o vazio do devaneio são apropriados pelas almas das classes baixas”.

Para Rancière, o romance realista e a forma da descrição, a seu modo, negam o projeto marxista de revolucionar a sociedade: para que ocorresse a revolução, seria preciso romper com esse “fazer nada”. Marx, assim, atribuiria à ciência o poder de sair dessa nulidade, como consequência da contradição social baseada no conhecimento da concatenação de causas e efeitos que estruturam a exploração e a dominação. “‘A vida não quer nada’, este é o segredo niilista que destrói desde dentro as narrativas científicas otimistas do século 19”, escreve Rancière. A crítica a Marx de Rancière pode ser estendida e deve mesmo ser ampliada quando se leva em conta a resistência de Lukács ao método descritivo.

Percorrendo os autores discutidos neste capítulo, resumidamente, podemos dizer que, na crítica ao naturalismo, as questões estéticas estão impregnadas de posições políticas. Se na França do século 19 os escritores naturalistas sentiam-se parte do debate político, mas evitaram engajamentos nitidamente partidários ou francamente socialistas, o caráter progressista do movimento foi rapidamente identificado pelos críticos mais reacionários, o que foi entendido positivamente pelos escritores. Tome-se, por exemplo, o prefácio dos irmãos Goncourt a *Germinie Lacerteux*: a crítica à incorporação das classes baixas é invertida, numa visão pró-democrática. Há um entendimento claro, pelos escritores naturalistas, do movimento que operam – o que permite que quase um século e meio depois da

publicação de *Germinie* alguns dos argumentos do prefácio ainda possam ser recuperados numa leitura progressista do movimento, como é a de Rancière.

Alguns aspectos que hoje consideramos, sem dúvida, conservadores no romance naturalista, como o apego ao determinismo, ao evolucionismo social e até mesmo a concepções racialistas e racistas da história não foram suficientes para que o movimento fosse completamente superado. O gosto popular pelo naturalismo permanece, e a discussão erudita que Lukács, Brecht, Adorno e Rancière travam em torno da descrição, característica formal tão importante para os naturalistas (mas que não é suficiente para defini-lo), talvez ajude a entender a razão dessa popularidade. Se as deformações da realidade iniciadas com o movimento expressam a igualdade (como quer Rancière), as contradições burguesas (Brecht e Adorno) ou mesmo o rompimento com a hierarquia do romance realista de Balzac (Lukács), há bons motivos para que o leitor dos romances naturalistas sinta profunda empatia com essas obras: afinal, elas responderiam, desta forma, na literatura, a uma aspiração profundamente reprimida depois de 1848 (a igualdade) e continuariam revelando contradições que a burguesia precisa esconder ou, pelo menos, controlar. Na perspectiva mais crítica, mas que não deixa de explicar o relativo sucesso entre o público, a ruptura com a hierarquia tem um efeito “alienante” sobre o leitor, que o afastaria da opressão cotidiana da lógica do trabalho na ordem capitalista – resta perguntar se, ao apresentar um universo com uma outra lógica de organização, o romance naturalista não estaria, justamente, indicando o caráter histórico e, portanto, perecível desta ordem que Lukács quer combater?

Garotos pedintes comendo uvas e melão, de Bartolomé Esteban Murillo, pintura que integra o acervo do museu Alte Pinacothèque

Parte 2

A revolução burguesa brasileira em Aluísio Azevedo

4. O fator econômico em *O cortiço*: a geração da desigualdade

Cada capitalista elimina muitos outros capitalistas

Karl Marx

Muitos dos romances da série Rougon Macquart, de Émile Zola, têm tramas que giram em torno da vida econômica, entre os quais cabe destacar *Germinal*, *L'Argent* e *Au Bonheur des Dames*. Nestas obras, a produção, a especulação com o dinheiro e a circulação de mercadorias estão no centro da trama. Em outros livros, como *L'Assomoir*, a exploração do espaço urbano deixa cicatrizes tão profundas na vida das personagens quanto a bebida e o “atavismo”, sempre evidentes para os críticos literários, talvez porque mais explícito no discurso teórico do movimento naturalista. No naturalismo brasileiro, Aluísio Azevedo é o autor que toca mais frequentemente na questão do dinheiro e da vida econômica: em *O homem*, surge o tema da transformação da natureza nas pedreiras, aliada à presença de uma heroína tipicamente naturalista; em *O coruja*, temos a educação privada como elemento central, mas não a ponto de se estabelecer como negócio viável no

país, e em *Casa de Pensão* aparece também a questão da exploração capitalista da habitação popular.

Mas é em *O cortiço* que a modernização econômica da segunda metade do 19 ganha uma geografia especial, atores dinâmicos, elementos transformadores e uma confluência de processos que resultam num painel humano em que a exploração do trabalho surge viva e em movimento, dando forma a diferentes personagens e situações, num momento especialmente complexo da vida nacional. A complexidade econômica do cortiço de João Romão e Bertoleza expressa o ganho de complexidade na vida urbana do Rio de Janeiro, na dramática passagem do trabalho escravo para o trabalho livre, quando capitalistas em ascensão encontram novas oportunidades de exploração e os trabalhadores eram forçados a se adaptar às novas formas de dominação. Aluísio percebeu e deu forma de romance à leitura de que o “drama social” da exploração escravista e de seu fim era, também, naquele momento, um drama econômico, em que os negros eram as maiores vítimas, mas não as únicas, do capitalismo brasileiro em construção.

No conhecido ensaio “O fator econômico no romance brasileiro”, Graciliano Ramos lamenta que os escritores brasileiros tenham evitado uma questão central na vida humana: a economia. “A leitura dos romances brasileiros, até dos melhores, quase sempre nos dá a impressão de que nossos escritores não conseguem fazer senão trabalhos incompletos.” Graciliano defende, para suprir esta falta, um projeto essencialmente realista. “[Falta-nos] a observação cuidadosa dos fatos que devem contribuir para a formação da obra de arte. Numa coisa complexa como o romance o desconhecimento desses fatos acaba prejudicando os caracteres e tornando a narrativa inverossímil.” Ainda na primeira das sete páginas desse ensaio curto, mas

denso, Graciliano avalia que os escritores “abandonaram a outras profissões tudo o que se refere à economia”. A consequência disto é que “fizeram uma construção de cima para baixo”, em que as questões sociais e políticas surgem sem que se perceba que elas dependem de outras mais profundas, “que não podiam deixar de ser examinadas”.¹ Mais ao final do texto, Graciliano lamentará que os escritores vejam apenas “metade de um homem” ao ignorar as complicações externas pelas quais as personagens devem passar. A metade vista pelo escritor “pode crescer muito, pode ser a metade de um gigante, mas será sempre a metade, e isto não nos agrada”².

A leitura do ensaio completo permite inferir que Graciliano está comentando obras contemporâneas suas, e não fazendo uma avaliação abrangente da trajetória literária nacional. Entretanto, a lembrança da obra de Honoré de Balzac – que “em um só livro estuda a fabricação de papel, a imprensa de Paris, casas editoras, teatros, restaurantes, oficinas de impressão etc.” (referência evidente, mas não declarada, ao romance *As ilusões perdidas*) levantando toda a base econômica desses setores antes de colocar para se mover toda a sociedade – permite considerar que o escritor poderia ter observado uma exceção nada desprezível na literatura brasileira: neste texto, Graciliano não faz qualquer menção a *O cortiço*, romance que busca na esfera econômica uma de suas forças estruturantes. É a economia que dá sentido e, recuperando um conceito que é caro a Graciliano, verossimilhança ao livro de Aluísio, e nos parece notável que mesmo o escritor da geração de 1930 mais preocupado com esta questão tenha deixado *O cortiço* de lado ao apontar uma significativa ausência de questões materiais na literatura brasileira.

¹ Graciliano Ramos, “O fator econômico no romance brasileiro”, in *Linhas tortas*, p. 253 e 254. O texto completo, datado de 15 de julho de 1945, segue na edição citada até a página 259. Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Livraria Martins Editora, 1976.

² Graciliano Ramos, op. cit., p. 257.

A história de João Romão e Bertoleza surge, desde o seu primeiro capítulo, de uma compreensão profunda da vida econômica dessas duas personagens e dos habitantes do cortiço que erigem juntos e passam a gerir, com uma divisão de trabalho cada vez mais sofisticada e perversamente renovada, com o capitalista João Romão eliminando muitos outros capitalistas ou personagens que estão na fronteira de integrar a condição de capitalista – entre eles, Bertoleza. Sim, porque costumamos observar Bertoleza apenas como “negra”, “escrava” e “mão-de-obra” de João Romão, mas o início do livro permite ver Bertoleza também como uma potencial capitalista que não se desenvolverá. Ainda que seu negócio volte-se para a subsistência e não para a ampliação de capital, mesmo que não seja dona da própria liberdade e que precise pagar o jornal a seu dono, o que a coloca numa posição especial na história econômica nacional, entre o livre-pobre e o escravo que fica sob o controle mais direto do proprietário, urbano ou rural, Bertoleza é capaz de cuidar de sua quitanda, pagar o ganho de seu dono e poupar o necessário para a futura alforria, ou seja, realizar uma pequena acumulação. A condição jurídica de Bertoleza, embora aparentemente irrelevante no espaço cotidiano, no entanto, não será de pequena importância para o trecho de *O cortiço*, como veremos adiante. Se, no dia a dia, ela está socialmente muito próxima de Romão, o peso da escravidão não deixará de se fazer sentir, expondo o quanto havia de instável na suposta igualdade inicial.

A associação econômica de Bertoleza com João Romão, logo após a morte do primeiro companheiro português da negra, na perspectiva da escrava abre a possibilidade de organizar ainda melhor a quitanda mais popular do Botafogo. É inicialmente com este objetivo que ela confia a Romão sua poupança, formada com

o objetivo de um dia pagar a alforria, e o caixa do negócio, além de fazer dele seu procurador e conselheiro. Cabe lembrar que, inicialmente, é Romão quem procura se acercar de Bertoleza, por ver nela potencialidades de ganho econômico. Ou seja, a rigor, podemos dizer que, no início do romance, Bertoleza encontra-se numa posição econômica superior à de Romão. Juntos, eles estabelecem primeiramente uma relação que é antes de tudo “societária” e de divisão de trabalho, e é só a partir do momento em que passam a viver em mancebia é que tem início o processo que levará à ascensão social de Romão. Da situação de proximidade social entre os dois, caminhamos para o enriquecimento progressivo de João Romão e o apagamento social, até a morte, de Bertoleza. A construção do cortiço como espaço de acumulação será, portanto, também a gestação de um espaço social de geração de desigualdade econômica, social e política entre seus moradores e, sobretudo, entre seus protagonistas³.

Antes de avançarmos nessa direção, contudo, convém retomarmos as principais observações de Graciliano Ramos sobre economia e romance, e testar essas proposições com *O cortiço*. Ao fim, esperamos que o leitor concorde, poderemos dizer que *O cortiço* é um romance que atende completamente às demandas formuladas por Graciliano.

Ao contrário do que acontece com as personagens das obras que incomodam o escritor do século 20, em nenhuma página do romance de Aluísio temos vontade de perguntar “de que vivem as suas personagens”. No início de *O cortiço*, Aluísio estabelece o método que dominará a apresentação das personagens durante todo o

³ É possível, claro, enxergar uma influência do darwinismo social neste processo, baseado na ideia de que João Romão seria mais “apto” e, portanto, sobreviveria, dominando os demais moradores. O componente que permite essa “vitória” de Romão, no entanto, não se explica racial ou geneticamente, mas pela habilidade econômica de explorar e acumular. Assim, podemos dizer que, se há ciências que explicam seu sucesso, elas são a psicologia e a sociologia, não a biologia.

romance: toda personagem importante deve ter uma história econômica pregressa.

Assim,

João Romão foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro do Botafogo; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro.⁴

Num parágrafo apenas, sabemos que por doze anos João Romão trabalhou como empregado, que não recebia todo o ordenado combinado, realizando uma poupança um tanto forçada, um tanto consentida, que se mantinha nas mãos do proprietário da taverna e que, ao cabo do período, serviu-lhe de capital para assumir o negócio e ainda contar com reservas em dinheiro. À apresentação econômica da personagem João Romão segue-se a de Bertoleza, escrava de um cego residente em Juiz de Fora, que se sustenta e paga o jornal de seu proprietário – vinte mil réis por mês (ou 667 réis para cada um dos 30 dias do mês) – trabalhando forte na quitanda mais bem afreguesada do bairro. Também ela poupa, e já tem guardado quase o necessário para a sua alforria. Na quitanda de Bertoleza é que Romão faz suas refeições, a quatrocentos réis por dia (não são especificadas quantas). O português, portanto, no começar de sua ascensão, vive na condição de cliente de Bertoleza. As duas informações são dadas em sequência, o que permite ao leitor fazer as contas e ter uma dimensão do negócio de Bertoleza: apenas para pagar o ganho de seu proprietário, eram necessárias cinquenta diárias com as de Romão.

⁴ Aluísio Azevedo, *O cortiço. Ficção completa*, v. 2, p. 441. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

Estamos no terceiro parágrafo de *O cortiço* e já sabemos exatamente do que vivem as duas principais personagens do romance, que relações econômicas travam antes de iniciarem a relação de mancebia e comercial que estabelecerão e, finalmente, que ambos são altamente produtivos, capazes não apenas de sobreviver no capitalismo em ascensão do século 19 no Rio de Janeiro, mas também de acumular e fazer planos comerciais.

Da mesma forma, será respondida uma outra demanda de Graciliano, que surge na forma de um contra-exemplo: “O cidadão é capitalista. Muito bem. Ficamos sem saber donde lhe veio o capital e de que maneira o utiliza”, escreve, para sugerir casos semelhantes de agricultores e operários. “Não surpreendemos essas pessoas no ato de criar riqueza. A riqueza surge criada, como nas histórias maravilhosas”⁵. Como sabemos, não há nada de maravilhoso no processo de produção de riqueza por Romão e Bertoleza: ele vem do sobretrabalho, da privação, da apropriação ilegal de terrenos, do roubo de materiais de construção ou de economias alheias. Com as reservas de Bertoleza, João Romão compra alguns metros de terreno ao lado esquerdo da venda, e levanta uma casinha de duas portas, com a quitanda à frente e o dormitório ao fundo, “onde se arranjou com os cacarecos de Bertoleza”. Pouco tempo depois, o vendeiro dá a Bertoleza uma carta de alforria falsificada, “e nem mesmo o selo, que ele entendeu de pespegar-lhe em cima, para dar à burla maior formalidade, representava despesa porque o esperto aproveitara uma estampilha já servida”⁶. O crime aqui, no entanto, ainda pode

⁵ Graciliano Ramos, *Linhas Tortas*, p. 254 e 255. A apresentação “econômica” das personagens se mantém mesmo no caso de Rita Baiana: sua vida “malandra” não é suficiente para deixá-la sem profissão. Assim que as lavadeiras dão por sua falta, uma delas, Augusta, nos informa do que deveria viver Rita, que se mete na “pândega sem dar conta da roupa que lhe entregaram” (Aluísio Azevedo, op. cit., p. 468).

⁶ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 442.

contar com um atenuante para o leitor: embora mantenha Bertoleza numa condição de insegurança e, na prática, seja um roubo dos recursos da negra, a rigor Romão está se recusando a pagar um falso direito, naturalizado pelo direito brasileiro na época do romance, mas que o leitor antiescravista e já vivendo sob o regime republicano em geral considera injusto.

Inicialmente, João Romão e Bertoleza exploram, sobretudo, a própria mão-de-obra. Nesse sentido, estão realizando uma acumulação que não é capitalista, embora ambos já atuem dentro do mercado capitalista. Trabalham duro, como uma junta de bois, pouco bebem, pouco se divertem, se alimentam dos piores legumes, não comem ovos. Vivem num ascetismo especial, numa ética que lembra a descrita por Max Weber – do ponto de vista religioso, contudo, Aluísio informa seus leitores que o português não frequenta a igreja. Um ano depois de fraudar a alforria de Bertoleza, o vendeiro arremata algumas braças de terra situadas ao fundo da taverna, onde constrói as primeiras casas que resultarão na criação do cortiço (que somará mais de cem casinhas alugadas – ou seja, com centenas de habitantes). “Que milagres de esperteza e de economia não realizou ele nessa construção! Servia de pedreiro, amassava e carregava barro, quebrava pedra”⁷. A pedra era furtada da pedreira ao fundo, subtraída, como também acontecia com outros materiais, de casas em obra na região. Romão (e aí o romancista o separa ideologicamente de Bertoleza) “só tinha uma preocupação: aumentar os bens”⁸, e é essa preocupação, o desejo de acumular sem freios, que se manterá como o elemento econômico central do romance. Em seu texto, Graciliano pede ainda que a estrutura econômica da região que os escritores pretendem apresentar em livro é fundamental para que os

⁷ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 443.

⁸ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 450.

romances tratem convenientemente das relações sociais e políticas. A “desonestidade” de Romão não é um “presente” de Aluísio a sua personagem, mas uma característica fundamentada em elementos econômicos. Romão parece, intuitivamente, compreender a combinação de meios de produção e de acumulação que permitem seu enriquecimento – ao contrário de Bertoleza, que, após a associação com o português, passa a atuar de acordo com as orientações dele. Romão deixa de pagar todas as vezes que pode, mas não deixa nunca de receber. Manipula pesos e medidas para auferir mais lucro e compra produtos roubados por escravos, rompe as relações de trabalho com o caixeiro Domingos sem pagar as dívidas para com o trabalhador, quando este engravida Florinda, apropria-se das economias do velho Libório, mofadas e espremidas dentro de garrafas de bebida, e mesmo as notas vencidas são aproveitadas como troco, misturadas a notas válidas. Alguns desses episódios surgem já depois do estabelecimento do português como um capitalista viável, cujo marco é a compra e o início da exploração da pedreira junto ao cortiço, mas ainda assim eles têm função de “alavancagem” do negócio, permitindo uma aceleração dos investimentos, como a construção de novas casas.

Em *O capital*, Marx recorre a uma metáfora para explicar o papel central do processo de acumulação primitiva no desenvolvimento do capitalismo. No imaginário capitalista, defende, a “lenda econômica” não explica por que e como surgem homens que não precisam viver do trabalho. Ela ignora crimes e as violências escondidas por trás do processo que separa o capitalista do trabalhador:

A lenda teológica conta-nos que o homem foi condenado a comer o pão com o suor de seu rosto. Mas a lenda econômica explica-nos o motivo por que existem pessoas que escapam a esse mandamento divino. Aconteceu que a

elite foi acumulando riquezas, e a população vadia ficou finalmente sem ter outra coisa para vender além da própria pele. Temos aí o pecado original da economia. Por causa dele, a grande massa é pobre e, apesar de se esfalgar, só tem para vender a própria força de trabalho, enquanto cresce continuamente a riqueza de poucos.⁹

Marx demonstra que o processo de acumulação primitiva não tem nada de natural e que, na verdade, trata-se do processo histórico que resulta da dissociação e do progressivo afastamento do trabalhador em relação aos meios de produção. Esse caminho envolve a apropriação privada de terras públicas, dissolução de propriedades comunais, fraudes, cobranças de impostos e manejo do poder estatal, seja por meio da intervenção do poder em disputas privadas em favor de um dos lados, seja pelo manejo da dívida pública. Marx inclui, também, a reforma protestante como um fator que acelerou esse processo na Inglaterra, ao tornar privadas terras da Igreja Católica. É esse processo que cria o capitalista e o assalariado – na verdade, esta é a principal resultante, para a história do capitalismo, da acumulação primitiva, a criação do proletariado, que fica privado de outras formas de sobrevivência além da venda de sua força de trabalho.

O capítulo 23 de *O capital*, “A lei geral da acumulação capitalista”, se inicia prometendo examinar “a influência que o aumento do capital tem sobre a sorte da classe trabalhadora”¹⁰. É este processo, diz Marx, que conduz à subordinação do trabalhador ao capital. “Ao progredir a produção capitalista, desenvolve-se uma classe trabalhadora que, por educação, tradição e costume, aceita as exigências daquele modo de produção como leis naturais e evidentes. A organização do processo de produção capitalista, em seu pleno desenvolvimento, quebra toda a

⁹ Karl Marx, *O capital*, livro 1, vol 2., p. 827. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

¹⁰ Karl Marx, op. cit., p. 715.

resistência; a produção contínua de uma superpopulação relativa mantém a lei da oferta e da expansão do capital e a coação surda das relações econômicas consolida o domínio do capitalista sobre o trabalhador.”¹¹ A propriedade privada do pequeno produtor, aquela obtida com esforço pessoal, será suplantada pela propriedade capitalista, em que a exploração do trabalho alheio, livre apenas formalmente, é a grande responsável pela geração de riquezas.

Há, por assim dizer, uma proximidade entre as análises de Marx e as dos naturalistas. Se Marx tem a intenção de revolucionar a sociedade e os naturalistas de reformá-la por meio do discurso científico, as duas análises compartilham a preocupação de expor como a dinâmica capitalista promovia substanciais alterações no modo de viver e, também, de compreender a vida pelos trabalhadores. As duas leituras são universalizantes, totalizantes, cada uma a seu modo. A produção romanesca de Zola levará para a literatura o desejo de conhecer os mecanismos gerais da sociedade de classes. Embora não busque sua fundamentação teórica no marxismo, o romance naturalista não se furta, como pede Graciliano, a tentar testemunhar o “conflito em que se debatem o capital e o trabalho”¹². Como um movimento internacional, esses conflitos são percebidos e registrados em momentos e espaços diferentes, com melhor ou pior resultado estético.

Antonio Candido, em sua leitura paralela de *L'Assomoir* e *O cortiço*, apontou a “pertinência” da escolha de Aluísio por um romance que tratava da vida econômica:

¹¹ Karl Marx, op. cit., p. 851.

¹² Graciliano Ramos, op. cit., p. 255. Neste trecho, Graciliano tece críticas diretas aos romances *Suor* e *Jubiabá*, de Jorge Amado.

Na França, o processo econômico já tinha posto o capitalista longe do trabalhador; mas aqui eles ainda estavam ligados, a começar pelo regime da escravidão, que acarretava não apenas o contato, mas exploração direta e predatória do trabalho muscular. Daí a pertinência com que Aluísio escolheu para objeto a acumulação do capital a partir das suas fases mais modestas e primárias, situando-a em relação estreita com a natureza física, já obliterada no mundo europeu do trabalho urbano. No seu romance, o enriquecimento é feito à custa da exploração brutal do trabalho servil, da renda imobiliária arrancada ao pobre, da usura e até do roubo puro e simples, constituindo o que se poderia qualificar de primitivismo econômico.¹³

O que faz *O cortiço* especial, do ponto de vista econômico, é justamente ele mostrar aquilo que Marx chamou de “lenda” e de “pecado original” do capitalismo: ao descrever o surgimento de capitalistas e de um proletariado explorado (num cenário em que João Romão é apenas parcialmente responsável), o romance acaba revelando uma sucessão de “crimes” que Romão e, por extensão, o agente capitalista comete, bem como a relação entre acumulação e extração de riquezas da natureza. O suor de João Romão e o suor de Bertoleza estão presentes nos primeiros estágios de acumulação. Não é o suor, portanto, conta-nos Aluísio, que faz o capitalista, mas os crimes que sua riqueza permitirá, por meio da ideologia, esconder. Bertoleza continuará “suando” até o fim do romance, ao passo que Romão se livrará, progressivamente, do trabalho braçal.

Outras formas de acumulação, em maior escala, estavam em andamento no momento histórico em que ele funda seu cortiço. A incipiente imigração italiana – registrada, *en passant*, na obra – será, anos à frente (pouco depois da publicação do romance), uma das mais importantes delas. Mas o próprio processo de colocar fim à

¹³ Antonio Candido, *O discurso e a cidade*, p 108. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004.

escravidão significava uma liberação de mão-de-obra fundamental para a consolidação da revolução burguesa brasileira, além de, nos casos de alforrias compradas, também de capital. É este o processo que cria o capitalista João Romão e, por consequência, seus assalariados. Romão não tem escravos, e que não os compra com o capital acumulado. Bertoleza, no entanto, permanece como prova de seu passado para o leitor: desde o começo sabemos da grande fraude que significou sua alforria, mas ela a ignora. Bertoleza não precisa aparecer muito ao longo do romance para que esta tensão permaneça: é este ponto de interrogação sobre sua condição que permite que Aluísio construa um cortiço dinâmico, cheio de narrativas paralelas. Enquanto aguardamos o desfecho da trama entre Romão e Bertoleza, a massa de habitantes do cortiço é colocada em movimento, com diferentes graus de autonomia em relação a Romão. Aproximados do mundo do comércio popular e da exploração da habitação, questões culturais e sociais vêm à baila.

É na pedreira que o modo de produção propriamente capitalista ganha vida. A acumulação primitiva mostra seus limites, porque só então Romão passa a “ganhar em grosso, tão em grosso que, dentro de ano e meio, arrematava já todo o espaço compreendido entre as suas casinhas e a pedreira”¹⁴. O grande salto, porém, virá com a contratação de Jerônimo, no capítulo 4 do livro. A contratação do operário, também português, é precedida de um diálogo entre ele e Romão, um diálogo sobre a organização do trabalho. Pela primeira vez no romance, alguém se impõe diante de Romão – Jerônimo pede um salário de 70 mil réis¹⁵, prometendo ampliar a

¹⁴ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 444.

¹⁵ A renda de 70 mil réis mensais é significativa no romance: ela marca a possibilidade de viver a vida proletária com algum conforto: além de Jerônimo, Firmo sonha com um emprego público que lhe garanta este ordenado, e Augusta Carne-Mole, uma lavadeira, ganhou esse valor como ama de leite. É para conseguir a mesma posição que Leocádia, mulher de Bruno, tenta engravidar de Henrique, o jovem estudante que vive na casa dos Miranda.

racionalidade da exploração da pedreira – ao observar os operários, ele se queixa do relaxamento dos trabalhadores e afirma, numa terceira pessoa majestática: “Tudo isso está a reclamar um homem teso que olhe a sério para o serviço”¹⁶. Romão, que diz pagar 30 mil para seus outros cavouqueiros, resiste, mas acaba se dobrando quando, a partir das observações de Jerônimo, percebe que será introduzida uma racionalidade até então ausente no trabalho da pedreira. Romão então imagina o fluxo do dinheiro, pergunta onde Jerônimo fará suas compras e, ao fim, aceita pagar os 70 mil réis, convencido de que eles voltarão ao seu caixa direta e indiretamente – ou seja, para além da acumulação propriamente dita, Romão passa a considerar também no seu processo de enriquecimento a lógica da circulação do capital na acumulação: na célebre forma de *O capital*, D-M-D'.

Essa nova etapa na acumulação, que inclui a ampliação da mais-valia relativa, não esgota as trapaças e a acumulação primitiva, apenas as torna progressivamente menos importantes diante do quadro geral. Elas continuam tendo significado relevante na aceleração do enriquecimento do vendeiro. Mas a etapa seguinte não elimina completamente a anterior¹⁷. Quando se casa com a filha do Miranda, Romão passará a acumular capital sem dirigir diretamente todos os seus empreendimentos, num processo de acumulação em escala ampliada, e seu cortiço se transformará

¹⁶ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 475.

¹⁷ O geógrafo David Harvey cunhou recentemente o conceito de “acumulação via espoliação” – sustentando-se em Marx, mas também nas observações de Hannah Arendt sobre as crises dos anos 1860 e 1870 na Inglaterra. A “acumulação via espoliação” surge porque Harvey, que discute as privatizações neoliberais dos anos 1990 como uma retomada em grau elevado dos grandes processos de acumulação primitiva, diz considerar “estranho qualificar de 'primitivo' ou 'original' um processo em andamento”. Harvey diz ainda que a acumulação via espoliação “pode ocorrer de uma variedade de maneiras, havendo em seu *modus operandi* muitos aspectos fortuitos e casuais”, o que permitiria associá-la aos métodos de Romão depois que ele já explora novos modos de produção e já vive de rendas geradas pelos alugueis. Harvey, no entanto, acaba por diferenciar essa “acumulação primitiva” renovada das acumulações primitivas originais: a acumulação via espoliação não abre espaço para processos de acumulação ampliada, apenas “faz ruir e destrói um caminho já aberto”. Cf. *O novo imperialismo*, São Paulo: Edições Loyola, 2004, especialmente o capítulo “A acumulação via espoliação”, p. 115-148.

num pequeno bairro, com ruas organizadas, enquanto novos cortiços surgem na região, com destaque para o “Cabeça-de-Gato”¹⁸, que já não é explorado como o cortiço de Romão: o português que cuida deste aglomerado humano não é mais o proprietário, mas um gerente do espaço; enquanto isso, Romão cuida de um negócio que tem

primeiros, segundos e terceiros caixeiros, além de guarda-livros, do comprador, do despachante e do caixa; do seu escritório saíam correspondências em várias línguas e, por dentro das grades de madeira polida, onde havia um bufete sempre servido com presunto, queijo e cerveja¹⁹, faziam-se largos contratos comerciais, transações em que se arriscavam fortunas; e propunham-se negociações de empresas e privilégios obtidos do governo; e realizavam-se vendas e compras de papéis; e concluíam-se empréstimos de juros fortes sobre hipotecas de grande valor.²⁰

A Vila São Romão, nomeada no início do romance, ganha uma enorme reforma e muda de nome, para Avenida São Romão. As casinhas exploradas pelo português chegam então a quatrocentas, e os moradores passam a ser selecionados. O espaço privado de exploração privada transforma-se, sob as bênçãos do catolicismo que Romão não pratica, mas que é seu aliado ideológico no controle da vida do cortiço, em espaço público de exploração privada. Romão pode agora viver numa mansão maior ainda que a do Miranda, e seu capital é cobiçado pelo vizinho, que, não podendo com ele, transforma-se em seu sócio, por meio do casamento do português com Zulmira. Romão deseja ser visconde, e não sabemos se chegará a

¹⁸ Nome que guarda relação com “cabeça-de-porco”, outro nome popular para cortiço.

¹⁹ Produtos de luxo. Para mais detalhes sobre as mudanças alimentares e a criação de hierarquias de consumo alimentar no século 19, cf. Joana Monteleone, *Sabores urbanos* – alimentação, sociabilidade e consumo. São Paulo (1828-1910). São Paulo: Alameda (no prelo).

²⁰ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 625.

tanto, mas sua condecoração como abolicionista é o indício de que as benesses do seu enriquecimento não serão mais apenas materiais, como até então – Romão começa, ao fim do romance, um processo acelerado de acumulação de capital simbólico, passo fundamental para novos negócios e acumulação ainda mais ampliada. Se João Romão encontra Bertoleza nas primeiras letras do seu abecedário capitalista, Zulmira está próxima ao zênite do ciclo representado no romance.

O cortiço de Bertoleza

A palavra cortiço designa no final do século 19 um tipo de habitação popular que guarda relação com duas formas presentes nas grandes cidades brasileiras hoje: o cortiço, que herdou o nome, hoje mais associado a casarões cujos cômodos são alugados separadamente para famílias inteiras, e a favela, em que a forma aluguel de habitações precárias convive com outras diferentes formas de uso do solo: as famílias pobres podem alugar, mas também com grande frequência são proprietárias mais ou menos formais do terreno e das casas que habitam. Originalmente, contudo, a palavra cortiço está intimamente ligada ao mundo natural: na definição direta do *Diccionario de lingua brasileira*, de 1832, é “onde as abelhas criam, e fazem o mel”. Na linguagem popular, chamada de “termo baixo” por Luiz Maria da Silva Pinto, também pode significar “corpo mal feito por grosso, e igual”.²¹ Ao representar a habitação popular, a palavra, de certo modo, une essas duas acepções: a alta concentração demográfica que a imagem da colmeia expressa e, simultaneamente, o caráter precário dessas habitações em que tanta gente vive.

²¹ Luiz Maria da Silva Pinto, *Diccionario de lingua brasileira*, p. 295. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

Do ponto de vista do romance, a associação com o mundo das abelhas permite ainda uma outra leitura: na colmeia, há a rainha, os zangões e as operárias, que cumprem, dependendo da fase da vida, funções diferentes, de limpadoras, nutrizes, armazenadoras, guardiãs e campeiras. A divisão do trabalho e sua organização “funcional” é uma metáfora comum da sociedade capitalista, embora as abelhas sejam, desde a Grécia antiga, uma fonte permanente de representação das sociedades ocidentais, de suas organizações sociais e de suas formas de governo²². Por fim, no final do século 19, o nome “cortiço” traz também uma associação possível com a política: o Rio de Janeiro era, até o fim do Império, uma corte (o romance se passa, aproximadamente, entre 1872 e 1880, embora essas datas não sejam explicitadas; para o biógrafo Jean-Yves Mérian, a ausência de datas na obra se dá porque, para o leitor da época, era muito fácil identificar o período). O cortiço seria, assim, um microcosmo da cidade, com regras próprias e um novo tipo de déspota, o burguês. Naquele tipo de espaço que vai tomando da cidade, João Romão proclama-se um imperador não de uma *corte*, mas imperador de seu próprio *cortiço*, de sua pequena corte: ao tomar conhecimento do título de barão obtido pelo vizinho Miranda, ele como que proclama agressivamente a sua independência de proprietário, expulsando uma das suas inquilinas, a Marciana: “Os tarecos fora! e já! Aqui mando eu! Aqui sou eu o monarca!”

A metáfora das abelhas, assim como a da corte, no entanto, é imperfeita. Desde o século 18, sabe-se que a abelha principal de uma colmeia, a chamada rainha, é uma fêmea, e não um macho. Se o mundo da colmeia e se as ciências da natureza fossem, assim, o modelo exclusivo de Aluísio Azevedo, o “natural” seria a

²² Para uma história das comparações entre as sociedades das abelhas e as sociedades humanas, cf. Bee Wilson, *The Hive: the Story of the Honeybee and Us*. Londres: John Murray Publishers, 2005.

abelha Bertoleza assumir o papel de “imperatriz” do romance – afinal, as colmeias vivem em torno de uma abelha rainha, e não de um zangão. Mas é o *zangão João Romão* que assume esse papel de autoridade. Repito os nomes aqui junto a seus papéis “naturais” para indicar que as suas sonoridades não parecem ser insignificantes: elas também remetem ao mundo natural que serve de modelo, mas que será subvertido. Se o cortiço de João Romão continuará sendo o local em que as abelhas operárias se reproduzem (“criam”) e produzem (“fazem o mel”), sua “organização natural” será superada pela organização social capitalista, em que o trabalho e a ordem cotidiana são regidos sobretudo por homens, em especial por Romão. Este nome, sinônimo de “romano”, coloca o português na posição possível de um republicano – embora Roma tenha seus períodos de reino e império, ela era essencialmente o modelo, entre as sociedades antigas, para projetos republicanos, não necessariamente democráticos. Uma outra interpretação possível, defendida por Afrânio da Silva Garcia, vê na variante de romano um desígnio de “um conquistador, um vencedor, que não hesitará em lançar mão de meios *ilícitos* ou *violentos* para conseguir o que quer, à maneira do que ocorreu com o Império Romano”. Já Bertoleza, “embora possa haver uma explicação etimológica mais profunda, que nos tenha escapado”, seria, para o crítico, “um grande achado, em termos de *precisão* e *minúcia*, ao descrever não só o *caráter* como a *função*, dentro do romance, da escrava explorada e tola. Pela junção de uma só palavra dos radicais de *beleza* e *tolice*, Aluísio Azevedo faz uma metáfora cruel, mas muito eficiente: a escrava pode não ser uma *beleza*, mas é uma *Bertoleza*, ou seja, uma *bela de uma tola* (expressão popular para designar alguém muito tolo, fácil de ser enganado)”²³.

²³ Afrânio da Silva Garcia, “Recursos estilísticos em Aluísio Azevedo”, p. 51, revista *Cultura Crítica*, nº 13. São Paulo: Apropuc, 2011. O autor trata de nomes de várias personagens de Aluísio – de *O cortiço*, são analisadas Pombinha e Léonie, metáforas animais e profunda conotação sexual,

O papel de Bertoleza no romance, porém, não deve ser negligenciado: ele é central na estrutura do romance mesmo quando ela não está presente, quando sua presença é apenas aludida, porque sua sociedade com Romão no início da obra e seu suicídio ao final que dão o caráter dramático do enredo e que permitem que as cenas do correr do livro ganhem a tão celebrada unidade, a ponto de muitos terem identificado no cortiço a principal personagem do romance. O destino de Bertoleza também permitiu ao autor inserir o livro no debate político mais importante do seu tempo: que futuro a República reservava aos ex-escravos, que haviam acabado de ser libertados no fechar das cortinas do período imperial? *O cortiço* foi lançado a 13 de maio de 1890, “exatamente dois anos após a abolição da escravatura no Brasil”, fortalecendo essa associação entre o romance e a vida política imediata. “E numerosos leitores ficaram chocados de ver o trágico suicídio de Bertoleza coincidir com o episódio de um diploma de membro benfeitor que os abolicionistas entregam a João Romão. Mas quantos abolicionistas de última hora devem ter reconhecido em si próprios a João Romão!”, escreve Mérian²⁴. O texto teria também incomodado muitos comerciantes portugueses devido à “abordagem que não deixa de ser profundamente política”: “Os comerciantes portugueses, principalmente, não julgarão o romance como uma interpretação estética da vida social carioca, mas sim como uma agressão”²⁵.

Piedade de Jesus, que termina o livro sendo tratada sem nenhuma Piedade e sem espírito cristão, Rita Baiana (a Bahia remetendo a alegria e festa), Florinda (como virgem, uma “flor ainda”) e o uso de epítetos para Machona, Das Dores, Nenen, Augusta Carne-Mole, Juju, Bruxa e Senhorinha como elemento que cria um clima de camaradagem e de “intimidade galhofeira” na comunidade. Os grifos no trecho citado acima são do autor.

²⁴ Jean-Yves Mérian, *Aluísio Azevedo – Vida e obra (1857-1913)*, p. 578. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/INL, 1988.

²⁵ Jean-Yves Mérian, op. cit., p. 578. O papel do preconceito do brasileiro médio em relação aos portugueses é bastante explorado por Antonio Candido em “De cortiço a cortiço”.

O autor parece ter tido consciência clara de que seu romance não tratava apenas da gestação de um mundo de trabalhadores “livres” (o operariado), explorados por capitalistas em ascensão social, como também via em Bertoleza uma personagem especial, que representava os negros e mestiços (ela é cafuza, ou seja, mestiça de negro e índio em algum grau ou, pelo menos, na aparência) de seu tempo e a ausência de perspectivas no pós-abolição. Bertoleza, ao final do livro, “num relance de grande perigo”, compreende a situação: “Adivinhou tudo com a lucidez de quem se vê perdido para sempre: adivinhou que tinha sido enganada; que a sua carta de alforria era uma mentira, e que o seu amante, não tendo coragem para matá-la, restituía-a ao cativeiro”. A saída que Bertoleza encontra, considerada “apenas teatral” por Bosi²⁶, é o suicídio.

A carta de sua alforria, que lhe fora entregue por João Romão, contudo, creio, permite outra leitura deste final. A falsa liberdade de Bertoleza merece ser lida como uma alegoria em negativo da lei assinada pela princesa Isabel, dois anos antes da publicação de *O cortiço*. Estamos diante de um documento forjado, assim como era “falsa”, ou pelo menos precária, a liberdade concedida pelo Império. Desta forma, Bertoleza parece viver de forma dramática e altamente consciente “a integração do negro na sociedade de classes”, como a estudou Florestan Fernandes. Para o sociólogo, a abolição e a República significam, para negros e mulatos, uma nova forma de perversão social, que marginaliza as populações outrora responsáveis pela produção da riqueza na ordem social estamental. A ascensão burguesa, um dos temas principais de *O cortiço*, herdou elementos da velha ordem social brasileira, que são manipulados na “ordem social competitiva”. Por meio de mecanismos

²⁶ Alfredo Bosi, op. cit., p. 213.

ideológicos que atuam fortemente sobre brancos e negros, defende Florestan (recorrendo a uma base teórica funcionalista, com fortes raízes na sociologia oitocentista de Émile Durkheim), ocorreu um processo de pauperização da população negra, que caiu numa situação de “anomia social”: famílias desajustadas, sustentadas pelo trabalho feminino, especialmente do trabalho doméstico, exploração permanente da companheira pelo homem negro, obtenção de trabalhos ocasionais e preferência pela comercialização do crime. “Em vez de preparar o negro e o mulato para competirem com os brancos na civilização industrial, elas concorriam para convertê-los num agente econômico deformado”²⁷, escreve Florestan. Bertoleza, que se sentia uma agente econômica plena anteriormente, responsável pela própria quitanda, depois sócia de João Romão – sua mentalidade durante o romance trafega da “empresária” (porém escravizada) inicial para uma condição de trabalhadora (sem salário) sob as ordens do companheiro –, preocupada com a produção e a organização da venda do português, é confrontada com a nova realidade construída, percebe, no fim da obra, que será colocada de lado pelo português, e se recusa a aceitar essa nova exclusão, essa nova morte social.

No capítulo 21 do romance, o mais cadenciado da obra, em que o narrador usa longos parágrafos para expressar a busca de alternativas por Romão, interrompidos por frases curtas da personagem, com interjeições e muitos pontos de exclamação e interrogação (“E se ela morresse?...”, “E se eu a matasse?”, “Diabo!”²⁸), Bertoleza flagra Romão em conversações com Botelho sobre o futuro casamento com Zulmira. Ela, que “não é tola” segundo o próprio Romão, demonstra um alto grau

²⁷ Florestan Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes*, v. 1, p. 157 e 158. São Paulo: Ática, 1978.

²⁸ Aluísio Azevedo, op. cit., v. 2, p. 616.

de consciência de seu papel na acumulação de riquezas no período em que manteve a sociedade com o português:

– Você está muito enganado, seu João, se cuida que se casa e me atira à toa! Exclamou ela. Sou negra, sim, mas tenho sentimentos! Quem me comeu a carne tem de roer-me os ossos! Então há de uma criatura ver entrar ano e sair ano, a puxar pelo corpo todo o santo dia que Deus manda ao mundo, desde pela manhãzinha até pelas tantas da noite, para ao depois ser jogada no meio da rua, como galinha podre?! Não! Não há de ser assim, seu João!²⁹

Romão oferece-lhe uma nova quitanda, mas Bertoleza insiste que seu papel na ascensão do cortiço não foi pequeno e expressa claramente suas ambições com relação ao futuro: “Quero desfrutar o que nós dois ganhamos juntos! Quero a minha parte no que fizemos com o nosso trabalho!” Romão, então, responde lembrando o estatuto social de Bertoleza. Como é branco, não precisa dizê-lo com todas as letras: “Tu não te conheces?... (...) Tinha graça, com efeito, que ficássemos vivendo juntos!... Não sei como não me propões casamento”. Bertoleza, então, responde com clarividência: “Então a negra servia para um tudo; agora não presta para mais nada, e atira-se com ela no monturo do cisco! Não!”³⁰ A assertividade e objetividade de Bertoleza não serão suficientes, no entanto, para evitar que Romão organize uma armadilha para denunciá-la como fugitiva, aproveitando-se da fraude inicial da carta de alforria³¹. A denúncia de que Bertoleza era uma escrava fugida, feita por Botelho em conluio com Romão, coloca a negra diante da perspectiva de uma escravidão

²⁹ Aluísio Azevedo, op. cit., v. 2, p. 621.

³⁰ Aluísio Azevedo, op. cit., v. 2, p. 622.

³¹ Não é, na verdade, a primeira vez que Romão usa sua condição de proprietário para mobilizar o poder do Estado: quando Marciana enlouquece, após ser despejada, ele recorre a um policial que entra na venda para tomar um gole de parati. Sem informar o detalhe de que ele acabara de despejar uma inquilina, afirma que ela não tem domicílio, e uma hora depois sua ex-inquilina é levada para a delegacia.

renovada, exposta com a chegada de policiais. Essa possibilidade de futuro, que representa em termos práticos um retorno a condições de submissão e crueldade talvez ampliadas, é recusada por Bertoleza, que recorre à violência autodestrutiva – traída por Romão, o homem em quem depositara inicialmente toda a sua confiança, ela faz essa violência voltar-se contra si própria, suicidando-se com uma peixeira, seu instrumento de trabalho, recusando o destino de mais dor e sofrimento. Bertoleza recusa a reinserção na lógica da escravidão, da qual nunca havia sido “liberada”. Porque a manumissão é, como mostra Orlando Patterson no estudo comparado *Escravidão e morte social*, que analisa as diferentes formas que a instituição ganhou na história da humanidade, em todos os sistemas escravocratas:

A escravidão era a separação (ou execução simbólica), a escravidão o estado liminar de morte social, e a manumissão um renascimento simbólico. Acompanhando este processo cultural, nas relações internas da escravidão, há uma dialética ideológica. O senhor concede ao escravo a vida física seja diretamente (se ele foi o escravizador original), seja indiretamente (se ele comprou ou herdou o escravo); em contrapartida o escravo fica obrigado a prestar-lhe obediência total e serviços. (...) Com a manumissão o senhor concede outro bem ao escravo, agora o bem da vida social, que é uma compensação pelo serviço lealmente prestado.³²

Ao pagar sua liberdade ao proprietário por meio da associação com João Romão, e não diretamente, como em tese seria possível, dada sua trajetória inicial, Bertoleza como que se livra de aceitar o processo de manumissão, ou seja, a alforria, dentro do sistema escravista. Ela abandona a lealdade ao senhor e a transfere, simbolicamente, à sociedade que acredita manter com Romão. Essa transferência debilita sua dependência em relação ao sistema escravista, abrindo a

³² Orlando Patterson, *Escravidão e morte social*, p. 409. São Paulo: Edusp, 2008.

possibilidade para que ela possa contestá-lo quando Romão rompe com o pacto que os uniu no início do romance. Ao não obedecer a Romão quando ele relembra seu “devido lugar”, Bertoleza torna evidente que não aceita mais o acordo em que aquilo que o ex-escravo ganha “nunca é igual ao que o senhor perde”, pois “a taxa de redenção é interpretada mais como um bem simbólico, como sinal de gratidão ao senhor pelo bem da liberdade”, tornando-se, assim, “o início de uma nova dialética de dominação e dependência”³³.

Na lógica da escravidão, mesmo depois de livre, o escravo permanece submisso a seu ex-proprietário. Machado de Assis demonstra essa ideologia por meio da ironia: Prudêncio, o garoto que serve de cavaleiro a Brás Cubas na infância, já livre, compra um escravo e paga “com alto juro” a violência que sofrera. Ao reencontrar seu senhor, que lhe pede para perdoar o escravo, que deixara a quitanda para beber e por isso estava sendo castigado, Prudêncio responde: “Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!” Ou seja, mesmo livre, Prudêncio mantinha para seu ex-senhor uma relação de submissão, e não à-toa Brás Cubas conclui que esse capítulo, intitulado “O vergalho”, “alegre”, “gaiato”, “fino”, “e até profundo”.³⁴ Bertoleza se comporta de forma oposta à de Prudêncio. E, ao proclamar assim seu direito à igualdade, coloca, paradoxalmente, seu parceiro em condições “morais”, na sociedade escravista brasileira, de recorrer ao antigo estatuto jurídico da negra para romper a seu modo o acordo que lhe permitiu tornar-se um burguês “respeitável”³⁵, que foi capaz de compreender os movimentos e

³³ Orlando Patterson, op. cit., p. 410.

³⁴ Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p.215. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre: W.M. Jackson, 1944.

³⁵ O vendeiro é um dos atores da modernização capitalista no Brasil do século 19 elencados por Florestan Fernandes em *A revolução burguesa no Brasil*. A descrição que ele faz lembra muito a ascensão de João Romão: “Sob semelhante clima de vida material e moral, um vendeiro, por exemplo, podia galgar dura mas rapidamente os degraus da fortuna. Em seguida, fazia por lograr

oportunidades de um capitalismo em expansão e cada vez mais complexo, enquanto sua sócia percorria um caminho que remete ao da personagem principal do romance *L'Assomoir*, Gervaise, que também tenta, sem sucesso, realizar um projeto de ascensão social.

Gervaise, inicialmente uma lavadeira que usa um espaço coletivo de trabalho (como tantas lavadeiras de *O cortiço*), tentará construir o seu próprio negócio. Nos seis primeiros capítulos (dos treze) do romance de Émile Zola, seus projetos, econômicos e sentimentais, parecem caminhar para a consolidação, ainda que com algumas frustrações, na sociedade burguesa. No sétimo capítulo, há a inversão das expectativas, e a partir de então, nos seis capítulos finais, a vida de Gervaise toma um rumo descendente, com a progressiva perda de controle sobre o próprio destino e o destino dos seus. Como escreve um crítico francês numa introdução à obra, ao indicar a associação entre os locais em que vive Gervaise e a curva que ela percorre – de um quarto na pensão Boncoeur a um cantinho sob a escada do cortiço vertical parisiense –, ela “parte de muito baixo para terminar ainda mais baixo”³⁶.

O que falha nos projetos burgueses de Gervaise e, por extensão, de Bertoleza? De início, vale indicar que, embora houvesse mulheres que comandavam negócios no século 19, elas eram exceção, não a regra – assumir este papel era relativamente mais simples para viúvas do que para filhas de homens ricos, porém um projeto de ascensão protagonizado por uma mulher trabalhadora era, relativamente, raro. Mas só a interdição social não explica o bloqueio presente na obra de ficção: ele precisa ser construído junto com outros fatos e argumentos pelo romancista. Logo no início,

respeitabilidade e influência, através dos símbolos da própria 'aristocracia agrária', convertendo-se em 'comendador' e em 'pessoa de bem'" (*A revolução burguesa no Brasil*, p. 28, Rio de Janeiro: Zahar, 1975).

³⁶Jacques Dubois, "Introduction" à *L'Assomoir*. p. 18. Paris: Le Livre de Poche, 1996.

Gervaise é deixada por Lantier, e passa a viver com Coupeau, um trabalhador especializado da construção civil, que lida com zinco. Com as economias do trabalho mais alguns empréstimos, ela abre sua própria lavanderia. Coupeau, então, sofre um acidente, cai de um telhado em construção. O álcool é a resposta mais direta para a decadência de Coupeau, e depois da própria Gervaise, e é comum associar a suposta simplificação dos escritores naturalistas a essa explicação determinista. Mas é preciso considerar também como Zola indica ser pequeno o espaço de acumulação do casal, que associava o trabalho assalariado e cada vez mais inconstante do homem ao negócio da mulher – que, como Bertoleza, tem uma mentalidade voltada, sobretudo, para a subsistência. Gervaise passa a ter de sustentar não apenas o seu projeto, mas também o fracasso e a falta de qualquer assistência ao marido. E, na psicologia da personagem Gervaise, podemos identificar que ela, ao contrário de João Romão, não sucumbe à “doença” ou à “ética” capitalista, ou seja, viver para acumular, o que a levaria a deixar Coupeau à própria sorte. Gervaise é solidária: se preocupa também com o destino das pessoas próximas, paga contas que esperava dividir, organiza festas que não sabe como pagará. Sua ambição material não subordina o desejo de ser querida pelos pares proletários. Da mesma forma, ela não subordina, como faz João Romão, sua vida sexual às necessidades da acumulação. É sintomático que, em *O cortiço*, um romance em que não faltam cenas sexuais explícitas (entre Miranda e Estela, entre Léonie e Pombinha, entre Rita Baiana e Jerônimo), não haja nenhum “flagrante” de Romão fazendo sexo. Nem mesmo com Florinda, única mulher que sabemos ser desejada por ele, e que aos quinze anos estava “toda ela a pedir homem”³⁷, o

³⁷ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 464.

português concretiza uma relação sexual aos olhos do leitor. Sabemos que ele e Bertoleza fazem sexo, mas apenas por meio de indícios: são chamados de amigos e amantes, porém uma confirmação inequívoca só chega quando Romão, em discurso indireto, pelo narrador, festeja o fato de Bertoleza, com a ajuda das ervas da Bruxa, ter realizado dois abortos e, assim, facilitado o casamento com Zulmira.

No início do romance francês, Germinie espanca Virginie, o que precipita o abandono de Lantier. Depois, já dona da lavanderia, voltará a tê-lo como amante, enquanto Coupeau afunda-se na bebida e no próprio vômito. Finalmente, ela não explora os potenciais ganhos que teria num relacionamento com Goujet, que a convida a fugir. Apenas quando já está desesperada pela fome e já flagrada pela filha Naná no quarto com Lantier, que retorna ao final do romance e se torna seu amante, oferece-se como prostituta, sem sucesso (um recurso a que Bertoleza não ousa recorrer, fiel à sua tentativa de seguir uma moral que se afirma pelo trabalho). Gervaise, mesmo no auge da fome, permanece solidária e fiel a sua cultura proletária. Como não se permite desumanizar, é, paradoxalmente, desumanizada pela bebida e, principalmente, pelo capitalismo. Se Gervaise não traz em si o “espírito do capitalismo”, à semelhança do descrito por Max Weber, ela também não é capaz de encontrar formas de resistir ao processo de acumulação que põe fim a seus desejos, projetos e ambições.

Bertoleza segue um caminho parecido. Seu ocaso na “sociedade” com o português também se expressa no corpo do romance: se na primeira página pensamos que a obra será centrada nos dois, ao longo do livro o português torna-se cada vez mais o protagonista, deixando Bertoleza num segundo plano. As breves menções a ela têm pouca importância na trama, mas servem de lembrança ao leitor

de qual é a trama principal do romance. Ao fim da obra, o nome “Bertoleza” foi citado 45 vezes apenas (dez delas no primeiro capítulo), enquanto “João Romão”, completo, apareceu 125 vezes (dezessete no capítulo inicial)³⁸. Bertoleza permaneceu como que na “voz passiva” no desenrolar da obra. Está sempre lá, mas cada vez mais rebaixada.

Ainda que Bertoleza não tenha a mesma determinação em acumular que Romão, sua eliminação como sócia do projeto capitalista do português será facilitada pela intervenção do Estado: quando não sabe mais o que fazer com Bertoleza, Romão imagina recorrer ao poder médico, pois “ia pensando em metê-la como idiota no Hospício de Pedro II”. Mas uma pergunta do Botelho, que quer saber se Bertoleza “era escrava quando João Romão tomou conta dela”, abre-lhe novas perspectivas e simplifica as coisas. “Acudia-lhe agora coisa muito melhor: entregá-la ao seu senhor, restitui-la legalmente à escravidão.”³⁹ Ao perceber o golpe que Romão lhe aplicara, tenta reverter a situação lembrando o pacto que selou com o amante. Este não é capaz, por meio de argumentos, de recolocá-la em seu “devido lugar”, num gesto de resistência da personagem negra. Romão então recorre ao poder de polícia do Estado, que mobiliza suas forças para reescravizar Bertoleza e, assim, tirá-la do caminho que o conduzirá à acumulação de capital social e, por esta via, de novas formas de acumulação de capital econômico. Romão esconde o rosto ao ver o suicídio, mas a vida segue em frente, como acontece em muitos romances naturalistas.

³⁸ Para este levantamento, consultamos a primeira edição de *O cortiço*, disponível na biblioteca digital www.brasiliana.usp.br, consultada em 20.mar.2012.

³⁹ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 622 e 623.

Esta cena não é, no entanto, chocante, para o leitor. Apenas confirma o que havia sido insinuado anteriormente. Isso porque, de certa forma, *O cortiço* é um romance sem surpresas. Com isso, não quero dizer que na obra não haja grandes cenas, momentos dramáticos ou emocionantes. Quero dizer que há um grau elevado de previsibilidade nas ações e sensações de seus principais personagens. Como em nenhuma outra obra do naturalismo brasileiro, mesmo as de Aluísio, há um cuidado especial na construção da narrativa, de modo que a toda cena relevante antecede uma cena preparatória. Retomando o papel que a economia tem na obra, pode-se dizer que há mais que uma administração do entrecho, há uma contabilidade que faz com que, para cada saída do romance, haja uma ou mais entradas correspondentes.

O caso mais explícito desta “contabilidade” está no suicídio de Bertoleza. Para sua morte ao final (saída), há uma entrada principal, que é a carta falsa de alforria. Mas ela não é suficiente: cada gesto de João Romão ao longo do livro constitui uma operação quase matemática que vai fazer o leitor, ao final do livro, considerar verossímil qualquer ação do português contra a escrava. O distanciamento entre os dois é construído ao longo romance por meio de pequenas adições para o lado de Romão e de subtrações para o de Bertoleza. Nessa conta complexa, no entanto, entram outras personagens. Em dois momentos do livro, a expressão “bem tolo é quem se mata” aparece, a primeira delas na boca de Rita Baiana, a segunda na de Pataca, ao assediar Piedade, que a esta altura já vive sem Jerônimo. O “atenuante” de que Bertoleza é negra e que João Romão pode dar o destino planejado a ela é oferecido por Botelho, que afirma ao português: “Bolas! Não foi você que a fez negra!...”⁴⁰ – na verdade, é nesse momento que a conta se fecha: a afirmação inicial,

⁴⁰ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 630.

em que é possível dizer que o racismo de Aluísio confunde-se com o do narrador, quando este afirma que, “como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua”⁴¹, encontra seu complemento, em que ocorre justamente o que Botelho está negando. Durante todo o livro, a questão racial tem, na relação entre os protagonistas, um papel secundário, mas no momento em que mobiliza a polícia para prender Bertoleza, Romão, sim, a refaz, social e, principalmente, juridicamente, escrava – e, portanto, negra.

Em seu estudo sobre o papel dos provérbios em *I malavoglia*, Antonio Candido mostra como o escritor italiano recorreu a um recurso comum na ficção narrativa: “mostrar uma realidade aparentemente igual à que podemos observar, mas na verdade rigorosamente *marcada*, no sentido de que é possível *marcar* as cartas do baralho, a fim de levar o jogo aonde queremos”:

Verga costumava semear antecipações que rompem a objetividade do relato, como se o leitor-observador tivesse o dom de prever o que se vai dar em seguimento ao que lhe é mostrado.⁴²

Aluísio faz algo parecido, mas por outros meios (embora haja um uso não irrelevante de provérbios por ele também⁴³). Quando Romão coloca na capa de um caderno o título “Ativo e passivo de Bertoleza”, no início do romance, indica que sua relação com ela, como acontece com qualquer freguês, será mediada pela expectativa de ganho material. A caderneta de Bertoleza não será mais mencionada,

⁴¹ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 442.

⁴² Antonio Candido, op. cit., p. 98.

⁴³ “Ora, o mundo é largo!, sentenciou a Baiana. Há lugar pro gordo e há lugar pro magro! Bem tolo é quem se mata” (Aluísio Azevedo, op. cit., p. 514).

mas ela permanece como um aviso de que, se o saldo da relação entre os dois for negativo para o português, ela ficará passível de ser finalizada. A possibilidade de ruptura é complementada quando ele afirma que tudo o que ela ganhar será dela e de seus filhos, “se os tiver”⁴⁴. Romão evita, desde o início, a primeira pessoa do plural, o que dá a ele, no plano da linguagem, uma garantia “contratual” de que a união com Bertoleza depende da relação custo/benefício.

Da mesma forma, Romão anuncia, no início do romance, controlar a entrada da polícia no cortiço. No livro, para o controle da massa dos moradores, a polícia entrará uma única vez para quebrar tudo dentro das casas, apesar da resistência dos habitantes, aproveitando um grande incêndio (antecedido por um outro, de menor escala, que anuncia a possibilidade do segundo). Mas em vários momentos Romão, como já indicamos, manipula a força policial para se ver livre de um ou outro indivíduo. Além disto, a presença de Alexandre, policial que normalmente tira a farda dentro do cortiço, simbolizando o cuidado de se fazer igual, mas que exerce sua autoridade quando ela é demandada pelos vizinhos (seja para legitimar uma festa, seja para tentar uma solução de compromisso entre Leocádia e seu marido traído Bruno), amplia a noção de que esse poder do Estado, na verdade, é permanentemente negociado pela comunidade e especialmente pelo capitalista que a controla. Dessa forma, apesar do risco que envolvia a operação de denúncia de Bertoleza, já está indicada a possibilidade de sucesso, para o português, da ação conduzida por Botelho.

A “contabilidade” que antecipa o futuro das personagens não se limita a Romão e Bertoleza. Sobre Pombinha, que surge na obra como “muito querida por

⁴⁴ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 442.

aquela gente”, ficamos sabendo logo que ela “tinha suas joiazinhas para sair à rua, e, aos domingos, quem a encontrasse à missa na igreja de São João Batista, não seria capaz de desconfiar que ela morava em cortiço”⁴⁵. Ou seja, nesta singela apresentação já estão presentes indícios que levarão Pombinha para fora do cortiço: na linguagem, o narrador a separa, por meio do pronome “aquela”, dos demais moradores do lugar; para além disso, somos informados do seu gosto por joias, indício do desejo de luxo que a conduzirá para a prostituição, e que ela é capaz de levar uma vida marginal – inicialmente, como moradora de uma habitação popular e, posteriormente, como colega e amante de Léonie. Do mesmo modo, Rita Baiana, que deixará o cortiço para viver no rival “Cabeça-de-Gato” com Jerônimo, já aparece na obra fora dele, nos comentários de suas colegas lavadeiras. Quando Jerônimo, doente, está sendo simultaneamente tratado por todas as mulheres do cortiço, sua irritação é crescente, até que, “pelo cheiro, sentiu que a Rita se aproximava também”⁴⁶. O cheiro de Rita já havia sido proclamado anteriormente pelo narrador, em seguida foi reforçado pela associação da música que traz com Firmo com baunilha e é ainda reforçado pela cor de seu peito, observado parcialmente por Jerônimo: ele tem cor de canela. Rita é uma morena aromática no cheiro, no tempero da comida, no som, na cor, na pele (tato) ou seja, em todos os sentidos. Mas, quando, pouco depois, Piedade reconhece a melhora de Jerônimo, Rita responde que foi “só com o cheiro!”, oferecendo-lhe um café bem forte com parati. A fala disfarça mal, propositadamente, toda a contabilidade anterior: o que fez Jerônimo melhorar foi o cheiro dela, Rita, em oposição ao cheiro azedo da portuguesa Piedade, mas essa saída já é também uma entrada, pois indica que Rita e

⁴⁵ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 466.

⁴⁶ Aluísio Azevedo, op. cit., v. 2, p. 500.

Jerônimo vão se unir, iludindo, sem muita preocupação com a perfeição da fraude, a portuguesa.

De modo ainda mais profundo, a dualidade espacial formada pelo cortiço e pela casa do Miranda acaba representando, de forma ampliada, “previsibilidade”. As festas de um lado do muro são antecipações das festas do outro lado, que ao modo naturalista tem efeito comparativo, como os contos de *Como se nasce, como se morre*, de Zola. A construção do muro que separa os dois espaços acaba sendo apenas uma divisão temporária, fadada a ser superada; na verdade, é o preâmbulo do casamento, porque desde o início Romão deixa claro que não aceitará as “fronteiras” impostas pelo comerciante.

Miranda recebe o título de Barão que será invejado por Romão: como este deseja superá-lo, ele planeja se tornar visconde. A “previsão” se estende para fora do livro: no último capítulo, quando é selada finalmente a aliança entre Miranda e Romão, numa confeitaria da Rua do Ouvidor, ou seja, no centro do Rio, e não mais no Botafogo, o narrador chama Romão de “ex-taverneiro e futuro visconde”⁴⁷ – não sabemos aqui se ele fala em nome da personagem, em discurso indireto, refletindo o que pensa Romão, ou se está abrindo a última entrada do romance, aquela que permitiria uma das sequências planejadas e nunca executadas por Azevedo.

O cortiço acaba, assim, com saldo positivo. O romance prenuncia um futuro que pode ser imaginado pelo leitor, treinado nessa chave ao longo da obra. E como os ambientes são espaços de exploração econômica que esse leitor (que, como regra, participa da vida do capitalismo) pode reconhecer e no qual pode, em alguma medida, se reconhecer, *O cortiço* passa a fazer parte, direta ou indiretamente, da sua

⁴⁷ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 629.

própria “contabilidade pessoal”. O futuro de João Romão, vale dizer, da sociedade capitalista “nascida” no romance, não está mais contido pelo cortiço do Botafogo. As atividades comerciais, culturais e financeiras de que Romão passa a participar facultam ao leitor imaginar-se interagindo, se não diretamente com ele, com um sistema em que capitalistas como ele atuam. Romão não é um vilão clássico: ao fim e ao cabo, ele é o responsável pela modernização do cortiço e do país. Mas o romance, nesta medida, é dialético: sem deixar de mostrar esse seu papel “progressista”, expõe a violência que se esconde sob a lenda do capitalista que enriquece com o suor do próprio rosto. Mais que as cenas fortes de sexo, que enganaram o próprio Graciliano, que rejeita o livro em *Infância*, parece-nos que é justamente a possibilidade de dar a conhecer o que está por trás dessa lenda capitalista que fez, e ainda faz, de *O cortiço* um romance popular. Ao mostrar como nele “apagam-se, assim, os traços do passado, eliminando da história os assassinatos, as traições, a perversidade utilizada para alcançar o poder”, além de permitir que os que enriquecem apaguem as relações de “mestiçagem original” – e no caso de *O cortiço*, essa mestiçagem é menos racial, porque Romão e Bertoleza não têm filhos, do que cultural e econômica –, o romance de Aluísio revela como a elite brasileira construiu-se, por meio de falsificações e violências, “branca, honesta, religiosa e com bons costumes; além, é claro, de culturalmente preparada para assumir o comando”⁴⁸.

Num artigo relativamente recente, que discute *O cortiço* como um microcosmo racial da república brasileira e o avalia como um romance fundacional, o autor comenta que, “ironicamente, en una novela en la que el autor hace por

⁴⁸ Regina Dalcastagné, “Da senzala ao cortiço – História e literatura em Aluísio Azevedo e João Ubaldo Ribeiro”, em *Revista Brasileira de História*, v. 21, nº 42, p. 484. São Paulo: 2001.

enaltecer al hombre blanco, es la mujer negra que merece la reverencia del lector”⁴⁹.

A avaliação de que é Bertoleza a personagem com a qual o leitor cria empatia é precisa, mas talvez não haja tanta ironia assim: num país que estava tão preocupado com questões raciais, Aluísio construiu uma heroína negra, que aceita as regras do jogo e se dá mal. O que a inferioriza na prática não é a raça como um fator biológico, mas as relações de poder da sociedade ainda escravista e já praticamente pós-escravista. No cortiço de Romão, Bertoleza termina como “dona infamada” de *O cortiço* de Aluísio Azevedo.

⁴⁹ Brian L. Price, “(Miscege)nación en *O cortiço*”, revista *TRANS*- [en ligne]. N° 5, p. 6. Consultada em 17 de março de 2012. <http://trans.revues.org/239>. Paris: Presses Sourbonne Nouvelle, 2008.

5. *O coruja* e a paralisia patriarcal

Os romances de Aluísio Azevedo, para Gilberto Freyre, devem ser lidos não apenas como ficção, mas como fonte de compreensão da sociedade. Chega Freyre, em *Sobrados e mucambos*, a escrever que, sobre o cortiço, “deixou” o escritor um “retrato disfarçado em romance que é menos ficção literária que documentação sociológica de uma fase de um aspecto característico da formação brasileira”.¹ Esse retrato mostraria como o meio urbano prejudicou a completa ascensão do mestiço brasileiro, do mulato de vida mais difícil. “Sobre eles, mulatos nascidos e criados em mucambos e cortiços, agiu poderosamente o desfavor das circunstâncias sociais, predispondo-os ao estado de flutuação e de inadaptação aos quadros normais de vida e de profissão”.² Para Freyre, Aluísio era um escritor de primeira categoria³, e a personagem principal de *O mulato*, Raimundo, serve para Freyre iniciar um longo perfil de um tipo específico de bacharel, o “bacharel

¹ Gilberto Freyre, *Sobrados e mucambos*, p. 749. São Paulo: Global, 2003.

² Gilberto Freyre, op. cit., p. 749.

³ Gilberto Freyre, op. cit., p. 796-797.

mulato”. Outra vez usando o verbo “deixar” e o substantivo “retrato”, o sociólogo vê no romance que tem Raimundo como protagonista um “documento humano”, “recortado da vida provinciana do seu tempo, segundo a técnica realista”, do homem com sangue negro capaz de despertar paixão e atração sexual na moça branca.⁴ “Era de fato um mulatão bonito o Dr. Raimundo, herói do romance”, diz Freyre, antes de apropriar-se das descrições de Azevedo para indicar aqueles traços e aquelas características que, não fossem por uma ou outra ausência – as orelhas, por exemplo –, definiriam o perfil “antropológico que se traça do mulato eugênico”⁵.

Se *O mulato* serve para explicar a ascensão do bacharel mestiço e *O cortiço* para expor os prejuízos que os meios urbanos significaram para a população pobre e negra, muitos mais paralelos entre o que escreveu o romancista e a sociologia freyriana podem ser traçados, revelando as afinidades temáticas e analíticas entre essa ficção que se pretendia ciência, do final do século 19, e essa sociologia que buscou legitimação pela forma literária, do século 20. Para mais uma vez citarmos *O cortiço*, podemos ler na descrição que Freyre faz do imigrante português que enriquece no Brasil à custa da exploração do próprio trabalho e de uma companheira negra – donos de armazém que, em 1843, já eram donos de sobrados tão suntuosos quanto o de senhores de engenho – um “tipo ideal” criado no século 20 pelo sociólogo à imagem e semelhança de João Romão, ainda que Freyre não cite o mais popular romance de Azevedo, neste momento, provavelmente por ele passar-se décadas – a trama desenrola-se a partir da década de 1870 – depois do

⁴ Gilberto Freyre, op. cit., p. 732.

⁵ Gilberto Freyre, op. cit., p. 733. Freyre trabalha neste trecho com uma antropologia que ainda era adepta da antropometria, procurando valorizar o fenótipo mestiço, contrariando algumas conclusões mais comuns deste método.

início desse processo narrado no capítulo “Ainda o sobrado e o mucambo”⁶ de *Sobrados e mucambos*. Os romances de Aluísio também revelariam, como apontou também Antonio Candido, o preconceito do brasileiro médio contra o português – no dia a dia daquele *fin-de-siècle*, preconceito cuja formação e consolidação durante o século 19 Freyre descreve minuciosamente, processo que resulta também da valorização de tudo que fosse “ingresia” ou “francesia”, ou seja, as modas que vinham da Inglaterra e da França.⁷

Neste capítulo procuramos, essencialmente, em outra obra de Azevedo, *O coruja*, paralelos com os processos descritos por Freyre em *Sobrados e mucambos*. O objetivo não é mostrar apenas como uma obra espelha a outra, mas entender como Aluísio criou personagens ligadas a uma espécie de “paralisia” patriarcal que, no ambiente cultural do Brasil do século 19, colocava barreiras para a afirmação da sociedade de classes.

O texto de Gilberto Freyre não é visto aqui como um mero reflexo do romance, ainda que isso possa ter ocorrido em alguma medida, mas como uma referência que permite identificar sentidos ainda não explorados na produção literária de Aluísio. Essa leitura não exclui as outras obras da trilogia freyriana, *Casa-grande & senzala* e *Ordem e progresso*. Mas, nesse caso, é na obra do meio da trilogia, centrada no século 19, em que as afinidades são mais evidentes com um

⁶ Gilberto Freyre, op. cit., p. 381-427.

⁷ Em Portugal, por sua vez, esse migrante de origem pobre que enriquecia no Brasil e retornava a Portugal, como o primeiro patrão de João Romão, era, costumeiramente, chamado de “brasileiro” e em geral rejeitado pelos compatriotas. O preconceito contra o capitalista que enriquecera no Brasil, expresso na forma de várias piadas e avaliações negativas, pode ser verificado na crônica *O brasileiro*, de Eça de Queirós. Eça toma partido do brasileiro e “defende” sua dedicação à produção de riquezas, que, ao fim e ao cabo, sustentaria a vida econômica portuguesa: “Ora o brasileiro não é formoso, nem espirituoso, nem elegante, nem extraordinário – é um trabalhador. E tu português não és formoso etc. – és um mandrião! De tal sorte que te ris do brasileiro – mas procuras viver à custa do brasileiro”. *Obras de Eça de Queiroz*, vol. 3, p. 1.192. Porto: Lello&Irmãos, s/d.

romance calcado em uma época de fortes transformações no cenário social brasileiro, com a transição do trabalho escravo para o assalariado. Essas afinidades entre as duas obras permitem, ainda, perceber o quanto a literatura naturalista foi capaz de usufruir daquilo que o sociólogo Wright Mills chamaria no século 20 de “imaginação sociológica”: a compreensão de que os destinos individuais estão condicionados pelas estruturas sociais, de que a narrativa particular não pode ser entendida fora de sua relação com a sociedade. Para Mills, “ter consciência da ideia da estrutura social e utilizá-la com sensibilidade é ser capaz de identificar as ligações entre uma grande variedade de ambientes de pequena escala. Ser capaz de usar isso é possuir a imaginação sociológica.”⁸ Há, no entanto, uma outra forma de ver este movimento que aproxima a literatura da ficção: “Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vista dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios”, escreve Jacques Rancière, é “um programa literário, antes de ser científico”. Ele continua:

Não se trata apenas de compreender que a ciência histórica tem uma pré-história literária. A própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia da sociedade e contrapõe essa sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública.⁹

Assim, ao buscar de forma criativa compreender a sociedade, a literatura naturalista acabou antecipando reflexões que a ciência social ou histórica freyriana interpretaria, com novos elementos, posteriormente, sem abdicar do movimento

⁸ C. Wright Mills, *A imaginação sociológica*, p.17. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

⁹ Jacques Rancière, *A partilha do sensível*, p. 49. São Paulo: Editora 34/Exo Experimental, 2005.

contrário: a busca por um estilo em que a sociológica buscava se afirmar também pela “imaginação literária”. São obras, assim, complementares não apenas por terem algumas temáticas comuns, mas pelo método de construção. Lidas paralelamente, suas qualidades e suas limitações ficam mais evidentes, podendo ser mais bem compreendidas.

Para Alfredo Bosi, *O coruja* não se situa nem entre os “romances sérios” (*O mulato*, *Casa de Pensão* e *O cortiço*) nem entre os “pastelões melodramáticos” de Azevedo (*A condessa Vésper*, *Girândola de amores*, *A mortalha de Alzira*).¹⁰ Três páginas à frente, Bosi escreve que, nesta obra, Azevedo perde-se em “simplismos de caracterização moral”¹¹. A avaliação do romance, publicado inicialmente como folhetim, no jornal *O país*, de 2 de junho a 12 de outubro de 1885¹², é, no entanto, insuficiente para entendermos o papel que teve para Aluísio o texto, publicado quando *O mulato* já era um sucesso (era traduzido então para o francês) e o maior de seus “romances sérios”, *O cortiço*, estava sendo gerado – é precisamente neste ano que Azevedo anuncia, em entrevista ao jornal *A Semana*, seus planos de escrever uma série de cinco romances, intitulada *Brasileiros antigos e modernos*¹³, inspirada na saga dos Rougon-Macquart de Émile Zola, plano que acabou limitado ao primeiro livro, justamente o que tem como protagonistas o português João Romão e a negra Bertoleza. *O coruja* acaba, assim, respondendo, acredito, a uma dupla necessidade: a de explorar questões que poderiam, eventualmente, alimentar essa série naturalista e, ao mesmo tempo, ajudar o escritor a pagar suas contas (o

¹⁰ Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, p. 210. São Paulo: Cultrix, 1989.

¹¹ Alfredo Bosi, op. cit., p. 213.

¹² Cf. cronologia em Aluísio Azevedo, *Ficção Completa*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

¹³ Jean-Yves Mérian, em seu *Aluísio Azevedo – Vida e Obra (1853-1913)*, transcreve essa entrevista às pp. 549 e 550.

biógrafo de Azevedo diz não ter indicações de contratos assinados pelo romancista com os jornais nesta época, mas, segundo as memórias de Coelho Neto, utilizadas por Jean-Yves Mérian como referência, ele recebia 100 réis por linha¹⁴; neste duplo movimento, de ensaio para uma grande obra e de produção para satisfazer necessidades práticas, *O coruja* surge como um romance que, em alguns momentos, inclina-se para a crítica social, e em outros para o folhetim, em idas e vindas que tornam a obra descompassada¹⁵, mas não de todo desinteressante.

A rigor, pode-se dizer que há mais de uma grande trama em *O coruja*. Na primeira de suas três partes, temos um romance de formação, uma história de dois estudantes, André, apelidado de Coruja (um apelido que remete à feiura e à “esquisitice”, mas que também está associado ao conhecimento, à filosofia e à própria educação¹⁶) e que, portanto, dá nome à obra, e Teobaldo, internos de um colégio que constituirão, dentro de um ambiente adverso e percorrendo uma trajetória bastante diferente, uma grande amizade. Há um prenúncio de *O ateneu* (datado de março de 1888), de Raul Pompeia, nessa primeira parte. Na segunda, temos a trama mais folhetinesca, com duas mulheres, Ernestina e Leonília, disputando o amor de Teobaldo, que não se define por nenhuma das duas, enquanto o Coruja vive uma eterna não-realização de sua vida afetiva e sexual – não-realização que se estende até o fim do romance. Por fim, temos a última parte, a

¹⁴ Jean-Yves Mérian, op. cit., p. 410.

¹⁵ Para Lucia Miguel Pereira, o romance é, como *O homem*, *Filomena Borges* e *O livro de uma sogra*, apesar de feito caprichadamente, “a bem dizer”, ilegível. *História da Literatura Brasileira – vol. XII*, p. 144. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. Por sua vez, o organizador das obras completas de Azevedo, Nogueira de Sá, quando da publicação da sexta edição do romance em 1940, lamenta ter sido ele “o menos lido” dos romances de Azevedo, mas, “sem dúvida alguma, é dos melhores” (apresentação a *O coruja*, p. 5, Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Editores, 1941). João Pacheco é um raro crítico a elogiá-lo, em *A literatura brasileira v. III – O Realismo*. São Paulo: Cultrix, s/d.

¹⁶ A coruja é o animal preferido da deusa grega Atena e de sua par romana Minerva, protetoras da atividade intelectual.

mais abertamente política, em que Teobaldo, já totalmente convertido num perfeito medalhão¹⁷, faz carreira, apesar do seu vazio intelectual e moral – aqui, parece que temos um antecessor de uma novela menos conhecida de Lima Barreto, *Numa e a ninfa*, com a diferença de que no livro de Azevedo estamos no Império, e no de Barreto, na República (a ninfa de Numa é, diga-se, muito mais interessante enquanto personagem que a de Teobaldo: menos casta que Branca e mais culta, ela escreve os discursos que fazem o sucesso do deputado Numa na Câmara; em *O coruja*, Branca responde pela garantia de moralidade, enquanto André é quem alimenta a aparência de intelectual de seu amigo e depois ministro e senador Teobaldo, colocando suas conscienciosas notas a serviço das “lantejoulas da retórica”¹⁸ do amigo).

Mas o que nos interessa, nessa aproximação com Gilberto Freyre, não é a descontinuidade, e, sim, as personagens centrais, que, apesar desse sobe e desce, acabam por dar unidade à obra. A relação entre os dois parece insuperável, apesar das contradições que carrega, o que se transforma num peso para o lado mais frágil. André e Teobaldo são expressão de dois tipos que interessarão profundamente Freyre na composição de *Sobrados e mucambos* e na narrativa sociológica e histórica do século 19: André como representante de um novo elemento a ganhar prestígio – ou pelo menos algum espaço na vida social do país – e Teobaldo como o representante da decadência que a vida urbana significou para os filhos de patriarcas – ambos ligados à urbanização, ao conhecimento citadino, mas com destinos bastante diversos, traçados em grande parte por suas origens.

¹⁷ Em certo momento, quando começa a ter dificuldades para publicar seus textos num jornal, Teobaldo lembra-se de um conselho do pai, que poderia muito bem ter saído da pena de Machado de Assis: “Esconde o mais que puderes a tua necessidade; ela só por si é o pior que se pode levantar defronte de ti, quando precisares de dinheiro...” (Aluísio Azevedo, *O coruja*, p. 131).

¹⁸ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 334.

André Miranda é um órfão triste, criado por um padre que, em determinado momento, quando o menino tem dez anos, decide enviá-lo para um colégio privado interno não-religioso – o que é significativo: um padre entrega seu protegido (ainda que não tenha mais nenhuma simpatia pelo garoto) ao mundo dos leigos, que não têm nenhum escrúpulo de consciência na hora de cobrar pela manutenção do menino e queixar-se na frente do garoto, por exemplo, que ele come demais. O ensino é, claramente, um negócio que precisa ser rentável, progressivamente inserido na lógica que passa a se impor, não sendo lugar para “caridades”. No colégio, André, chamado de “filhote de padre”, torna-se conhecido por defender crianças maiores dos valentões, indicando seu potencial de futuro de educador, e ganha o apelido de Coruja:

Assim ia vivendo o Coruja, desestimado e desprotegido no colégio, e como que formando na sua esquisitice uma ilha completamente isolada dos bons e dos maus exemplos, que em torno dele se agitavam.¹⁹

Num período de férias, quando o padre decide deixá-lo no colégio, André apaixona-se pela biblioteca, não apenas pelos livros, mas também por sua organização. O Coruja, então, começa a mergulhar na vida de intelectual e a fazer jus plenamente ao seu apelido. Em seguida, chega ao colégio Teobaldo, então com 12 anos, filho do Barão de Palmar – o barão, mestiço, filho de um emigrante português e de uma paraense, na verdade, tomara sua nobreza do casamento com a mãe de Teobaldo, Laura, essa, sim, representante de uma família mineira tradicional, “um desses anjos” criados “para a boa segurança do lar doméstico; uma

¹⁹ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 21.

dessas criaturas que nascem para fazer a felicidade dos que a cercam”²⁰ (o Barão de Palmar, depois de fixar-se na fazenda, esteve metido com o tráfico de escravos e viu-se “atrozmente perseguido por Eusébio de Queirós, terror dos negreiros e seu inimigo político” – nesse momento, Azevedo como que assume a narrativa e completa a história do pai de Teobaldo: “Eis aí quem era e donde vinha o pai de Teobaldo”²¹, deixando clara sua oposição ao sistema escravocrata, sem, contudo, avançar mais nessa questão). Teobaldo “falava melhor o inglês e o francês do que sua própria língua, porque estivera mais tempo em Londres do que no Brasil” – a ingresia e a francesia de que fala Freyre como símbolo máximo de uma civilização que já abre mão das línguas clássicas –, e seu “tipo” de criança “fazia um verdadeiro contraste com o do Coruja”, informa-nos o narrador de Aluísio. Passou a ser tido e julgado “como o mais embirante e o mais insuportável entre todos os alunos do Dr. Mosquito” (o diretor do colégio): “Não lhe perdoavam ser ao mesmo tempo tão rico, tão formoso, tão inteligente e tão gentilmente vadio.”²²

Apesar de tão distantes, um incidente os aproximará: Coruja defenderá Teobaldo de um ataque de outros seis meninos. Teobaldo, agradecido, diante do diretor, assume a responsabilidade pela confusão, e acabam os dois de castigo. A aproximação e sua situação de quase abandonado pelo padre protetor levam Coruja a passar as férias na serena e patriarcal fazenda dos Henrique de Albuquerque. Coruja vive alguns momentos comoventes, outros humilhantes, mas, afinal, ele e Teobaldo selam definitivamente uma amizade que perdurará.

²⁰ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 43.

²¹ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 44.

²² Aluísio Azevedo, op. cit., p. 29.

Os dois mudam-se para a Corte (com um moleque, portanto, um escravo, Sabino, a acompanhá-los), para uma casa na Mata-Cavalos. Os limites que as diferentes origens impõem ficam, então, claros: Teobaldo faz planos de tornar-se advogado, médico, militar. Seu brilho, no entanto, é pouco produtivo – o que o narrador naturalista atribui a “aquele temperamento mestiço”, temperamento que seria “agravado por uma educação de mimos e liberdade sem limites”²³. André, por sua vez, pertencia a “essa ordem de espíritos, incapazes de qualquer produção original, mas poderosíssimos para desenvolver e aperfeiçoar o que os outros inventam; espíritos formados de perseverança, de dedicação e de modéstia”²⁴.

O Coruja tem apenas como perspectiva arrumar um emprego, dependendo exclusivamente de seus talentos, para escapar da economia de favores que o beneficiara na infância. Teobaldo será, então, o filho rico do patriarca disposto a gastar tudo no andar que ocupam num sobrado (sabemos que tem dois andares porque é lá que Ernestina, depois de envolver-se com Teobaldo, “passava a maior parte dos seus dias”²⁵), em que cabe muita mobília e que o jovem filho de fazendeiro esmera-se em ocupar com luxos que, mesmo sendo ele herdeiro de um homem rico, não condiziam com a condição de estudante. Enquanto Teobaldo se diverte, André trabalhará para jornais, virará professor, terá dificuldades para ser aprovado em concursos públicos (porque não consegue, nessas ocasiões, expor seu conhecimento) e planejará e rascunhará uma história do Brasil. É ele que, com seu trabalho, manterá a casa depois de Teobaldo dispor de tudo o que acreditava possuir, contrair dívidas impagáveis e, não menos importante, descobrir que a situação do Barão de Palmar não era tão boa assim.

²³ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 137.

²⁴ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 136.

²⁵ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 96.

Na cidade, Teobaldo não consegue formar-se nem engenheiro, nem militar, nem médico – embora chegue a passar pelo exame da escola de medicina. Chega a pensar no teatro (Azevedo usa, nesse momento do romance, Teobaldo para fazer ironias com sua condição de escritor, e escritor também de peças de teatro, que não é considerado trabalhador pela sociedade de seu tempo), mas falta-lhe coragem. Embora não se torne o bacharel típico que Freyre utiliza para descrever a oposição entre filhos e genros contra pais e patriarcas no Segundo Império, não deixa de representar a decadência do sistema patriarcal na cidade. André, por sua vez, representará um elogio a uma profissionalização apenas incipiente, num momento em que o trabalho escravo se aproxima do fim.

Em *Ordem e progresso*, Freyre registra o crescimento do número de escolas no país durante o Império. “Em 1869 o Brasil possuía uma escola primária para 541 crianças livres de 6 a 15 anos. Cinco anos depois, tal foi o progresso quantitativo alcançado nesse particular que o Império ostentava uma escola para 314 brasileiros livres em idade escolar (...). Em 1889, calculava-se ser o número de escolas primárias, tanto públicas quanto particulares no Brasil, cerca de 7.500, frequentadas por cerca de 300 mil alunos, contra as 3.516 escolas e os 115.735 alunos do ano de 1869.”²⁶ Do mesmo modo que Teobaldo serviu para Aluísio mostrar a resistência de sua época às profissões de escritor e de gente envolvida com o teatro, André será a voz em defesa de uma educação livre de meios violentos, numa época marcada pela opressão quase sádica de professores hábeis no uso da palmatória contra as crianças (uma violência que atravessaria a virada do século e a mudança de regime). André chega a fazer planos de criar uma escola com uma pedagogia mais humana,

²⁶ Gilberto Freyre, *Ordem e progresso*, p. 379-380. São Paulo: Global, 2004.

sonhando com “um colégio sem castigos corporais, sem terrores; um colégio enfim talhado por sua alma compassiva e casta; um colégio onde as crianças bebessem instrução com a mesma voluptuosidade e com o mesmo gosto com que em pequeninas bebiam o leite materno”²⁷:

Sem ser um espírito reformador, o Coruja sentiu, logo que tomou conta de seus discípulos, a necessidade urgente de substituir os velhos processos adotados no ensino primário do Brasil por um sistema todo baseado em observações psicológicas e que tratasse principalmente da educação moral das crianças; sistema como o entendeu Pestalozzi, a quem ele mal conhecia de nome.²⁸

Enquanto o Coruja faz planos e trabalha, Teobaldo gasta seu tempo e dinheiro com luxo (um deles, o perfume, importado da Inglaterra²⁹), e mulheres – duas, em especial: Ernestina, “mulher honesta”, senhoria da casa em que os dois jovens vão viver na corte, “uma rapariga de vinte e poucos anos, cheia de corpo, muito bem disposta, mas um tanto misteriosa na sua vida íntima” – visitada cotidianamente por um certo “seu Almeida”, “um sujeito de meia idade, gordo, semicalvo, discretamente risonho e pelo jeito homem de negócios”³⁰; e Leonília, “a mais formosa criatura que empunhava nesse tempo o cetro do amor boêmio”. A prostituta tinha, então, “pouco menos de trinta anos e parecia não haver ainda orçado pelos vinte”³¹, e já começava a enfrentar a concorrência das estrangeiras.³²

²⁷ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 136.

²⁸ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 136.

²⁹ “Ou por influência oriental, ou por influência outra, ainda a ser apurada, o homem foi sempre, no Brasil, indivíduo tão perfumado quanto a mulher”, segundo Gilberto Freyre. *Sobrados e mucambos*, p. 418.

³⁰ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 91.

³¹ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 109.

³² Cf. também Gilberto Freyre, *Ordem e progresso*, p. 302-303.

Ernestina e Leonília disputarão, por vezes em lances dignos de opereta, o amor de Teobaldo. Quando a trama não tem mais por onde evoluir, Azevedo dá um jeito de fazer Ernestina atear, um tanto involuntariamente, fogo ao próprio corpo. Teobaldo tentará recompor mais uma vez sua vida, mas, novamente, não conseguirá negar sua quase instintiva amoralidade: de olho no dote de uma nova personagem, Branca, “um mimo de quinze anos”, educada por uma senhora francesa, formosa filha de um comendador.³³ Branca era cortejada pelo primo Aguiar, resistindo de modo franco a seus avanços e ao apoio que o pai dava ao pretendente. Aguiar era um amigo de Teobaldo: conheceram-se num baile de máscaras no colégio Pedro II e, a partir de então, o filho do fazendeiro chegou a escrever versos românticos para que o amigo conquistasse Branca. Mas, ao perceber a possibilidade de casar-se com a rica filha do comendador, Teobaldo passará por cima dessa amizade. Com o intuito de ganhar a confiança do comendador, chega a trabalhar para ele no comércio – não agrada como funcionário, e então rapta a moça para com ela se casar³⁴. O rapto leva o comendador a cair fulminado por uma congestão cerebral, “morrendo logo em seguida, sem dar uma palavra”³⁵.

Enquanto isso, André inicia um namoro casto com Inês, uma aluna com cara de “mosca morta, os seus olhos sonolentos e a sua voz arrastada e frouxa”.³⁶ O Coruja promete casar-se com ela, mas apenas quando tiver garantidas as condições de manter a mulher, a sogra, dona Margarida, e os filhos que viriam. Aí, a coisa emperra, justamente porque ele nunca conseguirá essa condição: toda vez que está

³³ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 212.

³⁴ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 262.

³⁵ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 262.

³⁶ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 102.

próximo de alguma estabilidade financeira, as extravagâncias de Teobaldo lhe tomarão as economias.

O exagero de abnegação e de fidelidade do Coruja a Teobaldo resiste mesmo ao tiro que o amigo lhe acerta quando acredita que Branca está tendo um caso com ele. Essa abnegação, que impede o Coruja de acumular o mínimo para satisfazer algum conforto e para permitir sua realização sentimental, fazendo-o pôr tudo a perder repetidas vezes, tem, apesar da fragilidade literária, bastante sentido quando pensada a partir de uma perspectiva sociológica. Ela expressa uma ligação entre um futuro ainda em construção, marcado pelo trabalho livre e, portanto, pela exploração capitalista do trabalho, e o passado patriarcal, capaz de manter laços de confiança e de afeição, mesmo numa fase de decadência. Teobaldo e André são, respectivamente, passado e futuro convivendo numa mesma geração, num processo em que não há, por mais que estejam dadas as condições, uma ruptura. Aqui, Florestan Fernandes é mais útil para entender a fidelidade ao contexto por parte de Aluísio Azevedo do que Gilberto Freyre. Na revolução burguesa brasileira, que, para Florestan, ocorre sempre na forma de processo, e nunca na forma de eventos como nos casos clássicos de revolução, como a inglesa e a francesa, formou-se um circuito fechado, em parte devido a uma articulação permanente na história brasileira entre os setores arcaicos e os modernos, entre o complexo agrário – vale dizer, patriarcal – e o complexo urbano-comercial.³⁷ Essa articulação, defende Florestan, e a também contraditória associação entre o capital externo e o interno, impõem “a conciliação e a harmonização” de interesses díspares: “Forma-se, assim, um bloqueio que não pode ser superado e que, do ponto de vista da transformação

³⁷ Florestan Fernandes, op. cit., p. 241.

capitalista, torna o agente econômico da economia dependente demasiado impotente para enfrentar as exigências da situação da dependência”.³⁸ O que nos interessa nessa análise de Florestan, para pensarmos *O coruja*, não são as relações de dependência entre as burguesias internacionais e as nacionais, mas, sim, a ideia de bloqueio: Teobaldo e André parecem viver, os dois, numa via sem saída, numa eterna incapacidade de agir de forma autônoma naquela corte que se moderniza, que se modifica rapidamente, que conhece novos gostos, novas prostitutas, novas governantas, mas que não é capaz de oferecer oportunidades concretas a gente como eles, rapazes cheios de energia e talentos diferentes. Teobaldo, com sua ligação ao mundo rural, é incapaz de atuar como capitalista, apesar de trazer um certo capital acumulado para a cidade, e o trabalho de André também não tem o efeito transformador que suas qualidades, evidentes desde a infância no colégio interno, prometem. Ou seja, nem o capital rural-urbano de Teobaldo nem o trabalho urbano e intelectual de André tomam as rédeas do próprio destino no processo de mudança social que ocorre no Brasil na segunda metade do 19. Mais que isso, eles têm interesses contraditórios, porém não conseguem se distanciar – o que seria muito bom pelo menos para André –, e esses interesses contraditórios acabam prejudicados pela “conciliação” e pela “harmonização” forçadas por um passado patriarcal.

A ascensão social do filho do fazendeiro com o casamento e, em especial, com sua entrada na vida política tornam claramente incômoda a relação entre Teobaldo e André. O primeiro deixará que se espalhe a versão de que ele, sim, é que mantivera materialmente o amigo de colégio, e não o contrário. André deixa a

³⁸ Florestan Fernandes, op. cit., p. 250.

casa de Teobaldo (e, portanto, a condição de agregado) definitivamente para morar com a família de Inês (a essa altura, já casada e mãe de dois filhos com um alferes chamado Picuinha, internado por conta de uma loucura movida a parati), família que passa a sustentar – sem, contanto, ao contrário do que acreditam as pessoas, passar a viver uma relação conjugal ou semiconjugal com Inês.

O grande projeto intelectual do Coruja, o de escrever uma história do Brasil³⁹, também é bloqueado pelas promessas do amigo Teobaldo, que ora ameaça participar da escrita para dar-lhe forma literária (que supostamente faltaria a André), ora, já ministro, promete verba para publicá-la. Promessa, novamente, não cumprida. Das notas do amigo estudioso, porém, Teobaldo faz uso publicando-as, com as tais lantejoulas literárias, num jornal – e esses artigos são bastante importantes na construção de sua carreira política. Se em *O cortiço* o movimento de construção de uma sociedade burguesa, com capitalistas e trabalhadores em conflito, revela o dinamismo do Brasil do século 19, *O coruja* realiza outro mergulho, aquele que aponta os bloqueios que o trabalho livre e a atividade intelectual enfrentavam diante de um patriarcado decadente, mas ainda poderoso.

Este bloqueio social ao avanço econômico e intelectual, no romance, é sintetizado numa fala de Teobaldo a André: o patriarcal Teobaldo até valoriza o trabalho, desde que ele próprio não precise trabalhar. Queixando-se do seu difícil destino, sofrendo agora com a falta de receptividade dos seus textos nos jornais depois que se tornam públicas as necessidades que enfrenta, lamenta ao companheiro:

³⁹ Agripino Grieco, citado por Nelson Werneck Sodré, registrará que, segundo alguns, o livro reflete “a complicada psique do taciturno e generoso Capistrano” [de Abreu, 1853-1927], cf. *O naturalismo no Brasil*, p. 199. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. Capistrano tinha, portanto, mais de 40 anos quando o romance foi escrito e morreria de fato sem produzir a sua tão esperada pelos colegas de seu tempo história do Brasil.

– Ah! Falas assim porque te coube em sorte a inestimável ventura de dar no mundo os teus primeiros passos pelo próprio pé e não tiveste, como eu, de entrar na vida carregado ao colo de meus pais! Ah! O trabalho é a alegria e a consolação dos filhos da pobreza, mas é também o castigo e o suplício dos que nasceram ricos e mais tarde se acham no estado em que me vejo!...⁴⁰

Há uma completa inversão da realidade: o outro, que enfrentou dificuldades desde a infância, é que tem sorte. E o trabalho, ah, este pode trazer alegria e consolação aos “filhos da pobreza”, contudo, para os que nasceram ricos, é um castigo e um suplício. André, que acredita e, mais que isso, quer firmemente acreditar não no que diz Teobaldo, mas na sua relação afetiva e, por extensão, na generosidade do sistema patriarcal, retruca que essas ideias não são dignas do amigo. Aluísio conduzirá o romance para provar que, sim, elas eram bastante dignas de Teobaldo e dos bajuladores que o cercavam.

As fragilidades da trama e a adesão quase cega à moral binária entre o bom e generoso André e o cada vez mais crápula Teobaldo (que, como bem diz Lúcia Miguel-Pereira, determina de antemão o futuro da narrativa) serão, de certa forma, compensadas pelo final do romance, que, embora resvale num certo populismo, tem aquela força que acompanha uma pergunta até então não feita. Com a morte de Teobaldo, vítima de uma hepatite fulminante, o Coruja vê-se livre do peso daquela amizade patriarcal. Chora muito, mas se sente “arreatado por um sono *delicioso*” (grifo nosso): “mas caiu logo em si, lembrando-se de que já se fazia tarde e naquele dia, distraído com a morte do amigo, descuidara-se da gente que tinha à sua conta.”

⁴⁰ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 130.

E manquejando, a limpar os olhos com a manga do casaco, lá se foi, rua abaixo, perguntando a si mesmo “Onde diabo iria, àquelas horas, arranjar dinheiro para dar de comer ao seu povo?...”

Aluísio finaliza seu folhetim, assim, colocando um problema que os trabalhadores conhecem muito bem. Mas que é também, uma falsa questão: afinal, André até então sobrevivera apesar de Teobaldo, e não por conta dele. A desagregação da sociedade patriarcal, de que fala Gilberto Freyre já no subtítulo de *Ordem e progresso*, estava em vias de completar-se; ela já não o protegia e, mais que isso, André fora incontáveis vezes traído por ela. O futuro poderia não ser promissor, mas tampouco havia o passado sido fonte de uma experiência construtiva para ele.

Aqui, claro, estamos mais próximos da “sociologia” de Aluísio Azevedo do que da de Gilberto Freyre. A compreensão das novas relações que se formavam é mais completa pela pena do autor de *O coruja* do que da do autor de *Sobrados e mucambos*, que, por outro lado, permite compreender, por sua riqueza de detalhes, algumas das melhores percepções do romancista. Se André foi, sem ser Pestallozzi, capaz de notar a urgência de mudanças na educação nacional, Aluísio identificou e romanceou a força ideológica do patriarcado, mesmo no ambiente urbano em que o capitalismo ganhava força, antes que a sociologia brasileira construísse seus modelos de interpretação para esse fenômeno.

Parte 3

Corpo, forma e romance

6. Sexualidades femininas no naturalismo brasileiro

Na economia estética de *O cortiço*, há uma preocupação especial: a caracterização e o controle dos corpos das personagens. Essa caracterização é frequentemente racial, uma questão crescente no debate ideológico brasileiro da época, alimentado por debates científicos sobre as origens da vida e da humanidade. Bertoleza, chamada de cafuza e de negra, e Rita Baiana, mulata, procuram nos seus homens brancos – Romão e Jerônimo – elementos de uma “raça superior”. Esse discurso de aprimoramento racial da população negra por meio de “cruzamentos” com brancos ecoa um dos principais debates culturais no Brasil do século XIX, resultado de mais de um século em que a discussão sobre as “raças humanas” se confundiu com o desenvolvimento de teorias sobre a evolução das espécies animais.

O termo “eugenia” – “eu”, boa; “genus”, geração – é contemporâneo do naturalismo. Seu surgimento ocorre no ano de 1883, ou seja, apenas sete anos antes da publicação de *O cortiço* e dois após o surgimento de *O mulato*. Cunhado pelo cientista britânico Francis Galton, ele resumia numa palavra um projeto que ascende

durante o século XIX, a perspectiva de uma política de controle das populações, numa espécie de “prática avançada do darwinismo social”¹. “Uma espécie de idolatria pela ciência”², que, aliada à ascensão do discurso racialista no Ocidente e ao contexto da escravidão no país, em que cor, raça e posição social estigmatizavam a parcela produtiva da população, fez com que a questão racial se tornasse central para a inteligência brasileira. No Brasil, no entanto, o darwinismo social que acredita que as raças humanas haviam se separado há tempo suficiente para que gerassem aptidões e heranças tão diversas que todo “cruzamento” entre elas resultaria em “degeneração”, ou seja, herança dos defeitos e “piora” da espécie, nunca das qualidades, acabou passando por adaptações que permitiam seu uso no debate político nacional sem que fosse decretado um destino absolutamente fatalista para a nação: “O modelo racial servia para explicar as diferenças e hierarquias, mas, feitos certos arranjos teóricos, não impedia pensar na viabilidade de uma nação mestiça”³.

De modo simplificado, pode-se dizer que havia duas posições eugenistas em disputa – para a primeira, as misturas raciais poderiam atuar de forma positiva também entre os humanos, e a mestiçagem poderia resultar na transferência das características positivas aos descendentes; para a segunda, em que o representante mais influente é Gobineau, autor do *Essai sur l'inégalité des races humaines*, de 1854, os homens haviam se distanciado tanto que a prole de qualquer união entre “raças” diferentes significaria um rebaixamento das raças superiores. “Apenas a

¹ Lilia Moritz Schwarcz, *O espetáculo das raças – cientistas, instituições e questões raciais no Brasil – 1870-1930*, p. 60. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

² Feliz expressão presente em João Cruz Costa, *Contribuição à história das idéias no Brasil*, p. 282. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

³ Lilia Moritz Schwarcz, op. cit., p. 65.

mesticização poderia elevar intelectualmente as raças inferiores, com o inconveniente de 'rebaixar' as etnias superiores participantes da mistura”⁴. Esse discurso, que envolvia para Gobineau a “degradação” dos europeus na América do Sul, foi amplificado por autores como Gustave Le Bon, Louis Agassiz e Herbert Spencer e tornaram-se uma ideologia disseminada não apenas entre a elite, mas também entre a população não-letrada brasileira.

Assim, pode-se dizer que o racismo revelado pelo narrador de Aluísio é expressão do profundo enraizamento dessas teorias, pois não fica absolutamente claro de quem é a posição: se do autor, do narrador, das próprias personagens ou de todos eles. Como as duas personagens citadas não têm filhos – Bertoleza claramente não é estéril, pois realiza dois abortos, e Rita Baiana não apresenta, no correr do romance, interesse em um casamento formal ou na procriação⁵ –, não fica evidente se Aluísio via na descendência mestiça uma degenerescência do branco português ou se valorizaria a miscigenação e alguma forma de “branqueamento” da população brasileira como alternativa para o país. As frases isoladas de desejo de apuração racial, ainda que indiquem a “sinceridade naturalista”⁶ do autor, são sem substância, não fazem sentido quando se percebe que o resto da obra celebra a “mulatice de Rita” e insiste em “sua autonomia de mulher que vive só, que não quer se casar e que se sustenta com seu trabalho”; além disto, ela é capaz de adiar o sexo e

⁴ Roberto Ventura, *Estilo tropical*, p. 56. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁵ Leonardo Mendes, *O retrato do imperador – Negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*, p. 57. Porto Alegre: Edipucrs, 2000. Para o crítico, que cita leitura de Renata Mautner Wasserman, autora de *Exotic Nations. Literature and cultural identity in the US and Brazil, 1830-1930*. Ithaca: Cornell UP, 1994, p. 236, “como para o libidinoso Macunaíma – cujo casamento se dissolve e cujo único filho morre –, a criação de uma população futura não é uma questão para Rita, uma vez que ambos pertencem a uma população que já está lá e que já é mestiça”.

⁶ Leonardo Mendes, op. cit., p. 73.

gerenciá-lo a seu gosto, “ainda que entre tapas e gritos”⁷. Acrescentamos que, no caso de Bertoleza, o trecho racista também está em dessintonia com o restante do romance, que, como dissemos anteriormente, conduz para a empatia do leitor com a personagem negra e, na boca de Romão, reconhece que ela não é tola. As trajetórias de Bertoleza e de Rita são, assim, improdutivas do ponto de vista de se pensar uma ideologia do “planejamento racial” e sua impregnação por completo no romance naturalista brasileiro.

Apesar da ausência de uma descendência mestiça entre as principais personagens do romance, o narrador de *O cortiço* não deixa de se ocupar daquilo que é parte necessária em qualquer projeto de “melhoramento” racial: o controle sobre os corpos e sexualidades das personagens. Se a preocupação com a descendência não tem resultado palpável, a sexualidade permanece sendo um elemento fundamental de *O cortiço* – do ponto de vista individual, do grupo e mesmo de todo o romance. Por que ela, ainda que não resulte em uma prole ou em novos braços para o trabalho, continua a ter um sentido econômico evidente. O conhecimento da sexualidade e de seu papel social transcende a questão racial, e acaba se mostrando também complexa como intermediária econômica, presente nas mais diversas relações. Sua presença permite a formação de sociedades, como a que nasce de Romão e Bertoleza, a negociação entre os habitantes do universo do cortiço e o do Miranda, simbolizado pelo coelho que Leocádia recebe de Henrique em troca de sexo, a iniciação sexual e, simultaneamente, como prostituta de Pombinha por Léonie, a relação vibrante e carregada de desejo e ódio de Miranda por sua mulher Estela, o interesse de homens e mulheres por festas em que a música

⁷ Leonardo Mendes, op. cit., p. 73-74.

e a dança são elementos de socialização dos moradores. Combinações de interesse econômico abarcam, em maior ou menor grau, as relações sexuais, e mesmo as exceções, em que se destaca a ligação entre o português Jerônimo e a mulata Rita Baiana, têm consequências para a vida financeira das personagens: Jerônimo, por exemplo, depois de mudar para o “Cabeça-de-Gato”, perder o posto na pedreira de João Romão e passar a viver com Rita, não consegue mais pagar pela educação da filha, o que era uma prioridade sua antes de “abrasileirar-se”. O casal Rita Baiana e Jerônimo acaba representando, no *Cortiço*, uma “resistência malandra” à nova ordem burguesa, porque eles são capazes de se manter no limite desta ordem, optando por momentos de pertencimento (quando ganham a vida como cavouqueiro e lavadeira, respectivamente) e de distanciamento, quando escapam das regras do trabalho para gozarem da bebida e do sexo, sem se ligarem completamente como um casal formal. Assim, é significativo que a liberdade sexual de Rita não se confunda com a prostituição, embora ela também não a condene.

Nem sempre, no entanto, os autores naturalistas escaparam à armadilha de identificar a figura da mulata à da prostituta. O exemplo mais radical de combinação de representações pode ser encontrado em *A mulata*, obra de um romancista português estabelecido no Brasil. Carlos Malheiro Dias nasceu no Porto em 13 de agosto de 1875. Filho de uma brasileira, ele vivia no Brasil o início de sua carreira literária, colaborando no periódico *A Semana*, de Valentim Magalhães. Em 1896, aos 21 anos, publica *A mulata*, herdeira no título de *O mulato*, a essa altura uma referência para todo escritor que desejasse escrever ao modo naturalista no país. O livro, ao contrário do que sua presença nas histórias das literaturas brasileira e portuguesa possa sugerir, faz um enorme sucesso entre o público, com o registro

de duas tiragens de cinco mil exemplares no ano de publicação, embora encontre uma enorme resistência entre os críticos e colegas.

Em *Páginas de sensação*, Alessandra El Far lista *A mulata* como um dos romances mais vendidos do naturalismo no Brasil. A escolha do título do livro por Malheiro Dias não parece ingênua. Ao optar por uma referência evidente a um livro já aclamado pela crítica e pelos escritores brasileiros, *O mulato*, de Aluísio Azevedo, ao mesmo tempo já conhecido do público leitor, Malheiro Dias efetua uma jogada literária que é, ao seu modo, também publicitária, opção reforçada pela escolha de um tema que certamente faria dele um “romance de sensação”, um “escândalo de livraria”. Esse procedimento de retomar o nome de romances já conhecidos, aliás, se repetiria com o próprio *A mulata*. El Far registra que, depois de seu sucesso de vendas, surgiriam romances como *A crioula* e *Lenita: cenas pecaminosas do Rio de Janeiro*. Segundo El Far, “com cenas ainda mais picantes, *Lenita* plagiava sem qualquer receio o enredo do literato português. Podemos acrescentar, ainda, que toma também emprestado o nome da personagem central de *A carne*, de Júlio Ribeiro. Afinal, como escreve a pesquisadora, “para além da cópia, os romances naturalistas citavam-se uns aos outros num incessante diálogo”.⁸

Em *A mulata*, a personagem principal é o homem, o jovem Edmundo, um romântico, tísico, que se apaixona pela prostituta Honorina. Prostitutas são constantes nos romances naturalistas, especialmente após a publicação de *Nana*, de Zola. Mas, neste caso, Honorina combina a caracterização racial com um componente mórbido, pois ela conduzirá Edmundo pelo caminho da autodestruição e da morte. Apesar de profundamente atraído por Honorina, Edmundo se recusa a

⁸ Alessandra El Far, *Páginas de Sensação – Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*, p. 267. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

aceitar racionalmente a atração, mas não encontra saída nem mesmo entre outras prostitutas do romance, como Emília, amante de Honorina, Pepa, cuja cor não conhecemos, mas que, “com um vestido azul-pavão, namorava uma rapariga loura, viva e magra”, a Rizza⁹, A. Cármem¹⁰ e Laura S.¹¹, mulheres que, como moscas varejeiras para Edmundo, “esvoaçam sempre no deboche e na imundície”. O narrador, dando voz ao personagem, afirma que Honorina “não era bonita!” e que ela “não era só morena, como pensara, tinha o sangue mau da raça negra, mas parecia ter um cabelo admirável, fino como seda, liso, basto e castanho”. Ela ainda “tinha nos gestos o abandono e a preguiça da crioula. Era indolente até no falar”.¹² Antes de analisá-la assim, Edmundo lê um trecho de *Othelo*, de Shakespeare, e avalia que “em uma mulher podia haver uma alma assim bravia, ferina, bárbara, selvagem como a confusão de uma batalha. O sangue de África trazia daquilo. Pareciam raças cruzadas com tigres e leões, no nascer dos tempos, quando o continente negro era uma floresta de mares a mares, e nem o sonho penetrava as brenhas profundas...”¹³

Sexo e animalização se confundem, como também ocorre em *O cortiço*, mas o cuidado simbólico que podemos observar no romance de Aluísio não se repete. Se no livro do escritor maranhense, por exemplo, a imagem da cobra é retomada diversas vezes por mulheres insinuantes e se Pombinha é dominada pela leoa Léonie e o calor do Sol faz de Pombinha uma borboleta, que simultaneamente

⁹ Italiana?

¹⁰ Espanhola?

¹¹ Portuguesa?

¹² Carlos Malheiro Dias, *A mulata*, p. 120. Lisboa: Arcádia, 1975.

¹³ Carlos Malheiro Dias, op. cit., p. 103. Em *Dom Casmurro*, a figura de Othelo é retomada com inúmeras implicações, como atesta Helen Caldwell em *O Othelo brasileiro de Machado de Assis*. Cotia: Ateliê, 2002.

remete a amadurecimento (deixa de ser uma crisálida), a beleza colorida e à prostituição (as prostitutas de alto nível também eram chamadas de borboletas no final do século 19), em *Malheiro Dias* a simbologia dá lugar a um “cruzamento” que não é mais interracial, mas entre espécies completamente diferentes, em que o humano se submete sexualmente a “leões e tigres”, daí a degeneração completa e a configuração de um caráter monstruoso por quem ele, paradoxalmente, se sente tão atraído. Em *O cortiço*, não apenas os homens e mulheres se animalizam, mas também, em sentido contrário, os animais se humanizam, o cabrito esfolado lembra uma criança a quem enforcassem e um grande peixe tem olhar embaciado e triste. Aluísio pode até ser “grosseiro” e excessivo nas suas representações, comparando a lascívia humana à de éguas, bodes e macacos, mas não “erra” na simbologia: Jerônimo, por exemplo, é associado a um boi quando trabalha duro sem reclamar, mas a um touro quando está sexualmente atizado por Rita, e as aves de rapina são associadas à obsessão pelo dinheiro de Libório e Botelho¹⁴.

Ao aproximar os seres humanos do mundo da natureza, transformando homens e mulheres que vivem no cortiço em “uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas”, em que a prostituição é apenas uma das possibilidades de exercício de uma sexualidade animal, *O cortiço* cede espaço àquela que se configura como a maior obsessão ideológica do movimento, localizável nas mais diferentes obras da “internacional naturalista”. No Brasil, como em outros espaços literários, a ciência, em especial a biologia e a medicina, criou condições para que o sexo entrasse nos romances de forma explícita e diversificada e que um discurso detalhado e classificatório fosse elaborado e desenvolvido pelos romancistas.

¹⁴ Sonia Brayner, *A metáfora do corpo no romance naturalista*. – Estudo sobre “O Cortiço”. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973. Cf. o capítulo “Uma estilística animal”, p. 89-108.

Porque praticamente todos os romances naturalistas do final do século 19 vão, de fato, tratar de forma cada vez mais minuciosa, muitas vezes “fotográfica”, do assunto, com uma riqueza descritiva e uma diversificação até então evitada pela literatura. Há um desejo coletivo desses autores em esmiuçar as mais diferentes sexualidades na obra, o que era garantia de duas coisas: escândalo, um instrumento publicitário dominado por estes escritores, mas também, e principalmente, cumprimento de uma “tarefa” ou “missão” científica: o estudo “sério” justifica o tratamento de um tema “proibido”.

Michel Foucault cunhou um conceito a partir da análise dessa profusão de novos discursos sobre o sexo no final do século 19: o chamado “dispositivo de sexualidade”. Os autores naturalistas ao mesmo tempo em que descobrem o caráter transgressor da sexualidade – como diz Foucault, “quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura”¹⁵ –, por outro lado ajudam a construir esse novo poder, ou “biopoder”, que acaba por criar uma sexualidade economicamente útil na sociedade burguesa. O naturalismo é, na literatura, o movimento que vai dizer com grande paixão que somos reprimidos sexualmente, que vai intensificar os discursos sobre o sexo e que acaba por colaborar na “construção” e na difusão de novas sexualidades. Será, também, mais um “fator de sexualização” que, dialeticamente, com o discurso libertário, ajudará a criar um novo poder sobre o sexo. A hipótese de Foucault, de que a “ciência sexual”, ou *scientia sexualis*, talvez não passe de uma “forma particularmente sutil” de “arte erótica”, ou *ars erotica*¹⁶, pode, em boa

¹⁵ Michel Foucault, *História da sexualidade – a vontade de saber*, p. 12. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

¹⁶ Michel Foucault, op. cit., p. 70.

medida, ser “provada” pela ficção naturalista: ela será uma arte que se quer ciência, mas que talvez seja apenas aquilo que quer negar: arte mesmo. E nesta produção de arte erótica, com sua obsessão pela mulher histérica e pelo adulto perverso, como em toda a obsessão por conhecer o sexo e sistematizá-lo, é preciso considerar os jogos de poder e controle que todos exercem, uns sobre os outros, em diferentes sentidos. A “vontade de saber” se transforma não só em elemento de controle da própria classe e das demais classes pela burguesia, mas, ela própria, em elemento de excitação. Nesses discursos científicos e higienistas, há uma “produção da sexualidade”, que não deve ser concebida, para Foucault, como “uma espécie de dado da natureza que o poder é tentado a pôr em xeque, ou como um domínio obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar”. Ele completa:

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder.¹⁷

Marcelo Bulhões coloca o erotismo naturalista como resultado da estética cientificista. Ecoando e aprofundando as observações de Antonio Candido, analisa como, apesar de o programa de *O romance experimental* de Zola dizer que o trabalho do escritor é partir da realidade e fazê-la desenvolver-se por meio da dedução, “como entre os cientistas”¹⁸, a imaginação desempenha um papel central na criação do romance, na “transfiguração simbólica” e no desenvolvimento de

¹⁷ Michel Foucault, op. cit., p. 101.

¹⁸ Émile Zola, *O romance experimental e o naturalismo no teatro*, p. 39. São Paulo: Perspectiva, 1982.

obras como *O homem*, de Aluísio Azevedo, *A carne*, de Júlio Ribeiro, *O chromo*, de Horário de Carvalho, entre outras obras do período. Os três romances têm, em comum, a presença de protagonistas que vivem crises de “histeria-ninfomania”. Elas fazem parte evidente do movimento de “histerização” do corpo da mulher no final do século 19.

Pode-se dizer que, a partir do romance de Aluísio (que já criara uma personagem histérica em *O mulato*), datado de 1887, as outras duas obras, publicadas no ano seguinte, 1888, retomam a sugestão de que a frustração sexual seria o elemento explicativo da doença. E, como ainda não havia ocorrido mesmo no naturalismo francês, a histeria deixa de surgir em episódios do romance para ser o seu centro¹⁹. Mais que isto, estes romances associam diretamente o conhecimento ao prazer erótico. “Fantasiar já é uma experiência prazerosa que se projeta em direção à antecipação da realização sexual”, escreve Bulhões, ao tratar de um quarto romance naturalista que tem uma mulher como protagonista, *Hortência*, de Marques de Carvalho. É o conhecer que estimula a sexualidade, e a repressão da sexualidade, constrangida pelas regras morais da sociedade, que conduz à doença.

Para a psiquiatria pré-freudiana, essa relação era mais médica e fisiológica do que psicológica. O não uso de órgãos ligados ao sexo, especialmente do útero (*histera*, em grego, é útero) ou a ocorrência de traumas neles levaria a “nevropatias” e a “inflamações” que resultam nos quadros histéricos. Esse raciocínio é simplificado pela figura do médico dr. Lobão, que prescreve o casamento como forma de curar a heroína Magdá de *O homem*. Lobão é um médico um tanto ridículo, caricato, que se contenta em festejar os diagnósticos e prognósticos, sem

¹⁹ Sérgio Paulo Rouanet, “A construção da histeria feminina em Aluísio Azevedo”, p. 433, em *Escolas literárias no Brasil – tomo 1*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

imaginar saídas para o tratamento da jovem além de dizer ao pai que a filha precisava de “coito”. A truculência com que o médico expõe a hipótese da causa da doença, observada pelas personagens, configura, para André Luiz Barros da Silva, uma “prototese freudiana da libido, limitada a seu núcleo mais bruto e quase paródico, embora também sintonizado com os experimentos de Jean-Maria Charcot (1825-1893) com a histeria na escola de Salpêtrière, em Paris”. Para Charcot, havia uma relação entre a histeria e estados hipnoides, “antessala dos delírios em plena vigília, base dos ataques histéricos”. “A relação que Charcot fazia com a sexualidade era tênue e quase biológica: a doença neurológica seria resultado de um trauma ligado diretamente aos órgãos sexuais”²⁰. Lobão, no entanto, quando confrontado pelo pai de Magdá, recua da simplificação, para afirmar que a histeria poderia ter várias causas e

nem sempre é causada pela abstinência; seria asneira sustentar o contrário. Convenho mesmo com alguns médicos modernos em que ela nada mais seja do que uma nevrose do encéfalo e não estabeleça a sua sede nos órgãos genitais, como queriam os mais antigos.²¹

Para Barros da Silva, “apesar de bruto no trato, o doutor parece ser moderno na forma de ver a histeria”. Sua tese sobre a origem da doença, argumenta, se aproximará do que Freud chamará de *id*, a instância psíquica que comanda o *ego* por impulsos incontroláveis. No trecho que antecede a ponderação acima, Lobão afirma que “é perigoso brincar com a fera que principia a despertar... O monstro já deu sinal de si”. Sua arrogância, no entanto, indica “que a rejeição ao médico não se

²⁰ André Luiz Barros da Silva, “Romance da histeria – *O homem* e as transformações na arte e na psiquiatria nos anos 1889”, p. 64. Revista *Cultura Crí-ti-ca*, nº 13. São Paulo: Apropuc, 2011.

²¹ Aluísio Azevedo, *Ficção completa*, v. 2, p. 32.

resume a sua grosseria de modos, mas também ao que se poderia chamar de 'grosseria epistemológica'. Ou seja, a prepotência da ciência é figurada, num romance de inspiração naturalista, na caricatura de um psiquiatra que é prepotente tanto no trato com os pacientes e com seus próximos, quanto na imposição da 'verdade' científica que julga possuir.”²²

Essa personagem que trafega da seriedade científica com que se enxerga e com que é avaliado pela sociedade para uma caracterização humorística que o leitor pode perceber expõe a capacidade de Aluísio Azevedo de transformar as contradições da ciência, em especial a violência do discurso médico que se impunha, em matéria literária. Rouanet classificará a compreensão da histeria como “desconcertantemente moderna, a que Freud só chegaria quase vinte anos depois: a de que a gênese da histeria estaria no conflito entre duas instâncias, uma que recalca, em nome da moralidade vigente, e outra que é recalcada”. Como elemento de confirmação desta anterioridade de Aluísio, o crítico lembra o episódio em que os médicos aplicam em Magdá uma “compressão do útero”, com resultados praticamente nulos, com o que o romancista “deixa claro que a verdadeira causa da doença estava alhures”²³. Mesmo a “capa de ponderação teórica e metodológica” de Lobão, para Barros da Silva, pode ser vista como uma forma de a medicina buscar o poder da última palavra, que a ciência se arvora mesmo diante de questões controversas e não resolvidas, como era o caso da histeria.

A Lobão se contrapõe um narrador muito mais refinado, capaz de indicar abertamente as relações entre as fantasias oníricas de Magdá e a repressão de sua sexualidade. A edição de *O homem*, por Aluísio, antecede em mais de uma década a

²² André Luiz Barros da Silva, op. cit., p. 64.

²³ Sérgio Paulo Rouanet, op. cit., p. 438.

publicação, por Sigmund Freud, de *A interpretação dos sonhos*, marco da maturidade das teorias psicanalíticas, de 1899. No romance está presente a relação entre os sonhos e o campo das pulsões e até a 'lição' de que a distorção dos sonhos é consequência de um distúrbio interno”, mostra Bulhões. “Não deixa de ser espantosa a constatação de que o romance de Aluísio Azevedo leva a limites de certo modo avançados a relação que organicamente se estabelece entre a sexualidade, o ato (narcísico) de dormir e sonhar e um vasto repertório de situações simbólicas e mitológicas no interior da narrativa dos sonhos e a constatação de que o escritor eleva o 'estudo' de uma histérica a uma dimensão que parece encontrar o desenvolvimento pleno somente a partir do desenvolvimento da psicanálise na obra de Freud.”²⁴

Esta relação entre as “experimentações” do naturalismo e a teoria psicanalítica não são, no entanto, casuais. Além de o surgimento da psicanálise ser contemporânea ao naturalismo – na verdade, um pouco posterior ao movimento literário – e “beberem” nas mesmas fontes – a obra de Charcot, por exemplo –, a literatura naturalista foi também uma fonte direta para o desenvolvimento da teoria freudiana, na avaliação de Rouanet. A partir de alguns sonhos e observações do próprio Freud que se relacionam com romances de Zola, em especial com *Fecondité* (1899), obra posterior à conclusão do ciclo *Rougon-Macquart*, Rouanet avalia que, em relação ao “nervosismo moderno”, “não há contradição entre o diagnóstico de Zola e o de Freud”:

Para Freud, esse nervosismo incluiria essas neuroses atuais, geradas pelo onanismo e por práticas anticoncepcionais insatisfatórias, mas incluiria, além

²⁴ Marcelo Bulhões, *Leituras do desejo*, p. 132. – O erotismo no romance naturalista brasileiro. São Paulo: Edusp, 2003.

disso, as psiconeuroses, produzidas pela repressão de ideias condenadas pela moral civilizada. Freud é mais abrangente que Zola, mas não o contradiz. Subsiste a diferença básica de que para Freud o nervosismo vem primariamente da insatisfação sexual, enquanto para Zola vem primariamente da limitação da natalidade. Mas na medida em que tal limitação se traduz num empobrecimento ou numa perturbação da sexualidade, essa diferença se relativiza. Salvo prova em contrário, pode-se afirmar que *Fecondité* foi uma importante matriz da teoria freudiana do nervosismo moderno.²⁵

Provavelmente provocado por *O homem*, de Alúísio, *O chromo*, de Horácio de Carvalho, apresentará uma visão da histeria mais próxima do discurso médico, por meio de um entrecho que coloca sem muitas mediações a questão do novo poder exercido pela medicina sobre o corpo feminino. O que surge institucionalizado na figura de um médico especializado e bem remunerado em *O homem* é retomado de forma explícita, direta, pois a relação amorosa e a interdição sexual se dão entre o médico da família, Lins Teixeira, e Esther, filha de um grande proprietário rural do oeste paulista²⁶. O romance, assim, acaba por explicitar a relação entre o “desejo de saber” proposto por Foucault e o controle do corpo feminino. Nele, “aos poucos a história de um caso de histeria ou ninfomania se transforma em um caso de paixão e sedução eróticas vividas pela enferma e seu médico”²⁷.

O chromo é um romance longo, com quase quinhentas páginas e muitos episódios, em que entram em jogo amores e relações sexuais entre proprietários e

²⁵ Paulo Sérgio Rouanet, *Os dez amigos de Freud*, v. 1, p. 179. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁶ Sintomaticamente, o romance se desenvolve num espaço semelhante ao de *A carne*, entre o interior de São Paulo e a capital. O resultado literário seja bastante inferior, no entanto, ao do livro de Júlio Ribeiro: a linguagem é ainda mais colada no discurso científico e os traços românticos da obra são mais profundos. Além disto, o autor sinaliza uma postura política mais conservadora, revelando por meio de colagens explicitadas de textos de jornal uma adesão explícita aos líderes republicanos paulistas Campos Salles e Prudente de Moraes.

²⁷ Marcelo Bulhões, op. cit., p. 80.

trabalhadoras, *voyeurismo*, traições. Ricardo, irmão de Esther, por exemplo, engravida Leonarda, “mulatinha bonita”, filha da escrava Joanna²⁸, não sem antes violentar Beatriz, uma amiga que passava semanas com a família do coronel e que se torna sua noiva. Esther e Beatriz gostam de brincar de marido e mulher, observadas com simpatia por dona Euphrasia, mãe de Esther, que recorda seus dias de juventude. “Beatriz gostava mais de fazer de marido, ao passo que a outra preferia fazer de esposa”²⁹. As duas trocam beijos e discutem como eles devem ser dados, mas na hora de se deitarem, brincam de a noiva ter sido enganada, pois “descobre” que o marido era, na verdade, também uma mulher. O médico Lins Teixeira, inicialmente virgem, acaba se iniciando sexualmente com a também mulata Tônica, depois de um longo processo de sedução, que envolve o artista Jacob Depois, autor da pintura que reproduz o cromo usado na hipnose de Esther e seu companheiro. Neste momento, “tudo o que havia de raciocínio, de *vontade*, de deveres, de estoicismo no dr. Teixeira, foi desaparecendo a pouco e pouco, inconscientemente, e no lugar dessas cousas crescia a besta humana, com os uivos da carne e a fatalidade cega que une o macho à fêmea para a manutenção da espécie”³⁰. Registre-se que, no romance, Tônica, uma mestiça, é apresentada como um exemplar superior da raça humana, o que indica que, para Horácio de Carvalho, a miscigenação era positiva para a humanidade do ponto de vista biológico.

Lins Teixeira, além de se apaixonar por Esther, fará dela objeto de um experimento: o uso da hipnose como instrumento de cura do quadro histérico. As fontes do conhecimento de técnicas médicas são apontadas no romance: Charcot é

²⁸ Horácio de Carvalho, *O chromo* (Estudo de temperamentos), p. 394. Rio de Janeiro: Typ. De Carlos Gaspar da Silva, 1888.

²⁹ Horácio de Carvalho, op. cit., p. 422.

³⁰ Horácio de Carvalho, op. cit., p. 408.

citado, mas também seu rival Hippolyte Bernheim, autor de *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, publicado apenas quatro anos antes, em 1884. É Bernheim quem superará a ideia de Charcot, de que a hipnose era um estado patológico próprio dos casos de histeria, e verá nele potenciais terapêuticos como os que Lins Teixeira usará para curar Esther (posteriormente, Bernheim, que teve textos traduzidos para o alemão por Freud, abandonará a hipnose em favor da psicoterapia). Ocorre que Esther não é apenas curada por meio da hipnose: ela também será seduzida por meio da técnica, em especial no final do romance. Apesar de medicalmente o corpo de Esther estar “pedindo”, como estivera Magdá, “coito”, ele civilizadamente se controla, colocando em risco a saúde da paciente, e declara seu amor por meio de orações escritas no corpo da mulher. Ela está “sem consciência de nada”, e Teixeira a beija por inteiro, dos “belos joelhos” à boca, passando pelo “cinto flexível” e pelos “seios túrgidos”. Não consuma o ato sexual, no entanto, mas escreve um bilhete que deixa sobre “o veludo macio do monte-Vênus”. “Depois, com um lápis azul, escrevera-lhe em cada coxa uma frase; escrevera-lhe nos seios, escrevera-lhe nos braços”, e, “na pele húmida e branca da rapariga, alvíssima pele de flor, pegara bema tinta do lápis”³¹. Depois disso, ele a deixa, e quando Esther retorna ao estado de consciência, fica indignada: acha que ele abusou dela e, pior, foi embora depois de satisfazer-se. Um dos escritos, no entanto, revela a Esther que nada ocorrera: “Intacta como sempre”. Depois, ela vai descobrindo outras declarações românticas, que reforçam a certeza de que ela caminha virgem para o casamento que finalmente ocorre. Na última página do romance, os dois estão na Vila Mariana, na cidade de São Paulo, seguindo em

³¹ Horácio de Carvalho, op. cit., p. 480 e 481.

“passeio higiênico”, quando ela anuncia que, “no seu jardim, aquele mês, não se tinham desabochado as rubras *flores de Hypathia*”. Ou seja, Esther está grávida, numa cena que reproduz a imagem do cromo que provocava as crises histéricas de Esther.

Entre Magdá, Esther e Lenita, as histéricas dos romances brasileiros, há algo em comum: a origem social. Elas são mulheres de e/ou para as classes dominantes – ou seja, de/para o patriarcado decadente e de/para a burguesia ascendente. O diagnóstico médico da histeria confirma a hipótese de Foucault de que a burguesia, antes de controlar o sexo das demais classes sociais, cuidou de cuidar da própria sexualidade.

Foi na família “burguesa”, ou “aristocrática”, que se problematizou inicialmente a sexualidade das crianças ou dos adolescentes; e nela foi medicalizada a sexualidade feminina; ela foi alertada em primeiro lugar para a patologia possível do sexo, a urgência em vigiá-lo e a necessidade de inventar uma tecnologia racional de correção. Foi ela o primeiro lugar de psiquiatriação do sexo (...). A personagem investida em primeiro lugar pelo dispositivo de sexualidade, uma das primeiras a ser “sexualizada” foi, não devemos esquecer, a mulher “ociosa”, nos limites do “mundo” – onde sempre deveria figurar como valor – e da família, onde lhe atribuíam novo rol de obrigações conjugais e parentais: assim apareceu a mulher “nervosa”, sofrendo de “vapores”; foi aí que a histerização da mulher encontrou seu ponto de fixação.³²

Foucault insiste que, mais que submissão das classes trabalhadoras, o discurso e a prática do controle dos corpos, do vigor, da longevidade e da prole atuou no sentido de autoafirmar a classe emergente. Se a aristocracia nobiliárquica se afirmou pelo “sangue”, ou seja, pela ascendência, o “sangue” da burguesia seria o

³² Michel Foucault, op. cit., p. 114.

controle de sua descendência. Daí essa preocupação em conhecer e dominar a iniciação sexual da mulher jovem da classe, que esses romances naturalistas brasileiros expressam tão bem.

Para Sérgio Paulo Rouanet, mais que uma “preparação” para a escritura de *O cortiço*³³, *O homem*, datado de 1887, forma um “díptico” com o romance mais reconhecido de Aluísio, publicado em 1890. Os dois livros seriam o “direito” e o “avesso” um do outro. “*O homem* é um *Cortiço* sonhado” e “*O cortiço*” é um “pesadelo vivido” e que “a doença de Magdá, filha da repressão, é a expressão da sexualidade burguesa, enquanto a lascívia de Pombinha, por sua desmedida, é a expressão da sexualidade proletária”. Para o crítico, “são duas doentes, uma por falta e outra por excesso, tão contrastantes entre si quanto as histéricas de luxo que Freud recebia em sua clínica vienense contrastavam com as histéricas indigentes que Charcot exibía em seu hospital”³⁴. Rouanet, como se vê, reage à “liberdade” de Pombinha, que rejeita o casamento e escolhe como meio de vida e de afirmação a prostituição, ao lado de sua companheira Léonie. O contraste entre as duas jovens adultas, como expressão de diferentes sexualidades, é pertinente, embora haja um preconceito por parte de Rouanet em ver em Pombinha uma “doente”. Por outro lado, considerando que *O cortiço* é, do ponto de vista estrutural, um livro dual, em que o contraponto se dá internamente, entre o espaço proletário criado por Romão – em sua ascensão burguesa – e o espaço aristocratizado “artificialmente” pelo também burguês Miranda, seria mais razoável procurar o contraponto de Pombinha dentro do próprio livro. Mas esse contraste social, que poderíamos conjecturar existir

³³ A presença da pedreira é um forte elemento comum entre os dois romances. Aluísio, de certo modo, usou elementos de *O homem*, *O coruja* e *Casa de Pensão* em *O cortiço*. Rita Baiana, por exemplo, é uma personagem mencionada em *passant* em *Casa de Pensão*, já como “um demônio” que faz os homens perderem a cabeça. Aluísio Azevedo, *Ficção completa*, v. 1, p. 787.

³⁴ Sérgio Paulo Rouanet, “A construção da personagem feminina em Aluísio Azevedo”, p. 434.

entre a filha do Miranda, Zulmira, e Pombinha, no entanto, não se constrói: Zulmira permanece uma personagem pouco explorada ao longo do romance.

Além disto, pode-se dizer que, em *O cortiço*, há “uma ausência completa de qualquer preocupação de ordem médica”³⁵, mesmo em relação a temas “quentes” no Brasil do período, como a proibição de que as lavadeiras misturassem as roupas de seus clientes, legislação aprovada em 1881. Leonardo Mendes avalia que em *O cortiço* Aluísio está menos preocupado com questões de ordem higienistas e sanitárias e mesmo com a miséria social do que com a interação sexual entre homens e mulheres. Pombinha, para ele, ocupa um lugar privilegiado. A vida como prostituta de luxo, parceira e herdeira de Léonie, confere a ela um poder econômico que se traduz em prestígio e liderança no cortiço de João Romão. “Como Léonie antes dela, Pombinha é recebida com festa todas as vezes que visita o cortiço”³⁶, escreve o crítico, para quem Pombinha mais escolhe este caminho do que tem a vida determinada pelo meio, como seria de se supor no romance naturalista. Ainda que o narrador atribua ao cortiço uma cadeia de prostituição, de Léonie para Pombinha e de Pombinha para a filha de Jerônimo, o crítico vê as personagens do romance com outra percepção, em que a prostituição é uma escolha não apenas aceita, como admirada. Rita Baiana, por exemplo, no início do romance, dirá, a respeito de Léonie:

A verdade é que ela passa muito bem de boca e nada lhe falta: sua boa casa; seu bom carro para passear à tarde; teatro toda a noite; bailes quando quer e, aos domingos, corridas, regatas, pagodes fora da cidade e dinheirama grossa para gastar à farta! Enfim, só o que afianço é que esta não está

³⁵ Leonardo Mendes, op. cit., p. 113.

³⁶ Leonardo Mendes, op. cit., p. 117.

sujeita, como a Leocádia e outras, a pontapés e cachações de um bruto de marido! É dona das suas ações! livre como o lindo amor! Senhora do seu corpinho, que ela só entrega a quem muito bem lhe der na veneta!³⁷

Léonie e Pombinha “instalam-se na prostituição como capitalistas esclarecidas: é das ruas que lhes vem o movimento financeiro e seus corpos são a forma de investimento que lhe traz renda garantida”³⁸, um dos caminhos que permitem uma vida confortável e relativamente independente do universo burguês³⁹. Os outros são o trabalho especializado de Jerônimo, o emprego público ou a posição de ama-de-leite. Mas o que chama a atenção em *O cortiço* é a variedade de papéis que a mulher pode assumir, papéis que são acompanhados por diferentes sexualidades. Se a mulher jovem “burguesa” era nos outros romances discutidos neste capítulo casta e, por consequência, sujeita às manifestações históricas, as mulheres desse romance de Aluísio terão diferentes trabalhos e assumirão diferentes níveis de atividade sexual. Bertoleza trabalha diuturnamente, e sua libido está mais direcionada à execução de uma rotina que permite a acumulação de João Romão. Ela nem cogita a busca de um outro parceiro, e só sabemos que sente falta de Romão como parceiro sexual quando este não a procura mais. Rita Baiana, frequentemente interpretada como alegoria do Brasil mestiço e sexualizado, também é capaz de sustentar-se pelo trabalho de lavadeira, embora esta não seja sua

³⁷ Aluísio Azevedo, *Ficção completa*, v. 2, p. 523.

³⁸ Sonia Brayner, op. cit., p. 63.

³⁹ Em “Na lama forte do vício de largo fôlego: naturalismo e prostituição no Brasil” (publicado na revista *Cadernos neolatinos*, nº 4 – Especial, Rio de Janeiro: Departamento de Letras Neolatinas – UFRJ, 2005), Leonardo Mendes aponta que Léonie e Pombinha ocupam, “Na classificação oitocentista do médico carioca Herculano Augusto Lassance Cunha, cujo estudo sobre a prostituição no Rio de Janeiro apareceu em 1845, a personagem seria uma 'prostituta pública' (que viveria exclusivamente da prostituição), representante das 'mulheres de primeira ordem; aquelas frequentadas por ricos, vivendo isoladamente em casas de sobrado decentes’”. Para Mendes, a escolha deliberada por Aluísio de uma prostituta de luxo permite ao escritor “destacar os aspectos positivos do ofício”.

prioridade. Rita escolhe seus parceiros, e se orgulha de fazê-los disputarem sua companhia e seu corpo. Ela será “sucedida” no romance por Florinda, filha da Marciana. Léonie e Pombinha são prostitutas de alto luxo, enquanto Leocádia é uma prostituta eventual – faz sexo com Henrique em troca de um coelho – e lavadeira na maior parte do tempo. A mulher de Alexandre é “honesta” e a mais prolífica das personagens do cortiço. Sua honestidade, no entanto, é “sem mérito, porque vinha da indolência do seu temperamento e não do arbítrio do seu caráter”⁴⁰. Piedade é a dona de casa proletária, que acredita poder manter-se cuidando dos filhos, apesar do caráter precário da condição de trabalhador. A crença nesta situação a deixará sem rumo quando Jerônimo a abandona para ficar com Rita Baiana, levando-a a perder também o controle sobre o sexo. Do lado do Miranda, Estela é a mulher que detém o poder econômico da relação, por meio de seu dote, o que lhe dá condições de viver aventuras amorosas com inúmeros homens, e as criadas Isaura, “mulata ainda moça, moleirona e tola”, e Leonor, uma “negrinha virgem”, que, no entanto, conhece “de orelha” toda “a vasta tecnologia da obscenidade”⁴¹.

Como se vê, a figura da prostituta é apenas uma das várias possibilidades que a mulher pode “assumir”, mas, de alguma forma, todas as opções de comportamento sexual estão identificadas a papéis econômicos mais ou menos integrados à sociedade capitalista em formação. Ainda que a sexualidade de Rita Baiana esteja associada ao componente racial, isso não impede Aluísio de criar outras mulatas menos sexualizadas, como a “moleirona” Isaura. Esse procedimento, que remete aos diferentes destinos que os portugueses Jerônimo, João Romão e

⁴⁰ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 464.

⁴¹ Aluísio Azevedo, op. cit., p. 456.

Miranda conhecem, já bastante estudados pela crítica, como que enfraquecem, pelo efeito comparativo, o caráter determinista e racialista da obra, mesmo quando expresso de forma desabrida pelo narrador. É como se a realidade negasse ou pudesse ir além da premissa da experimentação naturalista, uma qualidade do autor que não se aplica a todas as obras naturalistas.

Se Lúcia Miguel Pereira pode escrever que, caso *O mulato* tivesse personagens mais realistas, Ana Rosa seria superior à sociedade que a rodeava, e não Raimundo, mas que Aluísio neste romance opta pelo “mais fácil”, que era “pôr as tinturas naturalistas na moça, porque sobre as mulheres havia teorias feitas”, em *O cortiço* há uma profusão de mulheres e de homens com diferentes sexualidades, mostrando uma ampliação nos discursos sobre a questão. Já não é possível resumir as personagens-chave ao homem (Raimundo) que é o espírito e a mulher (Ana Rosa) que é a carne. Entre 1881, seja pela observação, pelo amadurecimento como escritor ou pela ampliação das leituras possíveis sobre a sexualidade, o romance naturalista de Aluísio passa a revelar, registrar e manipular literariamente um espectro muito mais amplo de caminhos para a expressão sexual: homens e mulheres já não são todos iguais e tão previsíveis.

A grande contradição naturalista permanece: porque ao “esgarçar” os limites da ordem capitalista em ascensão por meio de um discurso contestador, ele acaba por ampliar os limites de atuação do sistema. O naturalismo não apenas antecipa um espaço de liberdade sexual, mas também um espaço de controle. Nos seus piores momentos, o naturalismo repete preconceitos raciais, sociais e sexuais. Nos melhores, produz um discurso do conhecimento que mais liberta (em relação aos contemporâneos), mas que, contraditoriamente, é também o que mais aprisiona.

7. *A carne* como romance experimental

Se a construção da imagem do romance naturalista brasileiro acompanhou a crítica que foi feita ao movimento em outros países – a questão da moral, da adesão a modelos e ideologias científicas, à inclusão das camadas mais baixas na literatura –, são, por outro lado, escassas as análises que apontam para os sentidos novos que esses romances ganharam quando a forma teve de adaptar-se aos contextos locais, uma vez que o escritor naturalista pretende-se, antes de tudo, um observador do espaço que busca descrever.

Desta forma, as leituras de Antonio Candido dos romances de Émile Zola, Giovanni Verga e Aluísio Azevedo, reunidas no livro *O discurso e a cidade*, podem ser consideradas excepcionais. Candido, expressamente, busca averiguar “como os princípios do Naturalismo, aplicados a temas homólogos, atuam de maneira diferente conforme o meio social que o autor descreve”.¹ Só a devida compreensão deste processo permite colocar em debate outras duas “marcas de nascença” do

¹ Antonio Candido, *O discurso e a cidade*, p. 11. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004.

romance naturalista brasileiro, as ideias de “atraso” e de “cópia”, e perceber o quanto de inovador, em alguns aspectos, foi o movimento. Partimos também da avaliação de que o trabalho de campo do escritor naturalista – por vezes comparado ao do sociólogo², ao do antropólogo³, ao do etnólogo⁴ e ao do jornalista⁵ – traz para o romance brasileiro uma série de novos personagens, novos espaços e novos problemas, que exigem e que dão origem, por sua vez, a novos tratamentos quanto à forma, fundando um método e uma forma que permanecem influentes até os dias de hoje⁶. Acreditamos que nem a escolha por retratar os “estratos mais sórdidos” da sociedade brasileira nem a forte presença de temáticas sexuais podem ser, de modo explícito ou indireto, usadas para rotular esta literatura. Também partimos da ideia de que não há “pecado original” na adoção do método naturalista e que esta escolha, por si só, não é capaz de definir a qualidade ou a falta de qualidade de um escritor.

Novas relações de poder, novas relações de produção, expressão política de classes sociais, supostos “desarranjos” e “patologias” sociais, desafios nacionais como a educação, a integração ou não do negro e do mulato na sociedade de classes, o preconceito racial, a decadência do patriarcado rural, a difusão (ou não)

² Zola, em *O romance experimental*, afirma que o romancista naturalista faz “sociologia prática” e que seu trabalho auxilia as “ciências políticas e econômicas” (*O romance experimental e o naturalismo no teatro*, p.49, São Paulo: Perspectiva, 1982). Lukács afirma, em “Narrar ou descrever” (*Ensaaios sobre literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965), que “o método da observação e descrição surge com o intento de tornar científica a literatura, transformando-a numa ciência natural aplicada, em uma sociologia”.

³ Leonardo Mendes avalia que, ao tratar da relação entre Jerônimo e Rita Baiana, “um Aluísio Azevedo antropólogo” se empenha em fazer um mapeamento dos hábitos culturais portugueses e brasileiros”. Leonardo Mendes, op. cit., p. 51.

⁴ Jacques Dubois, em sua introdução a *L'Assomoir* (Paris: Le Livre de Poche, 1996), escreve que Zola, “loin de toute ironie”, “porte ainsi sur les ouvriers de la Goutte-d'Or un regard de sympathie, qui est aussi regard ethnologique”.

⁵ “Balzac écrit des dramatiques; Zola romance des reportages”, escreve André Wurmser num prefácio a uma edição de bolso de *Germinal* (Paris: Folio/Gallimard, 1993, p.7)

⁶ Esse não é o assunto deste trabalho, mas é possível identificar fortes traços do projeto naturalista em obras contemporâneas como *Capão Pecado*, de Ferréz, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, por exemplo.

da ciência, esses são alguns dos “grandes temas”, alguns deles aparentemente até então “proibidos”, que o romancista naturalista brasileiro colocará em pauta, explorando, muitas vezes com sucesso, e explicitando conflitos de uma sociedade que conhecia muitas novidades, embalada que estava por um movimento de modernização econômica e por alguns novos ideais de igualdade, associados ao projeto republicano, ainda que se mantivesse presa a muitas velhas formas de dominação.

O naturalismo torna-se, progressivamente, mais do que uma simples tendência literária que alcança vários países. José Veríssimo, num texto sobre a obra de Zola, destaca a direção “social e humana, sempre animada por um grande amor da verdade, que se faz logicamente no poeta o amor da justiça também.”⁷ Tal engajamento estético e ético, no entanto, não se limitou ao nome mais importante desse movimento literário. Em diferentes níveis, ele alcançou autores em vários pontos do planeta, o que combina muito bem com outros movimentos de expansão e de contestação do capitalismo – entre os quais o movimento socialista – de seu tempo. O naturalismo vai tomar como personagens centrais de romances “o operário, o camponês, o pequeno artesão, o desvalido, a prostituta, o discriminado em geral”⁸, personagens que emergem por meio do movimento na literatura, ao mesmo tempo em que passam a protagonizar alguns dos mais importantes eventos políticos e sociais de seu tempo, como a Comuna de Paris. Não apenas isso, vai operar uma fusão de linguagens eruditas e populares que muda profundamente a forma de fazer e de ler romances. Antes de analisar como Giovanni Verga, que

⁷ José Veríssimo. *Homens e coisas estrangeiras*, p. 129. Rio de Janeiro: Topbooks/ABL, 2003.

⁸ Antonio Candido, *Vários escritos*, p. 184, 4ª edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

tinha como língua oficial o toscano literário, foi extremamente criativo ao “inventar” uma língua popular para que as personagens populares sicilianas se expressassem de forma a serem compreendidos pelos leitores cultos, Antonio Candido chama, no texto “O mundo-provérbio”, a solução estilística do narrador de *L'Assomoir*, comparativamente muito mais simples (porque trabalha com uma língua já estabelecida, o francês, embora opere mais ou menos o mesmo processo), de “revolucionária”, pois ela representaria “o primeiro passo irreversível no sentido de incorporar a linguagem falada ao estilo da ficção, pelo fato de criar uma voz narrativa que, embora atuando na terceira pessoa e representando o autor, não se distingue qualitativamente da dos personagens, escolhidos noutra esfera social.”⁹

Retomando a proposição de Auerbach de que o gosto estético pelo feio, expresso pelos irmãos Goncourt, foi o grande motor do naturalismo e de que a inclusão do “quarto estado” na literatura iniciou-se por meio do exótico, podemos dizer que o desejo de expressar a realidade e os sentimentos das camadas populares, que estava latente em *Germinie Lacerteux*, ganha expressão máxima em *Germinal*. Esse apelo à reflexão sobre a sociedade e à busca por transformações de mentalidades na sociedade de classes certamente contribuiu para que o naturalismo fosse capaz de ultrapassar, com a força que ultrapassou as fronteiras da França para se reproduzir em diversos espaços nacionais.

Zola exerceu, progressivamente, uma enorme influência no cenário literário mundial. Uma repercussão que contrasta fortemente com uma frase sua, quando, escrevendo sobre os artistas realistas do Salão de Belas Artes de Paris, em texto publicado em 1866, disse: “Toute école me déplaît, car une école est la négation

⁹ Antonio Candido, *O discurso e a cidade*, p. 90.

même de la liberté de création humaine. Dans une école, il y a un homme, le maître; les disciples sont forcément des imitateurs”.¹⁰ Se esse discurso era realmente mais do que mero recurso retórico, poucas vezes as obras de arte fugiriam tanto do desejo de um autor. É praticamente impossível encontrar uma referência a um escritor naturalista que, pelo menos indiretamente, não remeta a Zola. Para além desta constatação óbvia, é preciso perceber pelo menos dois sentidos na repetição persistente da tese de “reprodução” do modelo Zola, como forma de diminuir as obras naturalistas. O primeiro deles está no fato de que Zola era motivo de escândalo em todo o mundo, dada a abertura que sua literatura tinha para tratar de temas até então cheios de interdições, como a prostituição, o sexo, o corpo e o desejo, associados frequentemente a violências expressas, especialmente de grandes e pequenos poderosos; portanto, associar um escritor qualquer a Zola era, também, atacá-lo do ponto de vista moral, colocando-o como um escritor de temas escabrosos¹¹, fora dos limites da “boa literatura”. O outro sentido deriva da proximidade com o método científico na literatura naturalista: assim como o homem de ciência não se importa em repetir uma experiência alterando um dos elementos de uma reação química, por exemplo, para avaliar o que essa mudança representa na lei geral que pretende descrever, o homem de letras naturalista não vai se importar em repetir uma história adicionando-lhe alterações que permitam a ele descrever como meio, momento e raça atuam em condições semelhantes.

Como escreve Zola em *O romance experimental*, o romancista naturalista deve “trabalhar com os caracteres, as paixões, os fatos humanos e sociais como o

¹⁰ Émile Zola, *Le bon combat – De Courbet aux Impressionistes*. Paris, Hermann: 1974.

¹¹ Alfredo Bosi, na sua *História concisa da literatura brasileira*, afirma que Adolfo Caminha tomou do naturalismo “a crença na fatalidade do meio e o gosto dos temas escabrosos” (p. 216). São Paulo: Cultrix, 1989.

químico e o físico trabalham com os corpos brutos, como o fisiólogo trabalha com os corpos vivos”, para que os romances de “pura imaginação” dos idealistas possam ser substituídos pelos “romances de observação e de experimentação”.¹² Mas, neste cenário, cabe ao romancista que adota o método experimental “ver, compreender, inventar”, de modo que “um fato observado fará eclodir a ideia da experiência que deve instituir, do romance que deve escrever, para chegar ao conhecimento completo da verdade”¹³. Por várias vezes, Zola definiu a arte como “un coin de la création vu à travers un tempérament”¹⁴.

Mas a adesão às novas formas de conhecimento não é suficiente para o escritor naturalista: ele tem de engajar-se num projeto de compreensão e de expressão da sociedade e de seus males – frequentemente chamados de patologias sociais. O escritor naturalista, quase sempre, declara-se naturalista – ou realista, no mínimo – e faz proselitismo deste naturalismo como forma literária e do conhecimento que julga estar produzindo.

O escritor naturalista, antes de ser escritor, julga-se um cientista e um estudioso e, com o avançar do século, cada vez mais um político. Muito antes de publicar *O romance experimental*, Zola, em 1868, afirmava no prefácio à segunda edição de *Thérèse Raquin* que pretendia “estudar temperamentos e não caracteres”:

Começa-se, espero, a compreender que o meu objetivo foi um objetivo científico antes de tudo. Quando as minhas duas personagens, Thérèse e Laurant, foram criadas, eu tive o prazer de levantar e resolver determinados

¹² Émile Zola, *O romance experimental e o naturalismo no teatro*, p. 41.

¹³ Émile Zola, op. cit., p. 35.

¹⁴ Cf. Émile Zola, *Le bon combat*. Na pág. 51, na apresentação, Jean-Paul Bouillon reúne algumas variações dessa definição utilizada por Zola.

problemas: dessa feita, tentei explicar a união estranha que se pode produzir entre dois temperamentos diferentes, mostrei as perturbações profundas de uma natureza sanguínea em contato com uma natureza nervosa. Que se leia o romance com cuidado e ver-se-á que cada capítulo constitui o estudo de um caso curioso de fisiologia.¹⁵

Esse método teórico, apropriado diretamente da medicina experimental, ganha forma evidente em duas séries de contos de Zola, “Comment on meure” e “Comment on se marie”. “Como se morre”, publicado em 1883, mostra os rituais fúnebres de cinco diferentes personagens – cada um deles ganha um capítulo-conto que pode, inclusive, ser lido de forma independente. Mas eles fazem muito mais sentido quando lidos em conjunto: o que está em jogo, ao fim e ao cabo, é a ideia de que, diante de uma mesma situação, que une todos eles, ou seja, a morte, as causas, os significados, os rituais, a moral e as consequências dessas mortes serão absolutamente diferentes. E o que muda de um personagem para o outro? Essencialmente, o estrato social a que eles pertencem. A morte do conde de Verteuil, membro de uma das mais ilustres famílias da França, segue ritmos e rituais totalmente distintos da morte do camponês Jean-Louis Lacour, que não aceita que os familiares o assistam durante a doença, para não prejudicar a colheita. Dez anos depois, Zola vai retomar o método, analisando a forma como se dão os arranjos econômicos por trás do casamento em quatro diferentes classes sociais francesas. Há, evidentemente, uma repetição na forma, mas isso não é, para o escritor naturalista, um prejuízo para a obra – uma vez que esta repetição, com diferentes elementos, permite apresentar aspectos novos de como um dos elementos

¹⁵ Émile Zola, “Prefácio à segunda edição” de *Thérèse Raquin*, p. 10. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

da vida humana acaba por influenciar toda uma forma de viver que pode e merece ser representada literariamente.

Nesse sentido, é possível dizer que Zola e o naturalismo cumprem parte do projeto, que é o de produzir conhecimento a partir de um método comparativo que já se estabelecera como regra para as ciências naturais e que, progressivamente, passava a ser utilizado pelas ciências da humanidade, como a sociologia e a antropologia, para compreender diferentes mentalidades e culturas. Esta é, talvez, a grande contribuição de Zola para a teoria do romance: o estabelecimento de um método de trabalho, ou seja, um método “reproduzível” para a criação literária. Mais do que repetir ou utilizar-se do discurso científico – o que a média dos autores naturalistas faz muito mal –, o que Zola criou foi uma forma de fazer romance que foi socializada, por meio de seus textos teóricos, junto à comunidade literária internacional. Esse grupo de escritores da internacional naturalista ganhou, então, um “modelo” que, seguido com algum cuidado, permite democraticamente que muitos se aventurem no projeto de criação artística. Mas o resultado sempre dependerá não apenas da observação, como também do temperamento – vale dizer, do talento – do autor. Salete de Almeida Cara avalia que “a exposição muito explícita do projeto desse romance, tributário dos avanços das ciências biológicas, foi tomado excessivamente ao pé da letra, pondo muitas vezes a perder a dimensão mais viva das narrativas efetivamente realizadas”¹⁶. Mas o método de pesquisa não é suficiente: “É preciso que a matéria recolhida possa revelar, pela mediação ficcional, o ainda não previsto, o que está sendo descartado como improdutivo (a

¹⁶ Salete de Almeida Cara, *Marx, Zola e a prosa realista*, p. 22. Cotia: Ateliê, 2009.

repetição é proposital) ou o que, sendo da ordem da prática dos homens, é tido no entanto como processo natural”¹⁷.

De fato, o olhar frequente para a biologia costuma ser usado para apontar leituras ideológicas e ultrapassadas do romance naturalista, quando a principal contribuição que a ciência trouxe para literatura está na forma de fazer e de estruturar os romances, e não no conteúdo informativo que porventura eles tragam. As “descobertas literárias” apresentam como decorrência um caráter aberto, e por conta disto a experimentação não precisa ser, necessariamente, praticada por um só autor. Para Zola, e parece-me que os autores naturalistas acompanharam abertamente este raciocínio, o naturalismo não “se encarna, por exemplo, no gênio de um homem, nem nas extravagâncias de um grupo, como o romantismo”. Ele consistiria “simplesmente na aplicação do método experimental ao estudo da natureza e do homem”:

Assim sendo, o que há é apenas uma vasta evolução, uma marcha para a frente na qual todo mundo é operário segundo seu gênio. Admitem-se todas as teorias, e a teoria que vence é aquela que explica mais as coisas. Não parece existir via literária e científica mais larga nem mais direta. *Todos, grandes e pequenos, nela se movem livremente, trabalhando para a investigação comum* (grifo meu), cada um na sua especialidade e não reconhecendo outra autoridade que não a dos fatos, provada pela experiência.¹⁸

Essa possibilidade de repetição de um método em meios diferentes – afinal, o romance naturalista é assumidamente determinista – faz mais sentido ainda neste projeto ficcional quando muda o dono da pena e o lugar onde ele escreve, algo de

¹⁷ Salete de Almeida Cara, op. cit., p. 52.

¹⁸ Émile Zola, *O romance experimental e o naturalismo no teatro*, p. 66-67.

que boa parte dos escritores da internacional naturalista tinha plena consciência, mas que não é/era aceito/compreendido pelos que resistem/resistiam à adoção do modelo.

Em alguns momentos, essa característica do naturalismo resultará no fato de que passagens de diferentes romances podem ser consideradas “quase idênticas”, como aponta Dorothy Scott Loos em *The naturalistic novel of Brazil* para descrições de Júlio Ribeiro em *A carne* que seguem a lógica e usam palavras nitidamente tiradas de trechos de *La faute de l'abbé Mouret*.¹⁹ A carta de Júlio Ribeiro a Zola que abre o romance, no entanto, é ainda mais exemplar da consciência dos autores naturalistas dessa característica. Endereçada a M. Émile Zola, antes chamado de “príncipe do naturalismo”, e assinada afrancesadamente por Jules Ribeiro, ela afirma de forma inequívoca a filiação ao método do escritor francês e, de antemão, defende-se da acusação de simples cópia, dizendo que não o imita, mas o admira: “Ce n'est pas *L'Assommoir*, ce n'est pas *La Curée*, ce n'est pas *La Terre*, mais, diantre! Une chandelle n'est pas le soleil, et pourtant une chandelle éclaire”. Ribeiro reconhece que sua obra, que busca reproduzir o modelo de Zola, pode não ter todo o brilho daquele que teria, na opinião dos adversários, copiado, mas que, em essência, ambas podem ter a mesma função, a de iluminar a vida – Zola como um Sol, Ribeiro, modestamente, como uma simples vela, mas os dois com o poder da metáfora iluminista. Ao final da carta, Ribeiro chega ao limite da reverência e invoca a obra de Dante Alighieri para declarar Émile Zola como sendo seu guia, seu senhor e seu mestre.²⁰

¹⁹ Dorothy Scott Loos, *The naturalistic novel of Brazil*, p. 78-79. Nova York, Hispanic Institute in the United States, 1963.

²⁰ Júlio Ribeiro, *A carne*, p. 8, 12ª edição. São Paulo: Ática, 1998.

A comparação com Zola perseguiu não apenas os autores que expressavam aberta e desmesuradamente a sua admiração pelo francês, mas também muitos que não gostavam tanto da comparação, em diversas regiões do planeta. Stephen Crane, norte-americano, autor de *Maggie*, obra que tem uma prostituta como personagem principal, queixou-se numa carta das aproximações que faziam entre sua obra e a dos naturalistas franceses, especialmente entre os críticos ingleses: “They stand me against walls with a teacup in my hand and tell me how I have stolen all my things from De Maupassant, Zola, Loti.”²¹ Através do livro de João Sedycias, que compara o naturalismo de três romances escritos no continente americano – *Maggie*, de Stephen Crane, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *Santa*, do mexicano Federico Gamboa – fica evidente que o sucesso de Zola levou seus colegas naturalistas a terem de, necessariamente, responder às acusações de simples imitadores, independentemente da língua em que escreviam.

Isso, em grande medida, ocorreu devido ao enorme sucesso de Zola fora da França. Segundo um crítico citado por Sedycias²², dois ou três anos depois da publicação de *L'Assomoir* (o suposto modelo de *Maggie*) na França, em 1877, duas ou três traduções já estavam disponíveis nos Estados Unidos. A Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, conta com uma tradução para o português de 1880 de *Nana*, mesmo ano do lançamento do livro na França. A Biblioteca Nacional de Lisboa também conta com uma edição em português de *Germinal* datada de 1885, mesmo ano do lançamento do livro em francês²³. Isso não impedia que, na língua

²¹ Apud João Sedycias, *The naturalistic novel of the New World*, p. 9. Boston: University Press of America, 1993.

²² Marcus Cunliffe, autor do texto “Stephen Crane and the American Background of *Maggie*”. *American Quarterly*, v. 7, nº 1. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, Primavera de 1955.

²³ Cláudia Poncioni, *Emile Zola em português*, p. 30 e 46. – Um estudo das traduções de *Germinal* no Brasil e em Portugal. São Paulo: Annablume, 1999.

original, esses livros chegassem ainda mais rapidamente aos leitores portugueses e brasileiros familiarizados com o francês.

O gosto pela ciência e pela intervenção no debate público difundiu-se pelo mundo atingindo lugares e escritores certamente não imaginados por Zola e pelos irmãos Goncourt. A 4 de março de 1885 (apesar de a edição das *Cartas Sertanejas* apontar para 1884, um claro erro tipográfico), Ribeiro, antes de publicar *A carne*, de Capivari (SP) para o mundo, proclamava: “O homem que sabe servir-se da pena, que pode publicar o que escreve, e que não diz a seus compatriotas o que entende ser a verdade, deixa de cumprir um dever, comete o crime de covardia, é mau cidadão”²⁴.

As *Cartas sertanejas* de Júlio Ribeiro eram, portanto, antes de literárias, políticas. Ribeiro lutava contra os republicanos paulistas. Acreditava que o PRP, na eleição de 31 de dezembro de 1884, que levou à Câmara dos Deputados Campos Sales e Prudente de Moraes, havia traído a causa do partido e da abolição. Diante da bajulação da imprensa paulista para com os novos deputados, “Júlio Ribeiro arma-se com voz discordante nesse coro que lhe parecia exagerado e falso, denunciando que a eleição dos dois bacharéis (futuros presidentes da República) tinha sido conseguida à custa de acordos oportunistas do PRP com os monarquistas e escravistas. E nega que eles estivessem 'cientificamente preparados' para o cargo público, pois o curso jurídico não era uma educação moderna com base na *universidade do conhecimento*”²⁵. As “cartas sertanejas” deixam claras suas visões de mundo e daquilo que devia ser, para o escritor que se afirmava ateu e

²⁴ Júlio Ribeiro, *Cartas Sertanejas/Procellarias*, edição fac-similar, p. 19. Organização: José Leonardo do Nascimento. São Paulo: Imesp, 2007.

²⁵ Valentim Facioli, “Júlio Ribeiro – Emancipado, Polêmico, Radical”, posfácio anexo a *A carne*, p. 4. São Paulo: Ática, 1998.

republicano intransigente, um homem “cientificamente preparado” para ocupar os cargos públicos, capaz de discutir a contento as grandes questões que “agitam a sociedade moderna”:

O homem cientificamente preparado deve conhecer, ao menos elementarmente, as matemáticas, a físico-química, a biofisiologia, a psicologia moral. Deve ter boas noções de aritmética, de álgebra, de geometria, de mecânica, de cosmologia, de astronomia sideral e planetária, de geodésia, de geografia física, de geologia, de mineralogia, de paleontologia, de botânica, de zoologia, de anatomia, de história, de patologia, de psicologia, de oral [*sic*], de antropologia, de etnologia, de linguística, de história e geografia histórica, de indústria, de arte, de literatura, de sociologia, de legislação, de política.²⁶

Esse perfil traçado nas *Cartas sertanejas* será muito útil na elaboração de *A carne*. Lenita, a protagonista do romance, teve “ótimos professores de línguas e de ciências; estudou o italiano, o alemão, o inglês, o latim, o grego; fez cursos muito completos de matemáticas, de ciências físicas, e não se conservou estranha às mais complexas ciências sociológicas. Tudo lhe era fácil, nenhum campo parecia fechado a seu vasto talento”²⁷.

Ainda que o lançamento de *A carne* tenha sido saudado por críticos engajados em promover o naturalismo no Brasil, como Tito Lívio de Castro, para quem o livro assegurava “a vitória” do movimento no Brasil, a fortuna crítica do livro pendeu para que lhe fossem negadas qualidades estéticas²⁸. Para Alfredo Bosi, a obra de

²⁶ Júlio Ribeiro, *Cartas Sertanejas/Procellarias*, p. 23.

²⁷ Júlio Ribeiro, *A carne*, p. 10 (Ática). Lenita, assim, tem um educação essencialmente masculina. Ela é o “homem cientificamente preparado” que o autor gostaria que ocupasse os cargos públicos.

²⁸ Marcelo Bulhões faz um interessante levantamento dessa fortuna em “Leituras de um livro 'obsceno'”, apresentação a uma edição recente de *A carne* (São Paulo: Ateliê, 2002).

naturalistas típicos, entre eles estaria incluído o autor de *A carne*, caiu “sob o peso de esquemas preconcebidos, pouco vindo a salvar-se do ponto de vista ficcional”²⁹ M. Cavalcanti Proença, numa introdução à obra, condensa os impropérios que foram dirigidos a *A carne*: “Para José Veríssimo, o livro é um 'parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo'; para Álvaro Lins, 'a presença de Júlio Ribeiro na história do romance brasileiro é um equívoco'; para Lúcia Miguel-Pereira o autor 'só conseguiu compor um livro ridículo’”. Cavalcanti Proença embarca na onda e continua: “Em meio a sentenças radicais, duas acusações precisas foram feitas a Júlio Ribeiro – a filiação ao romance *O homem*, de Aluísio Azevedo, e a inverossimilhança e monstruosidade do enredo”³⁰.

Todos esses textos repercutem, a seu modo, a série de artigos do Padre Senna Freitas, para quem Lenita era “macrocéfala”, “falsa e inverossímil”, “o enredo era frouxo, inverossímil, incoerente, e de chofre, advogava ideias como o amor livre e bissexual”, o texto era “naturalista e indecente como a maior parte dos de Zola” e achava que “a forma não é tudo, a forma não consegue salvar o fundo quando o fundo é detestável”. A série de artigos do padre, publicados no jornal *Diário Mercantil*, começava com o título de “A Carniça” e comparava as livrarias que expunham os livros a açougues.³¹

O poeta modernista Ronald de Carvalho é uma das exceções, embora também tenha suas restrições ao romance: apesar de dizer que Júlio Ribeiro não nos deu “a obra que era lícito esperar do seu temperamento”, afirma que

²⁹ Alfredo Bosi, op. cit., p. 208.

³⁰ M. Cavalcanti Proença, “Júlio Cesar Ribeiro”, introdução a *A carne*, p. 12. 12ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro: 1996.

³¹ A coleção de artigos de Sena Freitas e as respostas de Júlio Ribeiro a eles foram reunidas no livro *Uma polémica celebre*. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1934.

A carne é um livro de exaltação, um hino dionisíaco ao prazer, ao gozo relativista, ao aproveitamento do momento que passa. Apesar do processo zolista, evidente no arranjo das cenas, no exagero das paixões, na brutalidade das criaturas, e, até, num certo propósito de confundir o leitor ingênuo; apesar da grosseria da palavra e do gesto, notadamente violentos e estranhos, ásperos e pesados, há em *A carne* uma poesia instintiva, um penetrante perfume de selva exuberante e selvagem. É uma obra comprometida pelo tom geral escandaloso e atrevido, mas onde, não há negar, sobressaem muitas qualidades apreciáveis e um forte lirismo.”³²

Se José Veríssimo chamou Lenita de “Herbert Spencer de saias”, implicando com sua verossimilhança, Orígenes Lessa, num prefácio à *Polêmica célebre* entre Ribeiro e o Padre Senna Freitas sobre o livro, emendaria, em 1934: “Escrevendo um romance à Zola, Júlio Ribeiro não faz mais do que puro romantismo, pintando a heroína como julgava que deveria ser e não como seria, pelo menos intelectualmente. Porque ainda hoje seria difícil uma Lenita real, conhecendo das línguas modernas ao latim e ao grego, forte em matemática, físicas e filosofia.”³³ Essa leitura, que aponta Lenita como inverossímil no Brasil do século 19, desconsidera a ideia da diferença, como se todas as personagens devessem ser iguais, um tipo único (de certa forma, é isso que Machado critica em *Eça*, o fato de ter construído uma Luísa que é apenas mulher, sem um caráter próprio). Também ignora que na virada do 19 para o 20 havia algumas mulheres com excelente formação, como é o caso das escritoras Júlia Lopes de Almeida e Carmen Dolores – e antes delas, Nízia Floresta –, para ficarmos apenas no campo da literatura)³⁴.

³² Ronald de Carvalho, *Pequena história da literatura brasileira*, p.317-318. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia., 10ª edição, 1955.

³³ Apud Elsie Lessa, prefácio a *A carne* (Ediouro), p. 9-10.

³⁴ Antes ainda do modernismo, Lima Barreto, em *Numa e a ninfa* (Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre, Gráfica Editora Brasileira: 1950), ironizará a política brasileira colocando o deputado Numa Pompílio de Castro como porta-voz, em seus discursos, do conhecimento de sua mulher.

Essa crítica a Lenita é, portanto, particularmente injusta quando consideramos que o princípio do romance contextualiza claramente de onde viria essa formação pouco tradicional para uma mulher: seu pai, Lopes Matoso, enviuvara muito precocemente e tratara de transformar Lenita na “nota alegre do eremitério” de sua vida:

Leitura, escrita, gramática, aritmética, álgebra, geometria, geografia, história, francês, espanhol, natação, equitação, ginástica, música, em tudo isso Lopes Matoso exercitou a filha, porque em tudo era perito: com ela leu os clássicos portugueses, os autores estrangeiros de melhor nota, e tudo quanto havia de mais seleta na literatura do tempo.

Aos quatorze anos Helena ou Lenita, como a chamavam, era uma rapariga desenvolvida, forte, de caráter formado e instrução acima do vulgar.³⁵

Ou seja, desde o início, temos uma personagem excepcional, que é transportada, também de forma segura pelo escritor, para um ambiente tradicional, uma fazenda de café do interior paulista. Nessa fazenda de café, essas forças divergentes serão colocadas à prova, o conhecimento e a civilização de um lado, o prazer e a natureza do outro.

Outro poeta, Manuel Bandeira, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, fez uma das leituras mais interessantes e positivas de *A carne*. Para ele, a adoção dos métodos de Zola por Ribeiro não se deu por “mimetismo”, mas “porque eles correspondiam à verdade profunda do seu temperamento sensual, franco, robusto, à sua inteligência ávida de ciência, ao seu estilo de expressão rude, objetiva, direta”³⁶. Se Orígenes Lessa via romantismo em *A carne*, Bandeira inverte

³⁵ Júlio Ribeiro, *A carne*, p. 9 (Ática).

³⁶ Manuel Bandeira, “Discurso de posse”, proferido em 30 de novembro de 1940. Todas as citações deste texto foram retiradas da versão disponível no site da ABL (Academia Brasileira de Letras).

a leitura: considera que Ribeiro já era um “naturalista a que a atmosfera literária do tempo impusera a mentalidade romântica” em seu livro *Padre Belchior de Pontes*, “traindo-se” em anotações como na “cena do esfolar da presa, quando o cão, 'repleto de carne, lambia por postres o focinho besuntado de sangueira” e em passagens numerosas “em que abusa dos termos técnicos de guerra, de física, de anatomia”. Em *A carne*, ele reconhece que, para um escritor naturalista, Ribeiro não caracteriza suficientemente bem a fazenda produtora de cana e café e acha que é no desfecho que Lenita é inverossímil, não no começo da obra, em que ela é apresentada como um “exemplar de exceção, mas bem justificado”. “O desfecho trágico é introduzido por um rompimento de Lenita sem base na psicologia feminina, porque nenhuma mulher romperá com o amante, sem explicações, pelo simples fato de descobrir algumas relíquias de aventuras amorosas anteriores, completamente acabadas”.

Para Bandeira, a crítica atacou o romance menos por essas “falhas essenciais” do que por um suposto “propósito deliberado de escândalo”. “O gosto do escândalo, se existiu, foi no público, não no autor”, diz Bandeira, que continua:

Júlio Ribeiro pagou muito caro a glória relativa de ser o iniciador em nossa ficção daquela coragem de dizer quase tudo. Confundiram-no com os devassos, com o Bocage do sétimo volume. Barbosa e Lenita foram classificados por Alfredo Pujol como seres mesquinhos, sórdidos, infames, “que absolutamente não se conhecem na sociedade”.

Na avaliação de Bandeira, Lenita e Barbosa não tinham “preconceitos sociais, mas a sociedade estigmatizava o amor livre, o amor fora do casamento”, e que

mesmo assim tentam aceitar a “lei antinatural” da sociedade. Isso explicaria a carta que não é de amor nem de devassidão, mas sim um tratado de “geologia da região marítima da província”, na avaliação de José Veríssimo, que Manuel envia de sua viagem a Santos. Na conclusão de sua leitura, Bandeira recua um passo e diz que *A carne* “é um romance defeituoso, mas que merece ficar, e de fato ficou, ao lado de tantos outros romances, também defeituosos, do romantismo e do naturalismo”.

Deformação e criação

A caracterização de *A carne* como romance “defeituoso”, ainda que num contexto um tanto diferente, remete àquelas leituras que já tratamos anteriormente, que apontam a “monstruosidade” dos romances realistas e naturalistas franceses. Além do caráter democrático, apontado por Jacques Rancière, que essa “deformidade” expressa, esse desconforto que o romance naturalista provoca sempre, mesmo entre seus defensores, pode ter uma origem estética.

Para afirmar a relação “arbitrária” e “deformante” que o trabalho artístico necessariamente tem com a realidade, “pois a mimese é sempre uma forma de poiese”, Antonio Candido chamará a atenção para o fato de Aluísio Azevedo ter consultado o médico Fernandes Figueira sobre o envenenamento por estricnina durante a composição de *O homem* sem, no entanto, ter sido fiel às indicações recebidas na composição da obra. “Apesar do escrúpulo informativo do naturalismo, desrespeitou os dados da ciência e deu ao veneno uma ação mais rápida e mais dramática, porque necessitava que assim fosse para o seu desígnio.”³⁷

A historiadora Jeanne Gaillard, por sua vez, vai mostrar no seu prefácio a *O paraíso*

³⁷ Antonio Candido, *Literatura e sociedade* – Estudos de teoria e história literária, p. 12. São Paulo: TA Queiroz, 2000.

das damas (*Au bonheur des dames*), livro da saga dos Rougon-Macquart que trata do surgimento e da consolidação do grande magazine em Paris, o quanto Émile Zola, “desejoso de compartilhar com seus leitores a admiração que os contemporâneos do Segundo Império haviam sentido pelo 'início sublime' das lojas de la Paix”, à medida que escreve, acaba “por incorporar *sistematicamente* (grifo meu) em suas descrições o anacronismo, que recusava no início do seu trabalho”³⁸. “A obra de Lukács, crítico de Zola, também distingue o conceito de mimesis da simples transposição direta da realidade, que diferencia radicalmente a evocação dos sentimentos de sua expressão direta”.³⁹

A hipovalorização da imaginação no trabalho naturalista não é fruto, essencialmente, do projeto, mas, essencialmente, das condenações a que ele foi submetido. Se no discurso o apego à realidade é de fato inseparável do projeto naturalista, esse apego não se dá numa transposição acrítica dessa realidade. O temperamento do autor, como define Émile Zola, pode e, para ser mais preciso, deve intervir na produção de uma obra de arte. Taine, por sua vez, definirá a “fábula poética” como não apenas “sistemática como a ciência”, mas também “viva como a natureza”. Ao poeta, cabe requisitar ao filósofo “ideias gerais e abstratas para as transformar em seres vivos e particulares”. O artista tem a missão de criar a partir da natureza. Se ele a copia, é para a transformar.⁴⁰

³⁸ Jeanne Gaillard, prefácio a *O Paraíso das Damas*, p. 11. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

³⁹ Para Nicolas Tertulian, Lukács concorda com a tese de Benedetto Croce sobre o caráter *teórico* da atividade estética. Para o romeno, quando Lukács insiste que “a grandeza de Shakespeare é determinada não pela 'autenticidade' dos gritos de dor, mas por seu reflexo verdadeiro, amplo e profundo”, “devemos observar que o conceito *lukácsiano* de 'reflexo da realidade' (a mimesis), tantas vezes questionado, é, no fundo, sinônimo da 'idealidade' e do 'caráter teórico' da arte elogiados pelo idealista Croce”. Nicolas Tertulian, *Georg Lukács - Etapas de seu pensamento estético*, p. 64. São Paulo: Unesp, 2008.

⁴⁰ Pascale Seys, *Hippolyte Taine et l'avènement du naturalisme – un intellectuel sous le Second Empire*, p. 79. Paris/Montreal: L'Harmattan, 1999. As citações de Taine feitas por Seys e transcritas aqui integram o livro *Essai sur les fables de La Fontaine*.

A Carne é um romance que costuma ser citado pelos manuais de literatura do ensino médio, mas raramente é recomendado como leitura pelos professores. Apesar disto, e de não ser considerada uma obra-prima da literatura brasileira, é continuamente reeditado. Otto Maria Carpeaux, cuja erudição não deixava de levar em conta o gosto popular, no parágrafo que dedica a Ribeiro em *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, escreve:

A partir da hora da publicação, *A carne* foi chamado de livro escandaloso, pornográfico, sem valor literário; por outro lado, é incontestável o grande sucesso popular do romance, porventura causado por aqueles defeitos. Insistem porém os defensores de Júlio Ribeiro em afirmar-lhe as qualidades de filólogo científico e livre-pensador destemido.⁴¹

Se a reação ao conteúdo erótico e escandaloso pode ter explicado, no passado, o sucesso do livro, o argumento hoje perde força, diante do crescimento vertiginoso do mercado de materiais pornográficos e de sua difusão digital, em que a “indústria cultural oferece um sortido repertório do sexual em vários formatos e gostos” e em que se vive “um tempo em que o sexo não foi exatamente liberado, mas captado como espetáculo poderoso para consumo”⁴². *A carne* continua a ser editado e lido. É preciso, portanto, refletir o que permitiu ao livro atravessar mais de um século sem cair no esquecimento ou na vala comum de outros romances igualmente escandalosos do final do século 19. Como avaliou um defensor da obra, “hoje, os que negam a existência de Júlio Ribeiro até como escritor repelem *A carne*, mas, às escondidas, marotamente, na solidão do quarto, olhando de viés, abrem a gaveta do

⁴¹ Otto Maria Carpeaux, *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, p. 173. Rio de Janeiro: Ediouro, sem data.

⁴² Marcelo Bulhões, “Leituras de um livro 'obsceno’”, apresentação a *A carne* (Ateliê), p. 29.

criado-mudo e refocilam-se, gostosamente, em *Trópico de Capricórnio* e outros nacionais da mesma linha”⁴³.

A trama de *A carne* se passa numa fazenda do Oeste paulista, domínio do patriarca Coronel Barbosa, comandada por um administrador caboclo e repleta de escravos. Para este espaço, no início da década de 1880, uma mulher de 22 anos que recebera uma educação normalmente destinada apenas aos homens, Lenita, se muda, após a morte do pai, que já era viúvo. Lá, ela se interessará por um homem casado, mas separado da mulher (uma personagem distante), o filho do coronel, chamado Manuel Barbosa. Trata-se de uma “fazenda tipo” da exploração cafeeira no interior paulista da segunda metade do XIX, em que “cafezais alinhados, regulares, contínuos, como um tapete crespo, verde-negro, estendido pelo dorso da morraria” convivem com “a mata virgem, escura, acentuada, maciça quase, confundindo em um só tom mil cores diversíssimas”. A topografia da fazenda, no entanto, também é marcada pelo “verde-claro alegre e uniforme dos canaviais agitados sempre pelo vento”. Há ainda espaço para as pastagens.

Embora o café seja o centro da atividade econômica e de suas relações com a capital e com Santos (numa carta descritiva da paisagem do litoral paulista, Manuel Barbosa se queixa de ter de discutir questões comerciais relativas ao café: “em embarques, em saques, em descontos...”), o trabalho em torno da cana rivaliza em importância na caracterização do ambiente do livro. O capítulo 5 é todo dedicado à moagem da cana. Nele, Lenita acompanha todo o processo, e como Júlio Ribeiro faz da protagonista uma personagem interessada em compreender todo o processo

⁴³ José Aleixo Irmão, *Júlio Ribeiro*, p. 197-198. Sorocaba: Editora Cupolo, s/d. Apud Marcelo Bulhões, op. cit., apresentação a *A carne* (Ateliê), p. 30.

produtivo do açúcar, é apresentada uma descrição do funcionamento da empresa rural, que nesse momento se mobiliza para produzir açúcar. Lenita

subia ao tendal, contava as fôrmas, duas em cada pau; computava o produto em açúcar das quatro *tarefas* de cada dia; calculava o que haviam de produzir, em aguardente, os resíduos, a espuma, o mel; avaliava a capacidade dos caixões, dos estanques, dos vasos de tanoa de grande arqueação; punha-se ao fato dos preços; comparava os do ano corrente com os dos nove anos anteriores do decênio; generalizava, induzia, chegava a conclusões positivas sobre a renda do município em futuro próximo, dada mesmo a eliminação do fator servil⁴⁴.

Ou seja, desde o início, temos uma personagem excepcional, que é transportada, também de forma segura pelo escritor, para um ambiente tradicional, uma fazenda de café do interior paulista. Nessa fazenda, essas forças divergentes serão colocadas à prova, o conhecimento e a civilização de um lado, o prazer e a natureza do outro. Do ponto de vista ficcional, neste momento do trabalho, acredito que cumpre destacar mais dois bons momentos de *A carne*: a expressão do sadismo de Lenita e o suicídio de Barbosa, ao final da obra, em que a invenção naturalista é por demais evidente para poder ser negada.

Lenita ainda não conhece Manuel Barbosa, o filho do grande fazendeiro, mais já pensava continuamente no “caçador excêntrico do Paranapanema”, enquanto “entregava-se à moleza erótica” dos passeios pela fazenda. Mas não só isso: o narrador associa o erotismo de Lenita a sua crueldade:

Ficara cruel: beliscava as crioulinhas, picava com agulhas, feria com canivete os animais que lhe passavam ao alcance. Uma vez um cachorro reagiu, e

⁴⁴ Júlio Ribeiro, *A carne* (Ática), p. 25.

mordeu-a. Em outra ocasião pegou um canário que lhe entrara na sala, quebrou-lhe e arrancou-lhe as pernas, desarticulou-lhe a asa, soltou-o, rindo com um prazer íntimo ao vê-lo esvoaçar miseravelmente, com uma asa só, arrastando a outra, pousando os cotos sangrentos na terra pedregosa do terreiro.⁴⁵

Essa violência é, rapidamente, transformada em *voyeurismo* e transferida para a figura de um escravo por quem, anteriormente, Lenita intercedera, evitando um castigo e que, em seguida, tentara outra fuga. Como consequência, ao negro seria aplicado o bacalhau, ou seja, chicotadas descritas nos detalhes por Ribeiro, seguida da colocação de salmoura sobre as feridas. Lenita, escondida, por uma fenda observa toda a violência da escravidão: “E tremia, agitada por estranha sensação, por dolorosa volúpia. Tinha na boca um saibo de sangue”.⁴⁶

Temos, portanto, o desejo da personagem transformando-se em violência contra o animal (o canário), que se amplia na violência contra o escravo, que, por sua vez, alimenta ainda mais o desejo sádico de Lenita. A passagem é construída cuidadosamente: primeiro, Lenita expressa sua “bondade” em relação ao escravo, intercedendo por ele; em seguida, a crueldade aparece, se expressa na tortura do animal e só então se dirige para o escravo, que não tem consciência, em nenhum momento, de como aquela mesma mulher que atuara em seu favor agora goza o prazer de vê-lo contrair-se e gritar de dor.

A violência resultante da cultura e da naturalização da escravidão, em *A carne*, encontrará outras manifestações. Ela se manifesta por meio de Joaquim Cambinda, um líder mágico-popular da fazenda do coronel Barbosa. Cambinda

⁴⁵ Júlio Ribeiro, op. cit., p. 30 (Ática).

⁴⁶ Júlio Ribeiro, op. cit., p. 34 (Ática).

comanda o terreiro em que ocorriam os rituais religiosos e o “samba”, do qual nem todos os negros participam. Ele inspira respeito e medo entre brancos e negros da fazenda, por conta de suas “feitiçarias”⁴⁷. Em determinado momento, o coronel Barbosa conclui ser Cambinda o responsável por vários envenenamentos de escravos em sua propriedade. E, depois da ameaça de mandar o negro velho “acabar a bacalhau”, o negro confessa ter realizado dezenas de envenenamentos. O escravo e o fazendeiro patriarcal travam, então, o seguinte diálogo:

– Fui eu mesmo que matei a todos.

– E por quê?

– Maria Baiana pelo mesmo motivo que me fez matar Maria Bugra. Os outros para fazer mal a sinhô.

– Para me fazer mal? Por quê? Pois você não é o mesmo que forro? Exijo eu algum serviço de você? Não lhe dou moradia, roupa, comida? Por que me quer mal?

– Já que principiei a falar, irei até o fim. Sinhô é bom para mim, é verdade, mas sinhô é branco, e obrigação de preto é fazer mal a branco sempre que pode.

– Matar-me cinco escravos!

– Cinco! Só crioulinhos mandei eu embora dezessete. (...) ⁴⁸

O negro, que, com seus saberes religiosos, na prática exerce um pequeno contrapoder até este momento respeitado pela população escrava da fazenda, recusa a “bondade” patriarcal que o coronel Barbosa lhe oferece. Este, por sua vez, lamenta a morte de cinco escravos e admite, desta forma, que o negro fez-lhe mal – ou seja, a violência do negro contra o próprio negro prejudica os negócios do branco, pois ataca o fundamento econômico do patrimonialismo escravista, a

⁴⁷ Ribeiro faz um enviesado porém interessante registro de rituais religiosos dos escravos no cap. X.

⁴⁸ Júlio Ribeiro, op. cit. p. 91 (Ática).

propriedade do escravo ou, considerando que o romance se passa depois da aprovação da Lei do Ventre Livre (1871), até mesmo da perspectiva de novas formas de trabalho e, portanto, de exploração em incipiente construção. A atitude autodestrutiva de Cambinda, como a de Bertoleza, que realiza dois abortos sem nenhuma motivação evidente, além de encontrar no suicídio a única saída capaz de evitar a reescravização e, portanto, a desumanização, mostra, portanto, a sua razão de ser. Não tendo meios de vencer o conflito permanente instaurado, a alternativa “sábia” é rejeitar, por qualquer meio disponível, a lógica da escravização. Cambinda, assim, não se contenta com a resposta prática, é capaz de mais: pouco à frente, ele atribui o “entrevamento de sinhá velha” do coronel Barbosa a seus trabalhos religiosos, antes de soltar uma “gargalhada feroz”, deixando o patriarca ainda mais temeroso diante dos poderes sobrenaturais e, portanto, simbólicos, de Cambinda. Barbosa, então, entregará Cambinda aos outros negros, que o queimarão vivo, num ritual de justicamento chocante, mas que não mexe com a consciência de nenhum dos personagens da casa-grande.

É fácil encontrar falhas em *A carne*: a linguagem excessivamente rebuscada em alguns trechos, a presença de algumas personagens “esquecidas” pelo escritor, a presença de trechos que são verdadeiros artigos, como o da já citada carta de Manuel Barbosa a Lenita, no capítulo 11, que contribuem muito pouco para a ficção. Mas diálogos como o reproduzido acima revelam um escritor capaz de realizar a transposição da realidade para a ficção de algumas das dores e crueldades sociais mais relevantes de seu tempo. Como escreve Facioli num prefácio à obra, a denúncia ao costume bárbaro de aplicar castigos corporais e sangrentos ao escravo e

do sadismo que dominava toda a sociedade, “tão presente no livro”, “nunca foi 'notada' pela crítica, como se não constituísse mérito algum”:

Em geral, os críticos preferiram 'escandalizar-se' com os amores libertinos de Lenita, como se estes fossem um escândalo maior do que o sadismo e a barbárie disseminados pela sociedade escravista brasileira.⁴⁹

A carne, como *O cortiço*, termina com um suicídio. Manuel Barbosa envenena-se ao saber que Lenita, grávida de um filho seu, “comprou” um novo marido em São Paulo. Numa carta cheia de referências literárias (cita Ramalho Ortigão e o próprio Júlio Ribeiro, “um gramático que se pode parecer com tudo, menos com um gramático: não usa simonte, nem lenço de Alcobaça, nem *pince-nez*, nem sequer cartola”⁵⁰), Lenita informa que, como a lei não permite o divórcio no Brasil e Manuel Barbosa era casado, ela teve de “procurar outro”: “Tive de procurar é um modo de dizer: *o outro* deparou-se-me, ofereceu-se-me; eu me limitei a aceitá-lo e ainda impus-lhe condições”⁵¹.

A negociação não encerra o romance. Barbosa toma o veneno, mas se arrepende. E pensa (o narrador pelo discurso indireto nos informa):

Se houvesse quem entendesse de fisiologia, quem estabelecesse a respiração artificial, até que fosse completamente eliminado o veneno, arredar-se-ia a morte, a vida voltaria.

Mudassem as circunstâncias, outrem fosse o paciente, e Barbosa salvava-o.⁵²

⁴⁹ Valentim Facioli, “A crueza do naturalismo”, prefácio a *A carne*, p.4. São Paulo: Ática, 1988.

⁵⁰ Júlio Ribeiro, op. cit., p. 137 (Ática).

⁵¹ Júlio Ribeiro, op. cit., p. 139 (Ática).

⁵² *A carne*, p. 144 (Ática).

Mas o ambiente é esse mesmo: o conhecimento científico, no país e na fazenda, está isolado, é uma exceção, não a regra. E até o veneno fazer o filho do fazendeiro cair no “sono profundo de que ninguém acorda”, Manuel Barbosa teria de aceitar que “só vivia a consciência, e vivia para a tortura” de não poder agir, paralisado que estavam seus nervos e músculos. E pelo ambiente intelectualmente atrasado do Brasil e da fazenda paulista – que, se fosse esperar pela oportunidade de Zola iluminá-la com seu Sol, jamais sairia das trevas, ainda que com a ajuda da luz de uma vela.

A presença de Lenita, uma personagem excepcional, no sentido estrito, permite a Ribeiro penetrar num espaço pouco comum para os romances naturalistas (especialmente os europeus), o mundo rural, que, no Brasil, desempenha um papel fundamental no processo produtivo e social. É a fazenda patriarcal paulista de café (e, secundariamente, de açúcar) que produz as mercadorias destinadas à exportação que permitem a acumulação de capital em larga escala no país. Vendidos no mercado mundial do final do século 19, o café e o açúcar produzidos pela mão-de-obra escrava realizam a inserção do Brasil na economia capitalista internacional. Ribeiro, assim, pode expressar literariamente contradições que os romancistas naturalistas urbanos permitem perceber apenas secundariamente, por meio dos desdobramentos que a vida patriarcal alicerçada na produção agrícola exportadora tem no ambiente urbano. O ambiente rural da fazenda de café, porém, está um tanto quanto distante do dia a dia do leitor típico de romances. E, aparentemente para resolver esta distância cultural entre o cenário (que deve ser realista) e o leitor do romance – que poderíamos chamar também de alienação –, Ribeiro recorreu a uma estratégia nem sempre associada ao naturalismo – seu romance, que conta com

algumas descrições que se ligam ao projeto de Zola, tal como lido, entre outros, por Lukács, será, se não predominantemente, pelo menos significativamente narrativo.

Lenita não serve de pretexto apenas para que o narrador descreva a fazenda do coronel Barbosa. Ela também age. Caminha sozinha, quebra as pernas de um passarinho, faz experiências ao lado de seu amante. Não apenas se excita com a violência contra os escravos, ela vai além, toma conta da cena e se masturba. Quando se depara com a inação de Manuel Barbosa diante de sua gravidez, parte para a cidade e, com o poder do dinheiro, compra um marido, reencontrando por ação própria um reposicionamento social “respeitável” na sociedade. E faz questão de informar Manuel da escolha e dos motivos que a levaram a tomar a decisão.

O deslocamento no espaço físico e ideológico promovido pelo autor não elimina seu caráter experimental. Também não o faz a presença afirmativa de Lenita, que permite expor uma série de características e de contradições da fazenda cafeeira paulista. Apesar de, nestes aspectos, não responder ao tipo ideal de romance naturalista, o livro continua a cumprir o projeto sugerido por Zola. Realiza um “estudo” do “trabalho recíproco da sociedade sobre o indivíduo e do indivíduo sobre a sociedade” e também mostra “a engrenagem das manifestações intelectuais e sensuais” sob as circunstâncias-ambiente (e não tanto sob as influências da hereditariedade). Mostra “o homem vivendo no meio social que ele mesmo produziu, que modifica todos os dias, e no seio do qual experimenta por sua vez uma transformação contínua”⁵³.

A força da narrativa em *A carne*, contraposta às descrições cheias de jargões científicos e positivistas de curta perenidade estética, de fato desequilibra o

⁵³ Émile Zola, *O romance experimental e o naturalismo no teatro*, p. 43.

romance, o que talvez explique parte da resistência à obra entre a crítica. Por outro lado, cabe perguntar se não é justamente esse desequilíbrio que permite à obra expor a violência e o autoritarismo do sistema escravocrata patriarcal, que era o responsável pela modernização da economia brasileira e, simultaneamente, pela manutenção de seu elo mais “pré-capitalista”, a escravidão. Lenita, com sua capacidade de expor uma mulher diferente, em busca de emancipação, choca menos pela liberdade sexual que vive plenamente e mais porque ousa utilizar os capitais que acumulou – pecuniários e sociais – para se libertar do controle masculino. Mesmo Bandeira, que foi seu crítico mais condescendente, aponta uma inverossimilhança que não se sustenta: parafraseando-o, o desejo de não aceitar Lenita está mais no crítico do que no escritor e no narrador, que constroem uma entrada e uma saída plenamente convincentes para a personagem. O problema é que aceitá-la significava aceitar também abrir mão de um poder sobre o corpo da mulher que a leitura conservadora, feita por homens e mulheres, não estava disposta a considerar.

A censura moral ao livro se explica, assim, pela independência conquistada pela protagonista, por sua “sexualidade indisciplinada, que não é nem de uma mucama, nem de uma prostituta, mas de uma moça branca, rica, bonita e instruída”⁵⁴. Se todo o discurso naturalista caminha para alimentar uma transgressão que, ao mesmo tempo, criava uma nova forma de opressão, Lenita escapa às possibilidades que foram aceitas como padrão pela sociedade do final do século 19. Nem prostituta, nem dona de casa, nem amante bem comportada, ela subverte com o poder masculino do dinheiro a ordem masculina. Lenita supera o impasse do

⁵⁴ Leonardo Mendes, op. cit., p. 21.

impedimento ao casamento com Manuel Barbosa comprando um marido em São Paulo, numa afirmação de poder desconcertante para a moral dominante.

Júlio Ribeiro, no entanto, não concede a Lenita, após a compra, uma solução conciliadora, como a presente em outro romance brasileiro do século 19: Aurélia Camargo, a filha de uma costureira protagonista do romance *Senhora*, de José de Alencar, publicado em 1875, também paga pelo marido, um antigo namorado, após receber uma herança inesperada. Mas o casamento, inicialmente imaginado como uma fachada por Aurélia, com o duplo objetivo de responder às demandas sociais e de humilhar Fernando Seixas, acaba se consumando. Na obra de Alencar, a chave da porta do quarto de Aurélia, que representa a realização sexual do casamento, é confiada ao marido quando este realiza um grande negócio e restitui-lhe os cem contos de réis que recebera como dote.

O romance de Alencar é organizado em quatro partes, e cada uma delas tem um título que remete a uma negociação comercial: “O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”. A mercantilização do casamento, no entanto, é concluída com uma transação que tem não o caráter de afirmação por parte de Aurélia, mas o de restituição da “normalidade” do poder masculino: a contabilidade do dote do casal produz um efeito moralizante e regulador das convenções sociais. Lenita, não: ela se afirma como mulher independente “negociando” com as convenções sociais numa posição de autonomia, reconhecendo o peso dessas convenções, cedendo conscientemente a uma delas, que é apresentar um pai para seu filho, sem a preocupação de buscar uma saída que restitua a condição de submissão a um homem. Seu marido não é uma personagem que esteja previamente ligada a ela,

mas, ao contrário, um homem qualquer. Não apenas o casamento é coisificado, a própria figura masculina perde qualquer traço idealista.

Lenita tornou-se, assim, um exemplo a ser negado por todas as vias, e a crítica literária cumpriu o papel de “castrar” todo o discurso crítico e libertário do romance.

8. Homoerotismo masculino em Portugal e no Brasil

Tanto Alfredo Bosi quanto Luciana Stegagno Picchio, em suas histórias da literatura brasileira, quando citam as fontes portuguesas do naturalista Adolfo Caminha, ignoram o romancista português Abel Botelho e lembram-se apenas da influência de Eça de Queirós. Pouco à frente em seu trabalho, Picchio, ao tratar do movimento cearense da Padaria Espiritual, do qual Caminha tomou parte e que faria o proselitismo do método naturalista no Ceará na década de 1890, lembra, além de Eça, de Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão e Antônio Nobre. Mais uma vez, no entanto, o nome de Botelho não aparece¹. Essa ausência repete-se em Nelson Werneck Sodré. Em *O naturalismo no Brasil*, ele afirma que “os naturalistas ortodoxos portugueses não influíram na literatura brasileira” – e, pelos motivos que usa para excluir Eça do grupo dos “ortodoxos” (“suas personagens não se explicam

¹ Parto dessas histórias mais “recentes” da literatura brasileira por um motivo: creio que elas representam significativas sedimentações das histórias da literatura que vêm sendo escritas desde o século 19 por nossos especialistas em literatura.

pela hereditariedade, mas pelo meio”) e pelas sinopses que faz dos romances de Botelho (a personagem do Barão de Lavos, por exemplo, “não pode resistir à herança atávica”), podemos incluir este último no rol dos escritores portugueses que supostamente não teriam deixado rastros no naturalismo brasileiro².

Não considero essa ausência de todo estranha. Parece-me, ao contrário, quase “natural”, se tomarmos por base o modo como tende a se construírem muitas das narrativas das histórias da literatura. Pode-se dizer, de modo simplificado, é claro, que elas seguem um modelo piramidal, em que os grandes escritores influenciam aqueles que estão um nível abaixo – que, por sua vez, podem servir de modelo para os que estão ainda abaixo – que, eventualmente, podem beber diretamente do grande escritor, mas necessariamente em doses moderadas –, e assim sucessivamente. Ignoram-se ou são subvalorizadas as trocas laterais e as influências que vão “de baixo para cima”. Mas note-se que estamos ainda dentro do modelo – o que dizer, então, se imaginarmos que a pirâmide em si explica pouca coisa e que, na vida real, ou seja, na vida do escritor que está por escrever uma obra, muitas outras leituras estão sendo processadas durante a elaboração de um romance?

Mesmo Nelson Werneck Sodré admite que as questões, as polêmicas e os debates da primeira fase do naturalismo português “foram aqui discutidos com a amplitude que o meio permitia”, mas não abre espaço para a hipótese de que não apenas as polêmicas posteriores (tanto Caminha quanto Botelho são autores de um naturalismo já “maduro”, tanto no Brasil quanto em Portugal, e ainda assim intensamente debatidos à época), mas as obras desse naturalismo “tardio” tenham sido lidas e gerado frutos positivos no campo da criação literária.

² Nelson Werneck Sodré, *O naturalismo no Brasil*, p. 59-61. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Procuraremos definir os pontos de contato entre a obra de Caminha e a de seu par português Abel Botelho. Para além de Caminha ter lido a obra de maior sucesso de Botelho, *O Barão de Lavos*, antes de escrever *Bom-Crioulo*³, muita coisa os une, em especial o fato de obras de ambos terem conquistado novos críticos no final do século 20 e início do 21 e sido recuperadas por leituras de gênero que tomaram como valor positivo o homoerotismo, central nos dois romances, antes em geral avaliado como elemento negativo ou ainda interpretado segundo a visão canônica do naturalismo, ou seja, como mera exploração do patológico.

Se Botelho, para Óscar Lopes e António José Saraiva, representa a “estética naturalista extrema” em Portugal⁴, *O Barão de Lavos* (1891) é, de acordo com Mario César Lugarinho, “a narrativa fundadora da representação da homossexualidade explícita em Língua Portuguesa”. Para Lugarinho, a obra de Botelho não possui “grandes ambições estéticas”, contando “com estrutura narrativa bem irregular e com personagens pouco consistentes”. Seguindo o cânone naturalista, o romance trata, com assinala o crítico, a questão da homossexualidade “de maneira patológica e antropológica”⁵. A obra que inicia o ciclo da Patologia Social – que inclui ainda os romances *O livro de Alda* (1898), *Amanhã* (1901), *Fatal Dilema* (1907) e *Próspero Fortuna* (1907) – buscando traçar o perfil do Barão

³ “*Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha e a França”, de Maria Letícia Alcoforado (p. 87, *Revista de Letras*, nº 28. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas /Unesp, 1988) aponta essa leitura. Sobre o sucesso do livro, a edição das *Obras de Abel Botelho* informa, à p. XX, que a primeira edição esgotou-se em quinze dias.

⁴ Citados por José Luiz Foureaux de Sousa Júnior em “Abel Botelho: o lado 'esquisito' do esquecimento”, p. 112. Em Ida Maria Santos Ferreira Alves e Silvio Renato Jorge (orgs.), *A palavra silenciada: Estudos de literatura portuguesa e africana*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001.

⁵ Mário César Lugarinho, “Direito à história ou o silêncio de uma geração: uma leitura d'*O Barão de Lavos*, de Abel Botelho”, p. 164. Em Ida Maria Santos Ferreira Alves e Silvio Renato Jorge (orgs.), *A palavra silenciada: Estudos de literatura portuguesa e africana*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001.

de Lavos como um nobre decadente, casado com Elvira, uma burguesa. Esse nobre apaixona-se pelo efebo Eugénio, um jovem louro, de olhos azuis, imberbe e saindo da adolescência – que, na narrativa, representa a população pobre de Portugal. A ligação, considerada torpe pelo narrador, acabará por afastar definitivamente o barão da esposa, que, por sua vez, iniciará uma relação com o próprio Eugénio. Numa breve e informativa sinopse, Massaud Moisés conclui: “Criada a situação dramática, os acontecimentos se avolumam, conduzindo o Barão de baixeza a baixeza, até que, ao fim, morre na sarjeta, ignobilmente.”⁶

O comportamento do barão, que recebe o significativo nome de Sebastião⁷, é, durante todo o livro, tratado como uma doença. Mas não uma doença qualquer. Trata-se de uma doença “atávica”, vale dizer, hereditária. Ele é um “rebento degenerado”, nas palavras do narrador. Os termos utilizados para descrever sua origem tomam-se emprestados da física, da botânica, da patologia, da genética: “O barão garfava por *enxertia* duplamente bastarda em duas das mais antigas e ilustres famílias de Portugal”; “desta romanesca mancebia *porejou* um filho, que vinha a ser o sexto avô do nosso barão de Lavos”; “o atavismo fez explodir neste com *rábida* energia todos os vícios constitucionais que *bacilavam* no sangue de sua raça, exagerados numa confluência de seis gerações, de envolta com instintos doidos de pederasta, *inoculados* e progressivamente agravados na sociedade portuguesa (...)”.⁸

A condenação ao “homossexualismo”, palavra que é criação da cultura médica do século 19, é evidente e os exemplos poderiam encher páginas e páginas.

⁶ Massaud Moisés, *A “patologia social” de Abel Botelho*, p. 22. São Paulo: FFLCH, 1962.

⁷ Alusão provável a D. Sebastião, ou seja, a um rei que não deixa descendentes e que mergulha Portugal numa crise institucional.

⁸ Abel Botelho, *Obras de Abel Botelho*, v. 1 – *O barão de Lavos*, p. 16 (grifos meus). Porto: Lello&Irmãos, 1979.

No entanto, o mesmo Lugarinho observa que a narrativa apresenta uma espécie de armadilha para o leitor. “Aparentemente, o narrador é um consciente porta-voz de uma moral burguesa moralista, vitoriana, inferindo, em diversos momentos comentários sobre o crime cometido contra a natureza pelos personagens homossexuais”, explica ele. “Todavia, traz à tona uma série de comentários abonadores do comportamento do Barão”. Antes de ser apresentado seguindo em sua degradação moral e física, “sua trajetória recebe um tratamento de iniciação à perversão, podendo, em alguns momentos, se recorrer ao modelo de Sade em que a perversão libertina é caminho de conhecimento e, portanto, de acesso à Razão”.⁹ Um dos exemplos mais fortes dessa dubiedade narrativa ocorre quando o Barão descobre o gosto de sêmen ao praticar sexo oral no efebo Eugénio: “Entre imputar-lhe o vício e a degradação moral e física definitivamente, o narrador prefere apresentar a cena como grande momento iniciático e lírico, o momento supremo da trajetória do Barão!”¹⁰

Se concordamos que *O Barão de Lavos* inaugura a narrativa homossexual masculina explícita em Portugal com o caráter ambíguo apontado por Lugarinho, podemos também afirmar que papel semelhante desempenhará *Bom-Crioulo* no Brasil¹¹. Para João Silvério Trevisan, “Caminha vai tecendo a relação homossexual com surpreendente naturalidade, como um dado específico e irrefutável, chegando a criar uma legítima ternura entre dois homens do povo”. Ainda que “pagando tributo aos preconceitos científicos da época”, tanto em relação à homossexualidade quanto

⁹ Mário César Lugarinho, op. cit., p. 165.

¹⁰ Mário César Lugarinho, op. cit., p. 166.

¹¹ Embora Caminha cite o livro *Um homem gasto* (1885), de Ferreira Leal, como precursor ao tratar da homossexualidade, esse romance, que tem como protagonista um aristocrata em Petrópolis (RJ) não teve repercussão na história da literatura brasileira.

em relação à questão racial, na avaliação de Trevisan, o autor “coloca-se quilômetros à frente de seu tempo”¹². Na avaliação do historiador James Green, autor de *Além do Carnaval – A homossexualidade masculina no Brasil do século 20*, *Bom-Crioulo* “é um romance complexo que envolve múltiplas noções de raça e de sexualidade no Brasil da virada do século”, e “é notável como Caminha descreve o homoreotismo com uma ousada franqueza”.¹³ Esse pioneirismo ganhou, recentemente, interesse internacional, e o romance foi traduzido para o alemão, o inglês, o espanhol, o francês, o italiano e o turco. Carlos Eduardo Bezerra avalia que essa internacionalização de *Bom-Crioulo* indica que a obra “preencheu lacunas” não só no Brasil, ao colocar um negro e homossexual como protagonista, mas também em outros países, por construir uma personagem – o marinheiro – que está ligada às fantasias, às imaginações eróticas e às representações pornográficas do homoerotismo que atravessaram o século 20 e chegaram ao século 21. Uma das permanências mais *pops* do marinheiro como ícone gay seria a música *In the Navy*, cantada pelo grupo Village People.¹⁴

Como ocorreu com outras obras naturalistas, “após seu lançamento explosivo, em 1895, o romance sofreu um processo que se poderia chamar de 'conspiração do silêncio' – nas esferas oficiais, mas também na área acadêmica”, diz Trevisan, que atribui essencialmente à condenação moral o fato de a obra ter sido escondida em notas de rodapé da história literária. Mas como também ocorreu com outras obras de que tratamos, a condenação moral nunca explica totalmente a questão, e também

¹² João Silvério Trevisan, “Introdução” a *Bom Crioulo*, p. 10-11. São Paulo: Hedra, 2009.

¹³ James Green, *Além do Carnaval – homossexualidade masculina no Brasil do século 20*, p. 73. São Paulo: Unesp, 1999.

¹⁴ Carlos Eduardo Bezerra, “Bom-Crioulo: um romance da literatura gay made in Brazil”, p. 94-100, em *Revista de Letras*, nº 28, v. 1/2, jan/dez. 2006.

não foi capaz de excluir o livro definitivamente da história literária. No seu primeiro capítulo, Herculano, um grumete que se masturba no convés, cometendo “um crime de lesa natureza, derramando inutilmente no convés seco e estéril a seiva geradora do homem”¹⁵, é punido com a chibata. A chibata é uma presença constante no romance e que pode ser atribuída ao desejo de Caminha de denunciar a prática de castigos corporais na Marinha. Mas é, também, uma resposta estética – Bosi escreve que Amaro, o protagonista do livro, move-se “pelos meandros do sadomasoquismo”, e Leonardo Mendes vê nesse sadomasoquismo “um mecanismo de defesa cujo objetivo é aniquilar a irrupção de sexualidades perversas e indisciplinadas”¹⁶. As “cenas de homossexualismo explícito” podem ter incomodado os marinheiros, mas ele é fortemente acompanhada no livro por indisciplinas não apenas sexuais: a crítica à Armada pela violência dos castigos corporais, que provocariam uma década e meia mais adiante à Revolta da Chibata, levou a Marinha a pedir a interdição de uma reedição do romance, que terminou apreendida por ser o livro considerado “comunista”¹⁷. Para completar o cenário de proibições, em 1983, segundo Trevisan, uma resenha do romance, escrita pelo crítico literário Leo Gilson Ribeiro, “foi vetada pelos editores de um jornal paulistano, sob pretexto de que o tema desagradava os donos do tal diário”¹⁸.

¹⁵ Adolfo Caminha, *Bom-Crioulo*, p. 37. São Paulo: Hedra, 2009.

¹⁶ “As ruínas da homossexualidade: o gótico em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha”, p. 61. Essa leitura é questionada por Oswaldo Alves Lara Neto, para quem o sadomasoquismo é “constitutivo de um desejo sexualizado que se realiza na violência. *Entre o “instinto” e a “falta de hábito”* – A psiquiatrização da sexualidade em *Bom-Crioulo* (1895). Dissertação de mestrado. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2009.

¹⁷ Brito Broca, *Horas de leitura*, apud João Silvério Trevisan, “Introdução” a *Bom Crioulo*, p. 11.

¹⁸ João Silvério Trevisan, “Introdução” a *Bom Crioulo*, p. 11-12.

O discurso científico como estratégia de defesa

Os romances de Caminha e de Abel Botelho têm um trecho bastante semelhante. Como *O Barão de Lavos*, *Bom-Crioulo* se firmará sobre a relação entre um homem mais velho, Amaro, e um efebo, o grumete Aleixo. Fisicamente, ele lembra Eugénio, do romance português. Vindo do sul, especificamente de Santa Catarina, é jovem, loiro, tem olhos azuis. Amaro é um negro que o narrador sugere ser fugido e que encontrara abrigo na Marinha. Ele é descrito como “muito alto e corpulento, figura colossal de cafre, desafiando, com um formidável sistema de músculos”, a violência que disciplina a marujada. Comparado a Hércules¹⁹, Amaro é capaz de resistir bravamente aos castigos corporais que recebe.

Após a iniciação sexual de Aleixo na corveta, o jovem grumete e o Bom-Crioulo passam a viver juntos, dividindo um quarto numa casa de pensão em terra. Lá, ficam juntos nos dias de folga, trancam-se, quando necessário, guardando certa privacidade, sob a bênção da portuguesa Carolina, uma senhora de 38 anos, um tanto gorda, que mantém seu negócio com a ajuda de um amante açougueiro que tem o apelido de Carola Bunda, mas também passeiam juntos. Tudo vai relativamente bem, e Carolina chega a brincar que, mais um pouco, Amaro e Aleixo teriam filhos²⁰, até que o Bom-Crioulo é transferido para um outro navio, “um de aço, muito conhecido pelo seu maquinismo complicado e pela sua formidável artilharia; belo conjunto de forças navais, que fazia desse couraçado um dos mais poderosos do mundo”²¹. Amaro tem o pressentimento de que a transferência para a

¹⁹ A mitologia e o mundo gregos, aliás, estão muito mais presentes no romance de Abel Botelho, em que há referências recorrentes ao rapto de Ganimedes e também à relação entre Sócrates e Alcebiades.

²⁰ Adolfo Caminha, op. cit., p. 83.

²¹ Adolfo Caminha, op. cit., p. 84.

nova embarcação vai afastá-lo de Aleixo, o que aponta para um grau significativo de consciência do processo social em andamento, e isso realmente se vai concretizando. A troca de navio, assim, não é um simples episódio, mas um fator que sugere o processo de modernização da Marinha e seu efeito sobre as relações entre os homens do mar e, em especial, entre homens negros e homens brancos. Ela cria um descompasso e provoca um distanciamento, e não é apenas o trabalho de um e de outro que deixa de ocorrer proximoamente, mas também os dias de folga deixam de coincidir. A relação entre os dois fica, portanto, cada vez mais difícil.

A portuguesa Carolina percebe que Aleixo está sozinho, olha-se no espelho e julga-se capaz de seduzir o rapaz. E ele deixa-se conquistar. Amaro tentará fugir do seu novo navio, certa feita, e será duramente castigado, sendo transferido para o hospital da Marinha. Se Aleixo era um escravo fugido, em tese já livre por suas próprias forças, os castigos físicos da Marinha para essa nova tentativa de fuga como que renovam sua escravidão, o que, num certo sentido, está próximo à tentativa de reescravizar Bertoleza em *O cortiço*. Diante dessa força, até mesmo o Hércules negro sucumbe. A recuperação o afasta ainda mais de Aleixo, e sua tentativa de construir uma identidade própria, ainda que condenada socialmente, fracassa por completo. O final da história violento, lembrando, num certo sentido, o cenário e a ação que marcam o final de *O Cortiço*, com a diferença de que no livro de Azevedo temos o suicídio da negra Bertoleza. enquanto em *Bom-Crioulo* temos um assassinato e uma prisão que é também um fim, uma morte social não menos dramática:

Ninguém se importava com “o outro”, com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre as baionetas, à luz quente da manhã: todos, porém, queriam “ver o cadáver”, analisar o ferimento, meter o nariz na chaga...²²

Assim como em *O Barão de Lavos*, quem apresenta o efebo à “dona da casa”, com quem o jovem terá sua primeira relação heterossexual, é a personagem que primeiro a iniciou sexualmente, um homem mais velho e mais poderoso – Sebastião porque é rico e nobre, Amaro porque é, hierarquicamente, é superior a Aleixo. Assim como no romance de Abel Botelho, Amaro sofrerá por amor, um amor proibido, até praticamente destruir-se e terminar o livro cercado por policiais. Como a trama que se desenvolve em Portugal, a que se passa no Brasil considera antinatural o amor e as relações sexuais entre homens, mas também mantém um discurso ambíguo: após o primeiro intercuro entre Amaro e Aleixo, em que “consumou-se o delito contra a natureza”, a tal natureza reage positivamente: a manhã seguinte apresenta-se como “um belo dia de sol, quente, luminoso, de uma transparência fina de cristal lavado”²³.

Para além das aproximações e das derivações entre os romances, também encontramos distanciamentos. O Brasil vivia um momento de intensa transformação, com a implantação de um novo regime, a República. Uma república que representou uma série de frustrações. Apesar disso, o país viveu no final do século 19 e início do 20 um certo dinamismo político e econômico que acabou expresso nessa literatura que desejava estudar a sociedade.

Em *Bom-Crioulo*, a trama pode abrir mão de personagens da elite, pelo menos no plano em que ocorre a maioria das ações, o que sugere a mimese de uma

²² Adolfo Caminha, op. cit., p. 157.

²³ Adolfo Caminha, op. cit., p. 63.

sociedade muito mais complexa do que a de *O barão de Lavos* e d'*O livro de Alda*, onde a modernização burguesa estava alguns passos atrás. Se a virtude de *O cortiço*, para Antonio Candido, foi o de poder criar uma situação de exploração que aproximava o proprietário do cortiço dos moradores, em *Bom-Crioulo* há uma distância que acaba sendo, no sentido inverso, tão significativa quanto.

O naturalismo brasileiro não encontrou grandes dificuldades em representar o mundo do trabalho e da ascensão burguesa. Amaro é um marinheiro que sofre as agruras e as violências da organização do trabalho na Armada; o grumete Aleixo também tem suas funções nos navios de guerra, e Carolina, além da pensão, conta com um aporte regular do açougueiro, seu amante. Em *O cortiço* e *O coruja*, o trabalho e a produção, seja pelo dinamismo, seja pelos bloqueios, são preocupações frequentes. Esse mundo do trabalho está praticamente ausente de *O barão de Lavos*. Na obra de Abel Botelho, não sabemos de onde vêm as rendas. Sebastião tem uma propriedade no interior, mas ela serve antes para mostrar seu descaso para com sua suposta fortuna, que o amor por Eugénio arruína (o que mostra, por outro lado, que ela não é tão grande assim), do que para demonstrar a organização social portuguesa – talvez por conta da crise que o país vivia, à espera de uma República que ainda demoraria duas décadas para chegar. Lima Barreto, em 1918, ao narrar um encontro com Carlos Malheiro Dias, autor de *A mulata*, afirmaria categoricamente que “o Brasil é mais complexo, na ordem social econômica, no seu próprio destino, do que Portugal. A velha terra lusa tem um grande passado. Nós não temos nenhum; só temos futuro”²⁴. Em *O livro de Alda*, de Botelho, ainda que as relações deem-se

²⁴ Lima Barreto, “Literatura militante”, in *Marginália*, p. 115.

quase todas em torno do dinheiro²⁵, também não sabemos de onde ele vem, exatamente – Mário, o narrador, é um estudante de engenharia, mantido, no início do romance, não se sabe por quem, vivendo com colegas que também não têm profissão ou fontes de renda definidas.

Por outro lado, as personagens marginais de Botelho conhecem finais felizes. Eugénio faz sucesso no teatro, aproveitando-se da publicidade que sua relação com o barão propiciara, e Alda não tem pudor de largar Mário quando isso é conveniente para seu bem-estar e felicidade. Já Aleixo termina morto por Amaro, um Amaro já destruído pelo fracasso da relação em que investira suas energias. Num caminho analítico possível, podemos dizer que Botelho vê futuro nessas personagens que são uma alegoria do povo, enquanto no Brasil, esse povo, também alegoricamente, ainda que ativo na vida econômica e social, é conduzido ao fracasso. Mais uma vez, como ocorre com *L'Assomoir* e *O cortiço*, a relação entre a obra primeira e a segunda não pode ser simplificada como cópia ou plágio. *Bom-Crioulo* não esconde sua filiação a *O barão de Lavos*, mas faz uso do entrecho para explorar uma situação diversa, em que escravidão, trabalho e sexualidade são fatores que concorrem para que a trama ganhe novos contornos e complexidades.

Ao abordarem a relação homossexual de forma tão explícita e tão central em seus romances, Botelho e Caminha seguiram a vaga do movimento naturalista que estimulava o “estudo” de comportamentos sexuais considerados “desviantes” ou “patológicos”, além de causar escândalo e publicidade no mercado de livros em formação. Caminha, mais de uma vez, escreveu de modo a externar sua frustração por o ambiente cultural e econômico brasileiro atuarem de modo a impedir a

²⁵ Alguns críticos apontam uma influência de Camilo Castelo Branco na obra de Botelho. A força do dinheiro nessas relações e o formato epistolar são elementos em *O livro de Alda* que sugerem essa afinidade.

profissionalização do escritor²⁶. Essa frustração, no entanto, indica, como o próprio Caminha percebe, uma situação em que editar livros já existe como negócio capitalista e que pode produzir lucro, “se não fabuloso”, pelo menos capaz de garantir um resultado “infalível e satisfatório”²⁷. Ainda que defenda que os escritores não devam sacrificar seu ideal artístico nem ceder às pressões dos editores por obras populares, Caminha vivia num ambiente em que o livro tornava-se uma mercadoria mais popular.

Todo um mercado de livros no Brasil e em Portugal movimentava-se, tendo novos romances e reedições de obras francesas libertinas explorando o interesse do público por leituras capazes de mexer de novas formas com seus sentidos. Em *Páginas de Sensação*, Alessandra El Far apresenta uma preciosa pesquisa quanto à enorme circulação de livros portugueses no Brasil no final do século 19 e início do século 20, especialmente aqueles que eram classificados como “romances de sensação” e “leituras para homens” nos anúncios de jornal – categorias em geral distintas, mas, por vezes, confundidas propositadamente pelos negociantes do livro, que podiam englobar desde o popular e quase romântico *Elzira, a morta virgem* (1883) até *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, analisado nos jornais por críticos respeitados, passando pelos romances do “ciclo da Tuberculose Social”, assinados por um falso Rabelais, pseudônimo do escritor Alfredo Gallis²⁸, e *A Mulata* (1896), de Carlos Malheiro Dias. Os livros ficaram mais baratos, ganharam edições mais simples, passaram a ser lidos por mais gente, gente que não lia as línguas

²⁶ O texto mais representativo dessa frustração de Adolfo Caminha é “Editores”, que integra o volume *Cartas literárias*, p.119-125. Fortaleza: UFC Edições, 1999.

²⁷ Adolfo Caminha, op. cit., p. 120. O escritor, como se vê, um tanto ingenuamente acha que o negócio da edição é sempre lucrativo.

²⁸ Segundo El Far, em *Páginas de Sensação*, p. 20. O livro que ela cita não é datado, mas podemos supor que, se não sucedeu o ciclo da Patologia Social de Botelho, foi seu contemporâneo.

estrangeiras da moda, o francês e o inglês. Ainda que os escritores não conseguissem atingir esse público, ele era desejado. As prostitutas eram personagens recorrentes nos romances e passaram a ser, também, um índice de penetração popular do livro: um cronista do *Jornal do Brasil* escreveu, em 31 de dezembro de 1900, que “o livro espalhou-se; deixou de ser objeto raro e caro, para chegar até o povo”²⁹; outro, Orestes Barbosa, narrou a história de Alice da Silva Ramos, uma prostituta que, segundo ele, aprendeu a ler para “saborear” narrativas famosas em seu tempo³⁰.

A emergência desses novos letrados coincide com a vontade, raramente realizada no Brasil, de profissionalização do escritor. Adolfo Caminha usará a ironia da primeira pessoa para queixar-se, em suas *Cartas literárias*, dos editores que prefeririam “um bom enredo, uma história de sangue cheia de mistérios, comovente, arrebatadora” ao estilo e à arte e que completavam o discurso dizendo: “É disso que o povo gosta, e nós, a respeito do gosto literário, só conhecemos o povo”.³¹ O escritor naturalista tinha, portanto, ao mesmo tempo, de impor-se como literato entre seus pares e buscar atingir esse povo que comprava livros e que lhe permitiria, pelo menos idealmente, viver de escrever.

A partir daí é possível entender, em alguma medida, o caráter dúbio de narrativas como *O Barão de Lavos*, *Bom-Crioulo*, *O Livro de Alda* e tantas outras obras do período. Uma ousadia temática que esbarra num discurso moralizante. Escritores politicamente progressistas, republicanos e muitas vezes declaradamente socialistas que expressam desabrido preconceito racial, de classe e de gênero. O

²⁹ Citado em *Páginas de sensação*, p. 71.

³⁰ Citado em *Páginas de Sensação*, p. 70.

³¹ Adolfo Caminha, *Cartas literárias*, p. 121.

desejo de denunciar as violências contra os mais pobres coincidindo com a reafirmação de inúmeros padrões de dominação.

Se a ciência que transforma a sexualidade homoafetiva em doença é hoje sinal de fraqueza desses romances, essas obras nos impõem um duplo desafio: exigem ser lidas com a liberdade que temos hoje para tratar dos temas outrora “escabrosos” juntamente com o espírito crítico que permite, também, compreender as forças que determinavam os limites dessas obras.

Se tanto Caminha quanto Botelho desejavam não apenas a popularidade entre os leitores, mas também serem reconhecidos como escritores pelos pares e críticos e espaço nas editoras, uma aprovação direta do “homossexualismo” era, se não inviável, bastante perigosa. O escritor tinha, em alguma medida, de negar sua adesão ao proibido para continuar tratado dele. Os textos de intervenção podem ser, assim, tanto mais contundentes quanto tiverem sido transgressivos os romances. Caminha, por exemplo, tentou justificar suas qualidades como romancista negando qualquer relação com uma literatura “imoral” e apontando autores já consagrados que, em tese, seriam mais perigosos do que ele. Escrevendo à *Gazeta de Notícias* “em defesa própria”, dirá que, se o romance *A normalista* é imoral,

cuja circulação deve limitar-se a um certo e determinado grupo de leitores, então o que direi dos romances naturalistas de Aluísio Azevedo? Que não devem ter entrada nas bibliotecas públicas? Neste caso, e com muito mais forte razão, *A carne*, de Júlio Ribeiro, deveria ser queimado solenemente perante um conselho de jesuítas...³²

Caminha afirma também que é contrário à “libidinagem literária e não perdoaria nunca o escritor que me viesse, por amor do escândalo, descrever cenas

³² Adolfo Caminha, op. cit., 73.

imorais, episódios eróticos a título de naturalismo”³³. Esse esforço de Caminha em se distanciar da imagem de imoral espelha, de forma invertida, o tratamento que recebia da crítica: Valentim Magalhães, em *A Notícia*, usará maliciosamente uma informação biográfica de Caminha para atacá-lo. Caminha, tenente da Marinha, havia sido exonerado da Armada em fevereiro de 1890 após envolver-se com a mulher de um oficial do Exército, que abandona o marido para viver com ele. A Marinha, como punição, decide enviá-lo num navio para a Europa, o que ele não aceita. Quando da publicação de *Bom-Crioulo*, Valentim Magalhães questiona o fato de Caminha haver “achado literário tal assunto, de ter julgado que a história dos vícios bestiais de um marinheiro negro e boçal pode ser literariamente interessante”. E complementa: “Provavelmente o sr. Caminha já foi embarcado, talvez grumete como os seu louro Aleixo – o que ignoro”³⁴.

Para se defender dessa crítica que é quase uma acusação, Caminha escreverá um artigo intitulado “Um livro condenado”, em que se pergunta: “Que é, afinal de contas, o *Bom-Crioulo*?”, para, ancorando-se na ciência, responder:

Nada mais que um caso de inversão sexual estudado em Krafft-Ebing, em Moll, em Tardieu, e nos livros de medicina legal. Um marinheiro rudo, de origem escrava, sem educação, nem princípio algum de sociabilidade, num momento fatal obedece às tendências homossexuais de seu organismo e pratica uma ação torpe: é um degenerado nato, um irresponsável pelas baixezas que comete, até assassinar o amigo, a vítima dos seus instintos.³⁵

³³ Adolfo Caminha, op. cit., 71.

³⁴ Valentim Magalhães, apud Sânzio de Azevedo, *Vida e obra de Adolfo Caminha*: Edições UFC, 1999. Não há como não notar uma certa proximidade entre o romance proibido de Caminha com a mulher casada e o de Amara e Aleixo. Há, no entanto, uma inversão: Caminha está, na trama, próximo a Amaro.

³⁵ Adolfo Caminha, “Um livro condenado”, em *Nova revista*, nº 2, p. 40, fev. 1896. O trecho é citado por Carlos Eduardo Bezerra, op. cit., p. 108.

Embora no romance Amaro se pergunte “como é que se compreendia o amor, o desejo de posse animal entre duas pessoas do mesmo sexo?”³⁶, Caminha não usa a palavra “homossexual” na obra, a que recorrerá em sua defesa. Do mesmo modo, o trecho acima permite perceber que o caráter dúbio do romance se esvai, e o autor acaba recorrendo ao discurso médico – e também ao sociológico – para defender-se como escritor. A condenação científica às relações homoeróticas acaba funcionando como um escudo, que o romancista usa para tentar evitar, nem sempre com sucesso, a condenação como escritor.

³⁶ Adolfo Caminha, *Bom-Crioulo*, p. 51.

Considerações finais

O principal objetivo deste trabalho foi o de reabrir os livros naturalistas brasileiros para lê-los com mais acuidade e liberdade. Tirar dessa pilha de livros que foram produzidos no final do século 19 o peso de um século de recalques do movimento, relativamente quebrados, é verdade, nas últimas décadas por leituras mais plurais de algumas de suas melhores e/ou mais significativas obras.

O ponto de partida foi a releitura do movimento naturalista no mundo, para entender o quanto esse projeto se espalhou por diversos países e como foi sua recepção no Brasil e em outras paragens. Para tanto, tive de retomar alguns debates fundamentais para a discussão do naturalismo, como o travado entre os intelectuais marxistas, especialmente após a publicação de “Narrar ou descrever”, de Lukács. Esse debate permitiu localizar alguns dos pilares estéticos que estão por trás da implementação e da crítica à esquerda do naturalismo, que é fundamental para a nossa leitura. Como entendemos o naturalismo como um movimento que revela, na literatura, as conquistas e as limitações democráticas do período de consolidação da burguesia como classe hegemônica no Ocidente, o debate que envolve Lukács,

Brecht e Adorno, entre outros, possibilita reconhecer qualidades e limitações desse projeto.

Ainda que não explicitado, esse debate ecoa na leitura que Antonio Candido faz de *O cortiço* e que representou para mim uma porta para compreender o papel que esse romance tem no cenário literário brasileiro. A leitura de Candido pela primeira vez questionou a visão dominante de que o naturalismo brasileiro, ao fim e ao cabo, não passava de cópia diminuída original francês. Sua ideia de que um livro segundo, como *O cortiço*, pode ser mais revelador de um momento de transformação da sociedade do que a obra que o inspira, no caso o romance de Émile Zola *L'Assomoir*, mesmo Zola tendo escrito no centro do espaço literário mundial e Aluísio na periferia, questiona a hierarquia tradicional que, de certo modo, “congelava” a leitura do naturalismo brasileiro como um movimento que teria produzido obras de pequeno interesse. Candido, porém, não rompeu totalmente com essa lógica, ao limitar o interesse maior da obra de Aluísio a uma certa representação do Brasil e dizer que o “interesse geral” do romance de Zola permanecia maior que o de Aluísio. Acredito que negar essa afirmação era de pouco interesse para este trabalho: o melhor, talvez, fosse abandonar a hierarquização e procurar ler o naturalismo brasileiro de modo que a referência externa, sem ser ignorada, fosse entendida como um elemento fundador de um projeto de adequação da estética, do método e da temática naturalistas no Brasil, não como um “metro padrão” diante do qual o romance nacional tivesse de ser permanentemente medido e, prioritariamente, rebaixado.

Se a oposição entre “narração” e “descrição” para Lukács permite discutir o quanto e como o naturalismo expressa ou não os conflitos de classe de seu tempo e

a dominação burguesa, o questionamento a suas leituras sobre a relação estética entre realidade e ficção ampliam a compreensão de algo que os naturalistas haviam, já antes de Émile Zola, proclamado como bandeira: a inclusão de proletários e marginalizados pelo capitalismo na obra de arte.

Essa inclusão, que a nosso ver faz do “efeito de realidade um efeito de igualdade”, como sintetizou Jacques Rancière, promovida não apenas pela descrição, mas também pela escolha de temas, métodos e personagens, é que permitiram a Aluísio Azevedo escrever um romance em que uma personagem da importância de Bertoleza não seja protagonista, que é João Romão. É essa sensibilidade para a crueldade que a modernização brasileira representava para os ex-escravos que, creio, fez o romance atravessar tantos anos de condenação estética e moral, mesmo por parte de leitores mais progressistas e afinados com seus projetos estéticos, como é o caso de Graciliano Ramos – que rejeita a obra em *Infância* e não se dá conta do papel que a economia tinha no romance.

O cortiço, e isso parece ter passado mais de um século e algumas décadas sem ser devidamente tratado pela crítica, é importante para a literatura brasileira porque coloca uma escrava no papel principal. Não uma escrava ignorante, submissa, sem vontade ou projeto de vida, mas uma escrava de ganho capaz de escolher seus amantes, cuidar de sua quitanda, guardar algum dinheiro, planejar sua alforria e que parece conhecer seus direitos, se é que a sociedade lhe reconhecia algum. Tudo parece conspirar para que ela se libere do passado de violência e escravidão e ganhe, se não uma vida burguesa, pelo menos uma vida proletária, mas enquanto ela crê nesse projeto de autonomia, o que de fato se desenvolve é um caminho para sua

“reescravização”. Não à-toa ela prefere a autodestruição a deixar-se prender: é a imolação com sua faca de estripar peixes que reumaniza Bertoleza.

Essa reumanização não desconstrói a figura de João Romão, mas dá um novo sentido a ela. Romão não é um herói ou vilão romântico, mas um contraditório e, muitas vezes constrangido moralmente, progressista-opressor. Bem ou mal, é ele quem promove a modernização do espaço urbano do cortiço. O suicídio de Bertoleza, porém, impregna esse “triunfo civilizatório”, que ele representa, com marcas de história, violência e barbárie.

A questão racial, a que o naturalismo brasileiro dedicou romances inteiros – como *O mulato* e *Bom-Crioulo*, principalmente, mas que permeia muitas outras obras, entre elas *O cortiço*, *A carne* e *O chromo* –, é talvez a maior contribuição do naturalismo brasileiro, se colocado ao lado dos naturalismos de outros países. Na “internacional naturalista”, nenhum outro país pôde, devido às condições específicas que o Brasil enfrentava, dar tamanha vida literária à questão da exploração do trabalho diante desse fator complicador, que é a escravidão. E, ao tratar desse tema tão delicado, que envolvia paixões e preconceitos intelectuais que fincavam raízes no final do século 19, esse naturalismo, mesmo que recorrendo à ciência de seu tempo como referência, mesmo que formado na lógica determinista, mesmo que repetindo alguns desses preconceitos, foi capaz de dar complexidade ao tema, fazendo interagir personagens que se mostraram perenes para o debate sobre a sociedade brasileira.

Procurei também em diferentes histórias “nacionais” de diferentes literaturas o registro do que se costuma dizer sobre o naturalismo. Como a presença do naturalismo no mundo é bastante ampla, precisava escolher um recorte para tratar

de um movimento que, mesmo tendo sua origem claramente localizada na França, ganhou contornos internacionais. Como não havia condições, neste caso, de fazer uma leitura da crítica de todos os países citados, parti do princípio de que as histórias da literatura, a seu modo, consolidam num discurso sintético as leituras mais influentes sobre os livros que formam o cânone das diferentes literaturas nacionais. Se não podem ser tomadas como “crítica” num sentido estrito, elas são sínteses de críticas, e assim colocam as principais questões que os leitores especializados enfrentam na leitura das obras. Ainda que tendam, de um modo geral, a ser menos precisas do que leituras específicas dos romances, suas posições repercutem leituras específicas e, também, repercutem sobre elas.

O resultado desta pesquisa, acredito, autoriza-me a dizer que o naturalismo brasileiro, diferentemente do que costumávamos entender, não chegou ao Brasil “atrasado” em relação ao que ocorreu em outros países: ao contrário, o debate que o antecedeu e do qual participou, pela negativa, Machado de Assis, aconteceu aqui antes da vaga de internacionalização do naturalismo pelo mundo, iniciada com a publicação por Zola de *L'Assomoir* em 1877. Também pude verificar que a publicação dos principais romances naturalistas brasileiros seguiu temporalmente uma tendência mundial.

A releitura de *A carne*, de Júlio Ribeiro, foi reveladora de como qualidades importantes do naturalismo foram ideologicamente obliteradas pela tradição crítica brasileira. Nele a questão da violência sexual surge, por meio de uma estética cientificista, associada à violência contra o escravo. A sexualidade de Lenita, como bem observou Valentim Facioli numa introdução ao romance, sempre scandalizou os críticos, mas ninguém se chocou com o bacalhau aplicado aos escravos. Num

romance que é mais narrativo que descritivo, ainda que permaneça profundamente naturalista, contrariando a leitura de Lukács sobre um dos pilares estéticos do movimento, Lenita sente um prazer sádico ao ver um negro por quem intercedera ser torturado. Também não aparecem nas análises a presença de um líder mágico-popular, um mestre feiticeiro, que, para “fazer mal” ao coronel, mata crianças negras – assim como os dois abortos de Bertoleza em *O cortiço* não costumam fazer parte dos questionamentos dos melhores leitores da obra.

O sadismo da escravidão em *A carne*, evidente ao leitor, foi coberto pela idealização de que não poderia haver mulher como Lenita numa sociedade como a do Brasil do século 19. Essa queixa quanto a sua verossimilhança, no entanto, ignorava a construção da personagem não apenas no início do romance, mas em seu resultado. A afirmação de Lenita como mulher independente, que compra um marido na capital paulista quando se cansa da relação com Manuel Barbosa, é provavelmente o fator mais relevante para a reação que tentou descartar esse romance da história da literatura brasileira.

A repetição do tema da histeria feminina nos romances naturalistas brasileiros é reveladora de um processo adiantado de imposição de novos controles sobre o corpo na sociedade brasileira, em especial sobre o corpo da mulher de/para a burguesia. O romance naturalista, assim, reproduz uma preocupação geral de sua época, em que a medicina passava a exercer um papel central nesse processo de disciplinar sexualidades e o uso do corpo. As leituras mais recentes de romances como *O homem*, *A carne* e *O chormo*, entre outros, indicam que os naturalistas brasileiros estavam bem informados para reproduzir com um bom grau de precisão conceitos da psiquiatria de seu tempo e, eventualmente, ir além, realizando uma

leitura dissidente da medicina dominante no país e antecipando alguns dos conhecimentos sobre o sonho, por exemplo, que a psicanálise de Sigmund Freud iria sistematizar. A respeito dos amores entre homens e entre mulheres, romances como *Bom-Crioulo*, inspirado pela obra portuguesa *O barão de Lavos*, de Abel Botelho, e *O cortiço*, com a relação entre Léonie e Pombinha, também representaram, em muitos momentos, uma empatia e respeito pela homoafetividade (em que pese, contraditoriamente, também participarem da construção de novas formas de controle) que foi reconhecida nos últimos anos por críticos e por movimentos de gênero.

Trabalho, raça, gênero, sexualidade, desigualdades sociais, criação de espaços urbanos de segregação de ricos e pobres: mais de cem anos após a publicação de *O cortiço*, são esses os temas da ordem do dia na vida política. O naturalismo literário e o naturalismo literário brasileiro em particular, com suas qualidades e limitações, têm algo a dizer sobre todos esses assuntos.

Que outros movimentos da literatura brasileira mantiveram essa atualidade, com personagens tão reveladores quanto Bertoleza, João Romão, Rita Baiana, Léonie, Pombinha, Lenita, Raimundo e Amaro?

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Obra completa, 11. Tradução: Alfredo Brotons Muñoz. Madri: Akal, 2009.
- ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. São Paulo: Edusp, 2007.
- ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1986.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe, e RENAUX, Maria Luiza. “Caras e modos dos migrantes e imigrantes”. In *História da vida privada*, v. 2. Direção: Fernando Novais. Organização do volume: Luiz Felipe Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALCOFORADO, Maria Letícia. “Bom-Crioulo de Adolfo Caminha e a França”. *Revista de Letras*, nº 28. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Letras Modernas (Unesp), 1988.
- ARNOLD, M. Gerard. “Os sistemas na casa das abelhas”. Trad. de João Sobenko. *Revista Mensagem doce*, nº 79. São Paulo: Apacame, 2004.
- ASSIS, Machado de. *Critica litteraria*. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre: W.M. Jackson, 1942.
- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis afro-descendente*. Org., ensaio e notas de Eduardo de Assis Duarte. 2ª edição. Rio de Janeiro/Belo Horizonte, 2007.

- ASSIS, Machado de. *A Semana*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre: W.M. Jackson, 1944.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis* (4ª edição, 2ª reimpressão). Trad. não informado. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Martins Editora, 1954.
- AZEVEDO, Aluísio. *O coruja*. Rio de Janeiro: F. Briguet & Cia., 1940.
- AZEVEDO, Aluísio. *Obras completas (14 vols.)*. Rio de Janeiro: 1938-
- AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa (2 vols.)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- AZEVEDO, Sânzio. *Vida e obra de Adolfo Caminha*. Fortaleza: Edições UFC, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. “Discurso de posse”. Academia Brasileira de Letras. <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=653&sid=249>. Consultado em 27.fev.2012.
- BANDEIRA, Manuel. “Centenário de Júlio Ribeiro”, *Revista da Academia Brasileira de Letras*, vol. LXIX. Rio de Janeiro: ABL, 1945.
- BARRETO, Lima. *Marginália*. São Paulo/Rio de Janeiro: Mérito, 1953.
- BARRETO, Lima. *Numa e a ninfa*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: Gráfica Editora Brasileira, 1950.
- BARRETO, Tobias. *Varios escriptos*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1900.
- BARROS, Roque Spencer Maciel de Barros. *A ilustração brasileira e a ideia de universidade*, p. 131. São Paulo: Convívio/Edusp, 1986.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2ª edição. Madri: Castalia, 1986.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v.1. 13ª reimpressão. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEZERRA, Carlos Eduardo. “Bom-Crioulo: um romance da literatura gay made in Brazil”, p. 94-100, em *Revista de Letras*, nº 28, v. 1/2, jan/dez. Fortaleza: UFC, 2006.
- BOTELHO, Abel. *Obras de Abel Botelho. Vol. 1*. Porto: Lello&Irmãos, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira* (3.ª Edição). São Paulo: Cultrix, 1989.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOTELHO, Abel. *Obras de Abel Botelho. Vol. 1*. Porto: Lello&Irmãos, 1979.
- BRAYNER, Sonia. *A metáfora do corpo no romance naturalista* – Estudo sobre “O Cortiço”. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Org. Luiz Dantas (coordenação Alexandre Eulálio). Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo – O erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BULHÕES, Marcelo. “Apresentação: Leituras de um livro 'obsceno'”. Apresentação a *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. São Paulo: Escala (s/d).
- CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo*. São Paulo: Hedra, 2009.
- CAMINHA, Adolfo. *Cartas literárias*. Fortaleza: Edições UFC, 1999.

- CAMINHA, Adolfo. “Um livro condenado”. *A Nova Revista*, nº 2. Rio de Janeiro, fev. 1896.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura-Sociologia: a análise de *O cortiço* de Aluísio Azevedo”. *Revista Prática de Interpretação Textual*, série Letras e Artes, caderno 28. Rio de Janeiro: PUC, 1976.
- CANDIDO, Antonio. “A Passagem do dois ao três (contribuição para o estudo das mediações literárias)”. *Revista de História*, nº 100. São Paulo: FFLCH, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3ª edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. “De Cortiço a Cortiço”. *Revista Novos Estudos*, nº 30. São Paulo: Cebrap, 1991.
- CANDIDO, Antonio. *Monte Cristo ou Da vingança*. Serviço de Documentação – Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade – Estudos de teoria e história literária*. 8ª edição. São Paulo: TA Queiroz, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4ª edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê, 2002.
- CARA, Salete de Almeida. *Marx, Zola e a prosa realista*. Cotia: Ateliê, 2009.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos*. 1942-1978, vol. 1. Rio de Janeiro: Topbooks/Editora Univercidade, 1999.
- CARONE, Ítalo. “A utopia naturalista”. Prefácio a ZOLA, Émile, *Do romance*. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1995.
- CARVALHO, Adherbal. *Esboços litterarios*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.
- CARVALHO, Horácio de. *O chromo* (estudo de temperamentos). Rio de Janeiro: Typ. De Carlos Gaspar da Silva, 1888.

- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira* (10ª edição). Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia., 1955.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira* (10ª edição). Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia., 1955.
- CASANOVA, Pascale. *República Mundial das Letras*. Trad. de Marina Appenzeller. Editora Estação Liberdade. São Paulo, 2002.
- CASTRILLON, Susanne Maria Lima. *A mulata* de Carlos Malheiro Dias: imagem e poder. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH, 2002.
- CHEVREL, Yves. *Le naturalisme – Étude d'un mouvement littéraire international*. 2ª edição. Paris: PUF, 1993.
- CORRÊA, Patrícia Alves Carvalho. *O naturalismo em perspectiva comparada – de Émile Zola a Aluísio Azevedo*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Letras, UERJ, 2011.
- COSTA, João Cruz. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CRANE, Stephen. *Maggie: A girl of the streets – and other tales of New York*. Nova York: Penguin Books, 2000.
- CRUZ, Laura Camilo dos Santos. *O cortiço*, de Aluísio Azevedo: estabelecimento de textos em edição crítica e parte da fortuna crítica. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH, 1998.
- CRUZ, Laura Camilo dos Santos. *O naturalismo em cena: estudo da evolução da linguagem naturalista de Aluísio Azevedo em O mulato sob uma perspectiva genética*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008.
- CUNLIFFE, Marcus. “Stephen Crane and the American Background of *Maggie*”. *American Quarterly*, v. 7, nº 1. Baltimore. Maryland: The Johns Hopkins University Press, Primavera de 1955.

- DALCASTAGNÉ, Regina. “Da senzala ao cortiço – História e literatura em Aluísio Azevedo e João Ubaldo Ribeiro”. *Revista Brasileira de História*, v. 21, nº42, p. 483-494. São Paulo: 2001.
- D'AUREVILLY, Jules Barbey. “La education sentimentale”. Paris, 2. Disponível em http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/education/es_bar.php. Acessado em 23/4/2012.
- DIAS, Carlos Malheiro. *A mulata*. Lisboa: Arcádia, 1975.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo/Belo Horizonte: Alameda/PUC-MG, 2006.
- DUBOIS, Jacque. Introduction, notes et commentaires a *L'Assomoir*. Paris: Le Livre de Poche, 1996.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação – Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ESCARPIT, R.G., *Historia de la literatura francesa* (2ª edição). México (D.F.)/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- FACIOLI, Valentim. “A crueza do naturalismo”, prefácio a *A carne*, de Júlio Ribeiro. São Paulo: Ática, 1998.
- FACIOLI, Valentim. “Júlio Ribeiro – Emancipado, polêmico, radical”, posfácio a *A carne*, de Júlio Ribeiro. São Paulo: Ática, 1998.
- FACIOLI, Valentim. *Um defundo estrambótico*. São Paulo: Nankin, 2002.
- FACIOLI, Valentim. “Antologia mostra estilo remediado de Azevedo”. *Folha de S.Paulo*, caderno *Mais!*, 1.º de agosto de 1993.
- FANINI, Angela Maria Rubel. A assimilação estética do mundo do trabalho em Aluísio Azevedo. Mimeo.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 2 volumes. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1978.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – A vontade de saber*. Trad. De Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 10ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- FRANCHETTI, Paulo. “Eça e Machado: críticas de ultramar”. Revista *Cult*, nº 38, set. 2000.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*, p. 148. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- FREUD, Sigmund. *La histeria*. Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1953.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 50ª edição. São Paulo: Global, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. São Paulo: Global, 2004.
- GAILLARD, Jeanne. Prefácio a ZOLA, Émile. *O Paraíso das Damas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- GALLAS, Helga. *Teoria marxista de literatura*. Trad. Ramón Alcalde. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Argentina, 1973.
- GARMES, Helder (org.). *Oriente, engenho e arte*. São Paulo: Alameda, 2004.
- GARCIA, Afrânio da Silva. “Recursos estilísticos em Aluísio Azevedo”. Revista *Cultura Cri-ti-ca*, nº 13. São Paulo: Apropuc, 2011. ISSN: 1981-0911.
- GONCOURT, Edmond et Jules de. *Germinie Lacerteux*. Paris: GF Flamarion, 1990.
- GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Edição online. Consultada em 29/4/2012. <http://houaiss.uol.com.br/>
- GRANDO, Marizete Liamar. *O processo de produção ficcional do romance Casa de Pensão*. São Paulo: FFLCH, 2008.
- GREEN, James. *Além do Carnaval – homossexualidade masculina no Brasil do século 20*. Trad. de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Unesp, 1999.

- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis – o romance machadiano e o público de literatura do século 19*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.
- GUYAU, Jean-Marie. *A arte do ponto de vista sociológico*. Trad. de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins, 2009.
- HARVEY, David. *O novo imperialismo*. Trad. de Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HENRIOT, Émile. *Realistes et naturalistes*. Paris: Albin Michel, 1954.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de (coord.). *O Romance Brasileiro (de 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1952.
- HOWE, Irving. *A Política e o Romance*. Trad. Margarida Goldsztajn. Editora Perspectiva. São Paulo, 1998.
- HULL, Lewis William Halsey. *Historia y filosofía de la ciencia*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1961.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana I*. México (DF): Fondo de Cultura Económica, 1995.
- JANSEN, F.J. Billeskov e HANSEN, R. Wagner. *Panorama da literatura dinamarquesa*. Trad. De Per Johns. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981?
- LOPES, Nei. *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- JÚNIOR, Araripe. *Literatura brasileira - movimento de 1893*, p. 130. Rio de Janeiro: Tipografia da Empresa Democrática, 1896.
- KARASCH, Mary C. *A Vida dos escravos no Rio de Janeiro*. Trad. Pedro Maia Soares. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- LESSA, Elsie. Prefácio a RIBEIRO, Júlio, *A carne*, 12ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

- LESSA, Sérgio. “Lukács e a ontologia: uma introdução”. Revista Outubro, nº 5, p. 83-100. São Paulo: Xamã, 2001.
- LEVIN, Orna Messer. “Aluísio Azevedo romancista”, in AZEVEDO, Aluísio. *Obra completa*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- LOOS, Dorothy Scott. *The naturalistic novel of Brazil*. Nova York: Hispanic Institute in the United States, 1963.
- LUC, Anne-Françoise. *Le naturalisme belge*. Bruxelas: Editions Labor, 1990.
- LUGARINHO, Mário César. “Direito à história ou o silêncio de uma geração: uma leitura d’*O Barão de Lavos*, de Abel Botelho”, p. 161-168, in ALVES, Ida Maria Santos Ferreira e JORGE, Silvio Renato (orgs.), *A palavra silenciada: Estudos de literatura portuguesa e africana*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Trad. Juan José Sebreli. Buenos Aires: Ediciones Siglo Viente, 1965.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Trad. de vários. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, György. *Arte e sociedade – Escritos estéticos 1932-1967*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- LUNN, Eugene. *Marxismo y modernismo – Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*. Trad. de Eduardo L. Suárez. Cidade do México: Fondo de Cultura, 1982.
- MANTEGAZZA, Paolo. *Dizionario delle cose belle*. Terza edizione. Milão: Fratelli Treves, 1892.
- MARTINS, Luís. *O patriarca e o bacharel*. 2ª edição. Alameda: São Paulo, 2008.
- MARX, Karl. *O capital*. Livro 1, v. 2. Trad. de Reginaldo Sant’anna. 16ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Sobre a literatura e a arte*. Trad. de Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1971.
- MEDINA, João. *Eça de Queirós antibrasileiro?* Bauru: Edusc, 2000.
- MENDES, Leonardo. *O retrato do imperador – Negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.
- MENDES, Leonardo. “O copeiro de Aluísio Azevedo: transgressão, boemia e marginalidade no romance brasileiro do final do século XIX”. Em LAGE, Verônica Lucy Coutinho. *Literatura, crítica e cultura II – Diálogos com Machado de Assis e caminhos da crítica literária*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008.
- MENDES, Leonardo. “As ruínas da homossexualidade: o gótico em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha”. *Luso-Brazilian Review* 41:1. Board of Regents of the University of Wisconsin System: 2004.
- MENDES, Leonardo. “Na lama forte do vício de largo fôlego: naturalismo e prostituição no Brasil”. *Cadernos neolatinos*, nº 4 – Especial, Rio de Janeiro: Departamento de Letras Neolatinas – UFRJ, 2005. Disponível em <http://www.lettras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4ne/leonardomendes.pdf>, consultado em 2.jul.2012.
- MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo – uma vida de romance*. São Paulo: Martins, 1958.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Trad. Albert Vital Díaz. 2ª edição. México: Fondo de Cultura, 1991.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim – uma história*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluisio Azevedo: Vida e Obra (1857-1913) – O verdadeiro Brasil do século 19*. Rio de Janeiro: INL, 1988.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira – Prosa de Ficção (1870-1920)*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.
- MITTERAND, Henry. *Zola et le naturalisme*. 4ª edição. Paris: PUF, 2002.

- MOISÉS, Massaud. “Alguns Aspectos da Obra de Aluísio Azevedo”, in *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, dez./1959.
- MOISÉS, Massaud. *A "Patologia social" de Abel Botelho*. São Paulo: FFLCH, 1962.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 14ª edição. São Paulo: Cultrix, 1977.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira – v. 3. Realismo*. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MONTELEONE, Joana. *Sabores urbanos – alimentação, sociabilidade e consumo*. São Paulo (1828-1910). São Paulo: Alameda (no prelo).
- MONTELLO, Josué. *Aluísio Azevedo e a polêmica d'O mulato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- NASCIMENTO, José Leonardo. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século 19 – Estética e História*, São Paulo: Ed. Unesp, 2008.
- NETO, Oswaldo Alves Lara. *Entre o “instinto” e a “falta de hábito” – A psiquiatrização da sexualidade em Bom-Crioulo (1895)*. Dissertação de mestrado. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2009.
- OLIVEIRA, Erson Martins de. *Aluísio Azevedo – Da crônica jornalística ao romance realista: uma revisão crítica*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2003.
- OLIVEIRA, Erson Martins de. “É preciso uma revisão crítica da obra de Aluísio Azevedo”. *Revista Cultura Crí-ti-ca*, nº 13. São Paulo: Apropuc, 2011. ISSN: 1981 0911.
- OLIVEIRA, Lucélia Rodrigues de. “Nos domínios da carne: Júlio Ribeiro, Sena Freitas e a polêmica no século 19”, in *Anais do VIII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas – SEPECH*. KRITSCH, Raquel e DONAT, Mirian. Londrina: Eduel, 2010.
- PACHECO, João. *A literatura brasileira v. III – O Realismo*. São Paulo: Cultrix, s/d.

- PARDO BAZAN, Emilia. *Le naturalisme*. Trad. Albert Savine. Paris: E. Giraud, 1886.
- PATROCÍNIO, José do. *Mota Coqueiro ou A pena de morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/SEEC-RJ, 1977.
- PATTERSON, Orlando. *Escravidão e morte social*. Trad. de Fábio Duarte Joly. São Paulo: Edusp, 2008.
- PATTISON, Walter T. *El naturalismo español* – historia externa de un movimiento literario. Madri: Gredos, 1969.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da língua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.
- PONCIONI, Claudia. *Emile Zola em português* – Um estudo das traduções de *Germinal* no Brasil e em Portugal. São Paulo: Annablume, 1999.
- PRICE, Brian L. “(Miscege)nación en *O cortiço*”, revista *TRANS*- [en ligne]. N° 5. Consultada em 17 de março de 2012. <http://trans.revues.org/239>. Paris: Presses Sourbonne Nouvelle, 2008.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. “Júlio Cesar Ribeiro”, introdução a *A carne*. Rio de Janeiro: Ediouro, 12ª edição.
- POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*. Trad. de A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: 1970.
- QUEIROZ, Eça de. *Obras de Eça de Queiroz*. Vol. 1, 2 e 3. Porto: Lello&Irmãos, s/d.
- QUEIROZ JR., Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. 17ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Livraria Martins Editora, 1976.

- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível* – Estética e Política. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34/Exo Experimental, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. “O Efeito de Realidade e a Política da Ficção”. Trad. de Carolina Santos. Revista *Novos Estudos*, nº 86. São Paulo: Cebrap, março de 2010.
- RIBEIRO, Júlio. *Cartas Sertanejas/Procellarias*. Edição Fac-similar. Organização: José Leonardo do Nascimento. São Paulo: Imesp, 2007.
- RIBEIRO, Júlio e FREITAS, Padre Senna. *Uma polêmica celebre*. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1934.
- RIBEIRO, Júlio. *A carne*. 12ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ática, 1998.
- RIBEIRO, Júlio. *A carne*. Cotia: Ateliê, 2002.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 5 volumes. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.
- ROMERO, Sylvio. “Explicações indispensáveis”, em BARRETO, Tobias, *Varios escriptos*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1900.
- ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado*, Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1963.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROUANET, Sérgio Paulo. “A construção da histeria feminina em Aluísio Azevedo”, em *Escolas literárias no Brasil* – tomo 1. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Os dez amigos de Freud*, v.1. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. 7.ª Edição. São Paulo: Ática, 1990.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Que Fazer de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. Rocco. Rio de Janeiro, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. “Desvios da ficção”. Introdução a *Mota Coqueiro ou A pena de morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/SEEC-RJ, 1977.
- SANTOS, João Camilo dos. “Machado de Assis, critic of Eça de Queirós – A symptomatic misunderstanding”, in *The autor as plagiarist – The case of Machado de Assis*, na revista *Portuguese Literary & Cultural Studies*, números 13 e 14 (editado por João Cezar de Castro Rocha). Dartmouth (Massachusetts), 2004/2005.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAIVA, Antonio José. *A tertúlia ocidental* – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros. 2ª edição. Lisboa: 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças – cientistas, instituições e questões raciais no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª edição. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. 5ª edição. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SEDYCIAS, João. *The Naturalistic Novel of The New World*. Boston: University Press of America, 1993.
- SEREZA, Haroldo Ceravolo e YUNG, Nancy Lopes. “Os Tempos da Crítica”. Revista Ecos, v. 1, p. 79-82. Cáceres: 2007.
- SEREZA, Haroldo Ceravolo. *Florestan – A inteligência militante*. São Paulo: Boitempo, 2005.

- SEREZA, Haroldo Ceravolo. Resenha a ROCHA, João Cezar de Castro (ed.), *The author as plagiarist – the case of Machado de Assis*. *Luso-Brazilian Review*, v. 46, nº 1, p.139-141. Madison (Wisconsin): junho de 2009.
- SEYS, Pascale. *Hippolyte Taine et l'avènement du naturalisme – Un intellectuel sous le Second Empire*. Paris/Montreal: L'Harmattan, 1999.
- SILVA, André Luiz Barros da. “Romance da histeria – *O homem* e as transformações na arte e na psiquiatria nos anos 1889”. Revista *Cultura Crítica*, nº 13. São Paulo: Apopuc, 2011. ISSN: 1981-0911.
- SILVA, M. Nogueira da. Apresentação de AZEVEDO, Aluísio, *O mulato*. 10ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1938.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Editora Graphia. Rio de Janeiro, 2002.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUSA JÚNIOR, José Luiz Foureaux. “Abel Botelho: o lado 'esquisito' do esquecimento”, p. 109-118. In ALVES, Ida Maria Santos Ferreira e JORGE, Silvio Renato (orgs.), *A palavra silenciada: Estudos de literatura portuguesa e africana*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001.
- STOPINO, Mario. “Ideologia”. Verbete de BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*, v. 1, 5ª edição. Trad. João Ferreira (coord.). Brasília/São Paulo: Editora UnB/Imprensa Oficial, 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács – Etapas de seu pensamento estético*. Trad. de Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Unesp, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *A Música Popular no Romance Brasileiro. Vol. 1: Séculos XVIII e 19*. Editora 34. São Paulo, 2000.

- TINHORÃO, José Ramos. *A Província e o Naturalismo*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1966.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil – 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. Prefácio a *A mulata*. In DIAS, Carlos Malheiro. *A mulata*. Lisboa: Arcádia, 1975.
- TREVISAN, João Silvério. “Introdução”. In *Bom Crioulo*. São Paulo: Hedra, 2009.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José. *Homens e coisas estrangeiras*. Rio de Janeiro: Topbooks/ABL, 2003.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4ª edição. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.
- VIEIRA, Flávia Braga. *Dos proletários unidos à globalização da esperança*. São Paulo: Alameda, 2011.
- WEHRS, Carlos. *O Rio Antigo de Aluísio Azevedo*. Rio de Janeiro: Edição do autor?, 1994.
- WILSON, Bee. *The Hive: the Story of the Honeybee and Us*. Londres: John Murray Publishers, 2005.
- WILSON, Edmund. *Letters on Literature and Politics*. Farrar, Straus and Giroux. Nova Iorque, s/data.
- MILLS, C. Wright. *A imaginação sociológica*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- WURMSER, André. Préface a ZOLA, Émile, *Germinal*. Paris: Folio/Galliard, 1993.
- ZOLA, Émile. *Germinal*. Paris: Folio/Galliard, 1993.
- ZOLA, Émile. *Le bon combat – des Courbet aux impressionistes*. Hermann, Paris, 1974.
- ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. Trad. Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Estação Liberdade, 2001 (2ª edição).

ZOLA, Émile. *Como se casa, como se morre*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Trad. De Italo Caroni e Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZOLA, Émile. *Do romance*. Trad. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1995.

ZOLA, Émile. *L'Assomoir*. Introduction, notes et commentaires de Jacques Dubois. Paris: Le livre de poche, 1996.