

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACABAL
LINHA DE PESQUISA LITERATURA, CULTURA E FRONTEIRAS DO SABER.

FRANCINALDO PEREIRA DA SILVA

ENTRE CORTIÇOS E SOBRADOS: representações, discursos e imaginários
sobre a população do Brasil em *O Cortiço* de Aluísio Azevedo

Bacabal
2021

FRANCINALDO PEREIRA DA SILVA

ENTRE CORTIÇOS E SOBRADOS: representações, discursos e imaginários
sobre a população do Brasil no romance *O Cortiço* de Aluísio Azevedo

Texto apresentado como requisito para qualificação no
Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em
Letras – Bacabal, da Universidade Federal do Maranhão.
Área de Concentração: Literatura, Cultura e fronteiras do
saber.

Orientador: Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Silva, Francinaldo Pereira da.

Entre cortiços e sobrados : representações, discursos e imaginários sobre a população do Brasil em O Cortiço de Aluísio Azevedo / Francinaldo Pereira da Silva. - 2021.
130 f.

Orientador(a): Franco Baptista Sandanello.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão, Bacabal, 2021.

1. Aluísio. 2. Discursos. 3. Imaginários. 4. Literatura e Sociedade. 5. Representações. I. Sandanello, Franco Baptista. II. Título.

FRANCINALDO PEREIRA DA SILVA

ENTRE CORTIÇOS E SOBRADOS: representações, discursos e imaginários
sobre a população do Brasil no romance *O Cortiço* de Aluísio Azevedo

Texto apresentado como requisito para qualificação no
Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em
Letras – Bacabal, da Universidade Federal do Maranhão.
Área de Concentração: Literatura, Cultura e fronteiras do
saber.

Qualificado em: Banca examinadora

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello (Orientador)

UFMA

Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva

UFC

Prof^a. Dr^a. Lucélia de Sousa Almeida

UFMA

Bacabal

2021

Ao Sol, único causador de tudo isso.

AGRADECIMENTOS

Mais do que por força de dedicação, a concretização deste trabalho só foi possível graças ao auxílio, compreensão e dedicação de várias pessoas que contribuíram para meu crescimento. Sendo assim, agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão deste estudo, em especial:

- Ao meu querido Orientador, Dr. Franco Baptista Sandanello, pelas preciosas orientações.
- A minha querida professora Dr^a Lucélia de Sousa Almeida, minha “mãe acadêmica”.
- Aos professores do programa.
- Aos colegas de turma: Fernanda, Mirlene, Tina, Tamberg, Layse e Nathan.
- Ao grupo de estudo LECULT.
- A minha família, em especial, Minha mãe.
- A minha cantora preferida, Laura Pausini, pelas belas canções que acalmava-me nos momentos difíceis.
- Aos meus fieis amigos e companheiros de viagem, Welida Maria e Antônio Leitão.
- Aos amigos de rolês, em especial, Andressa Mayara, Joyce, Juliana e Lucas.
- Ao meus queridos amigos, Aldair e Cassio.

[A] arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato - a natureza e a humanidade social - enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem.

Mikhail Bakhtin, *Questões de Literatura e de Estética*.

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas.

[...]

Lá do alto o sol a fitava obstinadamente, enamorado das suas mimosas formas de menina.

Ela sorriu para ele, requebrando os olhos, e então o feroso astro tremeu e agitou-se, e, desdobrando-se, abriu-se de par em par em duas asas e principiou a fremir, atraído e perplexo.

Aluísio Azevedo, *O Cortiço*.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a obra naturalista de Aluísio Azevedo – o romance *O Cortiço* (1890), por uma perspectiva de viés sociológico, abordando os aspectos de representações, discursos e imaginários construídos no enlace da narrativa a respeito da população brasileira no século XIX. A partir disso, buscamos, no desenvolvimento das personagens, e em alguns elementos construtivos internos do romance, investigar a função que justifica a (des)qualificação social destes representantes da sociedade brasileira, através dos discursos e imaginários entranhados na obra. Para tanto, num primeiro momento discorremos sobre uma discussão central de base teórica sobre a relação literatura e sociedade, e discurso e narrativa, que desde a *Arte Poética* de Aristóteles, é cara aos estudos literários. Assim, trouxemos para essa discussão os postulados teóricos de Antonio Candido (2006, 2007), Mikhail Bakhtin (2002, 2003), Gérard Genette (2015, 2017), entre outros. Nosso segundo momento trata de uma discussão sobre a estética naturalista e a fortuna crítica d' *O Cortiço*, revisitando Werneck Sodré (1965), Émile Zola (1982, 1995), Alfredo Bosi (2015), Antonio Candido (1974, 1991), Haroldo Sereza (2012), entre outros. Por fim, analisamos o desenvolvimento das personagens frente aos discursos que figuram no romance, desde o do desenvolvimento urbano ao da questão de animalidade. Assim, dividimos nossa análise em três partes, nas quais pontuamos questões sobre raça, momento e meio, refletidas na diferencia o e supera o da dicotomia cortiço x sobrado.

Palavras-chave: Literatura e Sociedade. Aluísio. Discursos. Representa es. Imaginários.

ABSTRACT

This work aims to analyze the naturalistic work of Aluísio Azevedo – the novel *O Cortiço* (1890), from a perspective of sociological bias, addressing the aspects of representations, discourses and imaginaries constructed in the link of the narrative about the Brazilian population in the nineteenth century. , investigate the function that justifies the (dis)social qualification of these representatives of Brazilian society, through the discourses and imaginaries ingrained in the work. To this do so, at first we discuss a central discussion of theoretical basis about the relationship between literature and society, and discourse and narrative, which from Aristotle's *Poetic Art* is expensive to literary studies. Thus, we brought to this discussion the theoretical postulates of Antonio Candido (2006, 2007), Mikhail Bakhtin (2002, 2003), Gérard Genette (2015, 2017), among others. Our second moment deals with a discussion about the naturalistic aesthetics and the critical fortune of *The Tenement*, revisiting Werneck Sodré (1965), Émile Zola (1982, 1995), Alfredo Bosi (2015), Antonio Candido (1974, 1991), Haroldo Sereza (2012), among others. Finally, we analyze the development of the characters in the face of the discourses that appear in the novel, from the urban development to the issue of animality. Thus, we divided our analysis into three parts, in which we punctuated questions about race, moment and a half, reflected in the differentiation and overcoming of the tenement dichotomy x leftover.

Keywords: Literature and Society. Aluísio. Speeches. Representations. Imaginary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

PARTE I – TEORIA, CRÍTICA E FORTUNA

CAPÍTULO I: LITERATURA E SOCIDADE: diálogos e mediações	13
1.1 PRINCÍPIOS TEÓRICOS PARA UMA CRÍTICA LITERÁRIA MEDIADORA ...	15
1.2 DIALOGISMO E PLURILINGUISMO NO GÊNERO ROMANESCO	25
1.3 A PERSONAGEM E O MUNDO FICCIONAL	35
CAPÍTULO II: O NATURALISMO NO BRASIL: problema de afiliação de textos e fidelidade ao contexto	48
2.1 O NATURALISMO EUROPEU/FRANCÊS E SUAS ORIGENS EM ZOLA	49
2.2 O NATURALISMO NO BRASIL: cópia ou desvio?	54
2.2.1 ALUÍSIO AZEVEDO: entre o público, a crítica e a pena.....	58
2.3 O CORTIÇO: mais de 130 anos de fortuna crítica	61
2.3.1 AS CONTRIBUIÇÕES E AS POLARIDADES DE CANDIDO E SANT’ANNA ..	61
2.3.2 AS CONTRIBUIÇÕES DE SEREZA	74

PARTE II - ANÁLISE DO CORPUS

Capítulo III ENTRE CORTIÇOS E SOBRADOS: representações, discursos e imaginários	80
3.1 MOMENTO: transformações e desenvolvimento da vida nacional	80
3.1.1 Modernidade Tardia	81
3.1.2 O capital: entre vencedores e vencidos, uma geração de degenerados.....	86
3.2 RAÇA: Teorias raciais e ideal de brasilidade em <i>O Cortiço</i>	95
3.2.1 Miscigenação: “O canto das três (novas) raças”	96
3.3 MEIO: diversidade cultural e animalidade	108

3.3.1 Diversidade e divisões culturais no romance	109
3.3.2 Calor nos trópicos: sexo, sexualidade e erotismo.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios dos estudos literários, um dos seus problemas mais basilares, e portanto, mais debatidos pela crítica literária, seria a questão que busca descobrir qual tipo de relação uma obra literária mantém com a realidade do mundo sensível. Remontando à antiga filosofia grega, pensadores como Aristóteles e Platão já examinavam a literatura lançando mão a um conceito caro ao estudo de representação — mimesis. Esse conceito consistia em estabelecer nos estudos das artes a imitação da natureza e da realidade. Todavia, essa acepção passou por várias reformulações conceituais ao longo do tempo, e hoje é lícito dizer que os estudos literários procedem também de um componente de outra ordem.

As principais correntes teóricas que buscam sistematizar metodologicamente as obras literárias, principalmente as de cunho sociológico, não podem desprezar o debate literatura/mundo. E há consenso que nenhuma atividade da cultura humana é indiferente a valores. Assim, seria mutilador apartar certas expressividades sociais impressas nas obras. Todavia, há quem um dia ousou considerar a literatura em si mesma, como autossuficiente, e seu exame (de)limitado às amarras textuais.

Contemporaneamente, fala-se em abordagens mediadoras, que conciliam texto e contexto. A possibilidade de assegurar a legitimidade do imaginável é proposição cara a uma boa obra. Tira-se o caráter servil de imitação fiel e institui-se uma certa autonomia à literatura, que, como diz Candido (1991, p. 112), “é e não é filha do mundo exterior”. Assim, a depender da obra, seria preferível verificar em si quais os princípios que a sustentam como tal. Nesse sentido, seria a própria obra que ditaria a abordagem contextual mais adequada.

O Cortiço de Aluísio Azevedo é uma obra literária cujo fator principal de sua ficcionalização é o fator econômico. Sua narrativa aborda o desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro e as primeiras fases do capitalismo num país semirural, imperial, e que ainda vive sob o regime escravista. Essas configurações sociais fazem do romance uma das principais fontes de investigação sobre a exploração econômica e a produção de desigualdades. Sua ambientação refaz um campo social verossímil à capital da Corte no século XIX, sobretudo ao aspecto demográfico, no qual encontramos a população brasileira vivendo entre cortiços e sobrados, dentro de um cenário muito complexo de ascensão e rebaixamento social. As consequências de tais caracterizações implicaram numa brilhante narrativa cuja base foi forjada por diversas representações, discursos, estereótipos e imaginários sobre os diversos tipos da população fluminense, que por conseguinte, acaba por representar um Brasil em miniatura.

Ora, partindo desses pressupostos, podemos considerar que o romance absorveu bem o apanhado sociocultural de suas disposições históricas e o transformou como componente base de sua narrativa, cuja natureza do homem capitalista do século XIX é encontrada em suas personagens. Desse modo, a obra insere-se perfeitamente no debate referido sobre a relação literatura e mundo.

Portanto, com o objetivo de lançar olhares complementares à análise de uma obra tão célebre, buscamos examinar, no romance de Aluísio, a multiplicidade de vozes sociais orquestradas no romance, sobre um plano axiológico em que se compõem discursos e representações acerca da população brasileira. Para tanto, consideramos que nossa abordagem partiu do princípio de que a relação literatura/mundo é vista como uma faturação da realidade, isto é, de que a obra literária se nutre de elementos sociais que em seu interior são remodelados e transformados artisticamente. Esses elementos na esfera literária tornam-se seus elementos composicionais, seu discurso poético.

No capítulo primeiro desse trabalho, intitulado “LITERATURA E SOCIEDADE: diálogos e mediações” atentamos para a solução dessa relação ambígua, pautando-nos nos trabalhos de Candido (1971, 1991, 2006), em que, logo na primeira seção sobre o tema, “Princípios teóricos para uma crítica literária mediadora”, discorremos sobre a relação deformante entre literatura/mundo e sobre seus métodos de abordagem do real. Subsequentemente, discutimos sobre discurso e plurilinguismo, em “Dialogismo e plurilinguismo no gênero romanesco”, em que, via Mikhail Bakhtin (2006, 2014), demonstramos quais os elementos da esfera social interessa à literatura. Ainda no mesmo capítulo, vemos “A personagem e o mundo ficcional”, tendo como base Anatol Rosenfeld (2019), Antonio Candido (2019) e Gerárd Genette (2015, 2017).

Analisar uma obra consagrada pela crítica literária consiste considerar, antes de tudo, toda sua contextualização socioliterária, isto é, não só as características literárias de seu período de produção, mas também tudo aquilo de importante que já foi dito ao seu respeito. Por isso, o segundo capítulo desse trabalho, de caráter mais crítico, intitulado “O NATURALISMO NO BRASIL: problema de afiliação de textos e fidelidade ao contexto”, traz em si uma discussão que engloba a estética naturalista no Brasil e na Europa/França, revisitando postulados críticos de Nelson Werneck Sodré (1965), Alfredo Bosi (2015), Afrânio Coutinho (1968) e outros, de forma a abordar a questão de o Naturalismo brasileiro ser ou não ser uma cópia do estrangeiro, mais propriamente do francês. Ainda nesse capítulo, trabalhamos alguns pontos sobre o escritor Aluísio, na seção “ALUÍSIO AZEVEDO: entre o público, a crítica e a pena”, e também a fortuna crítica d’ *O Cortiço*, em “O CORTIÇO: mais de 130 anos de fortuna crítica”,

comentando as análises de Antonio Candido (1974, 1991), Affonso Romano de Sant’Anna (1977, 2009) e Haroldo Ceravolo Sereza (2012).

No terceiro e último capítulo, intitulado “ENTRE CORTIÇOS E SOBRADOS: representações, discursos e imaginários”, apresentamos nossas considerações e análises acerca do romance de Aluísio. O capítulo divide-se em três subtópicos com a finalidade de sistematizar a pesquisa a partir dos três preceitos do determinismo oitocentista (momento, raça e meio); assim, no primeiro, “MOMENTO: transformações e desenvolvimento da vida nacional”, apresentamos o desenvolvimento urbanista frente à modernidade e suas consequências — a instalação de uma crise habitacional —, e trabalhamos a emergência do capital e a degeneração humana pelo capitalismo. No subtópico seguinte, “RAÇA: Teorias raciais e ideal de brasilidade em *O Cortiço*”, discutimos sobre teorias científicas de cunho racial que embasam a narrativa, apontando para a suposta deficiência física e mental dos mestiços, e sobre a idealização artística de um novo ideal de brasilidade nos mulatos. Por fim, em “MEIO: diversidade cultural e animalidade”, analisamos questões de diversidade e hierarquias culturais numa visão de sociedade multicultural, bem como a animalização que igualmente atinge todas as personagens pela atividade sexual e procriadora.

PARTE I
TEÓRIA, CRÍTICA E FORTUNA

CAPÍTULO I

LITERATURA E SOCIEDADE: diálogos e mediações

Em todos os aspectos da vida humana, o meio social, no qual o indivíduo está inserido, é considerado, senão fator preponderante, ao menos um caminho de significância. O homem em sociedade é objeto de estudo dos mais diversos campos das ciências humanas, as quais buscam compreender como o meio influi no seu modo de pensar e de agir. O condicionamento à esfera social implica não só na formação do caráter do indivíduo, mas também em todas suas atividades laborais ou artísticas.

Cada produto do trabalho humano traz em si as marcas de sua fábrica, os traços de sua gestação. Uma mercadoria, antes de chegar ao mercado, é um produto que envolveu a relação do homem com a natureza, num processo de transformação historicamente determinado. A produção do objeto mais simples implica um conjunto de complexas relações sociais. Ele foi criado em determinadas condições de trabalho, com técnicas resultantes de um processo histórico, a partir de matérias-primas oriundas de outros processos de produção. Estes, a sua vez [sic], envolvem conhecimentos e habilidades adquiridas historicamente e nascem de determinações pessoais ou sociais, de um planejamento qualquer. O produtor aí se envolve, sem deixar de lado todo o conjunto de seus problemas pessoais, suas emoções e limitações, sua humanidade como um todo (RIBEIRO, 1996, p. 28).

No campo artístico não é diferente, a vida social passa pelo prisma do artista: sua experimentação, sua percepção e sua compreensão de mundo. Desse modo, ainda que inconscientemente, a subjetividade do autor ressoará no trabalho artístico, e sua obra, embora propensa a espelhar o mundo, jamais será o mundo em si. Assim, é preciso delimitar que o papel social deste artista não é simplesmente de um foco refletor; ele possui, segundo Sainte-Beuve (*apud* CANDIDO, 2019, p. 28), “o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade”. Nesses termos, e através deste prisma, a realidade na obra de arte, tal qual a luz na Física, passa por um processo de *refração*¹ desprezioso, mas não desprezado. Nesse processo transformador, a obra amplia seus limites para além da realidade e cria um mundo paralelo.

Na literatura, o trabalho crítico entre a relação obra/mundo sempre trilhou por distintos caminhos, ora pela exacerbação dos fatores estéticos ora pela exacerbação dos fatores sociais externos. A propensão a qualquer um destes lados sempre consistiu em uma desfiguração da análise. No que diz respeito à exaltação dos fatores externos, o crítico literário e sociólogo

¹ Nos termos da Física, fenômeno que consiste na mudança de velocidade de propagação, bem como na direção, da onda eletromagnética da luz quando essa atravessa meios ópticos diferentes. Em analogia ao fenômeno artístico, a transformação performática da realidade social em realidade artística.

Antonio Candido (2019) discorre que o ponto de vista sociológico nos estudos literários significou coisa bastante diversa ao longo dos anos, o que, por sua vez, diversificou muito os caminhos tomados em relação à orientação sociológica, em maior ou menor grau. O crítico enumera a existência básica de pelo menos seis tendências desse tipo, sem apresentar uma denominação terminológica.

Uma das primeiras tendências desse tipo citadas por Candido (2019) diz respeito àquela que seria formada por trabalhos que procuram relacionar o conjunto de uma literatura, de um período, de um gênero, com as condições sociais. Seria, pois, um método bastante tradicional, que encontrou porventura em Taine o seu maior representante. Assim, sua maior contribuição para os estudos literários consiste no esforço de discernir uma ordem geral que facilita o entendimento das sequências históricas e que traça um panorama das épocas. Por outro lado, seu grande defeito estaria na dificuldade de mostrar uma ligação efetiva entre as condições sociais e as obras. Dessa forma, a análise apresentaria um aspecto decepcionante em que o estudioso enumera os fatores, analisa as condições políticas e econômicas, e só depois fala da obra segundo as suas intuições ou os seus preconceitos, incapaz de vincular as duas ordens de realidade. Sendo assim, nesse caso, por muitas vezes, a obra serviria de pretexto para explorar os aspectos sociais, cuja exposição não precisaria de uma mediação tão duvidosa.

A segunda tendência de estudos sociológicos na literatura apresentada dá conta daquela que procura verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, buscando nas obras sua fidelidade ao seu meio de origem. A crítica que Antonio Candido (2019) faz aqui a essa tendência pauta-se no argumento de que ela tenda mais à sociologia elementar do que à crítica literária, sugerindo uma maior dependência da obra ao meio social como fonte primária de significância.

Se, para ele, a segunda tende mais à sociologia, a terceira é apenas sociologia, pois está constituída no estudo da relação entre a obra e o público; o seu destino, a sua aceitação, a ação recíproca de ambos. Tão exclusiva à sociologia quanto a terceira tendência seria a quarta, que estuda a posição e a função social do escritor, relacionando sua posição com a natureza da sua produção, e ambas, com a organização social. Como um desdobramento dessa quarta seria a quinta tendência, cuja investigação gira em torno da função política das obras e dos autores, geralmente com intuito ideológico bem definido. Essa, em nossos dias tem sido aquela de cunho marxista, muito pautada nos trabalhos de Lukács. Por fim, a sexta tendência, cuja investigação é voltada para a origem hipotética, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros, sempre orientada de perto pelos procedimentos de disciplinas como a sociologia e a história.

Após delimitar esses campos, Candido (2019) argumenta que todas essas modalidades são fecundas, quando bem conduzidas, na medida em que as tomarmos como teoria e história sociológica da literatura, mas insuficientes quando tomadas como crítica literária, pois em todas nota-se o deslocamento de interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria. Por isso,

[...] tais aspectos são capitais para o historiador e o sociólogo, mas **podem ser secundários e mesmo inúteis para o crítico, interessado em interpretar, se não forem considerados segundo a função que exercem na economia interna da obra**, para a qual podem ter contribuído de maneira tão remota que se tornam dispensáveis para esclarecer os casos concretos (CANDIDO, 2019, p. 20, grifos nossos).

Tomamos nota que Candido (2019) concebe tais elementos como secundários ou até mesmos inúteis para o crítico literário. Todavia, há uma ressalva: a depender da função que esses elementos exercem na economia interna da obra, eles podem ser de todo muito útil em sua interpretação. Desse modo, a própria obra em análise é que conduzirá seus intérpretes a uma orientação maior ou menor dos fatores externos, dada sua composição interna, sem desconsiderar componentes de outras ordens.

Assim, chegamos à questão basilar envolta na relação que a literatura estabelece com a sociedade: se uma análise puramente social não é suficiente e/ou desfigura a significância da obra, então, como proceder em uma análise literária, sem desconsiderar seus aspectos sociais? Para responder essa pergunta, aprofundaremos nosso estudo nos princípios fundamentados em Antonio Candido com o intuito de chegarmos a um método de abordagem literária que vise uma integração entre os fatos externos e os internos da obra. Trata-se, portanto, de uma metodologia mediadora dos fatores extrínsecos e intrínsecos.

1.1 PRINCÍPIOS TEÓRICOS PARA UMA CRÍTICA LITERÁRIA MEDIADORA

Não há dúvidas de que as obras literárias exercem uma relação interativa com o mundo do qual se originaram. Essa relação, como já citado, fomenta um dos debates mais seculares sobre representatividade e mimese no âmbito dos estudos literários, e, ao longo dos tempos, impulsionou pensamentos que vão desde a valorização dos fatores sociais expressos nas obras até a independência destas sobre seus respectivos meios. Diante dessa discussão, suscitamos dois princípios indissociáveis e indispensáveis em Candido (2019) que nortearão os caminhos metodológicos tomados em nossa análise: um que diz respeito à relação deformante que a obra estabelece com o mundo, e outro que diz respeito aos métodos mediadores de análise.

Em *Literatura e Sociedade*, obra publicada primeiramente em 1965, o crítico brasileiro inicia sua célebre obra ressaltando que

Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro, **até que se efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro** (CANDIDO, 2019, p. 13, grifos nossos).

Nessas linhas, Candido (2019) chama atenção para os procedimentos de abordagem tomados nos estudos da relação entre a obra e o seu condicionamento social. Ele pontua que, até certa altura, chegou-se a considerar essa relação como chave de compreensão do fato literário, depois “rebaixada como falha de visão” — pois acreditavam os formalistas russos que a interpretação da obra literária sustentava-se pelo seu caráter de imanência —, e, “talvez só agora comece a ser proposta nos devidos termos” (CANDIDO, 2019, p. 13).

Assim, nos postulados explicitados, notamos que o autor considera como certo exagero, qualquer tomada que constitua como verdade absoluta apenas um dos lados da moeda que compõe a relação literatura/sociedade. Conforme vemos, tanto a tendência que busca examinar a obra como autossuficiente (e *relega injustamente a primeira à categoria do erro*) quanto a que confere à relação com meio social como explicação do fato literário (a *verdade exagerada*) são consideradas reducionistas. Na concepção de Candido (2019), *o ponto de vista objetivo (que talvez só agora esteja sendo proposto nos devidos termos)* talvez seja o melhor caminho para se atingir a avaliação do vínculo entre a obra e o ambiente, através de fins mediadores, pois a análise estética precede considerações de outra ordem.

De fato, por muitas vezes procuraram mostrar que o significado do texto literário dependiam de ele exprimir ou não certos aspectos da realidade, e que tais aspectos constituíam o que ela tinha de essencial, como fazia Lukács e a crítica de orientação marxista. Mais tarde, porém, chegaram a pensar a obra literária, como pensavam os formalistas russos, como essencialmente independente do meio no qual se forjou, sendo sua importância derivada das operações formais postas em jogo, o que lhe conferia certa peculiaridade, que a tornaria independente de quaisquer condicionamentos sociais. Tzvetan Todorov, em sua obra *Estruturalismo e Poética*, de 1968, já discutia esses dois procedimentos analíticos, comentando que os dois procederes não são incompatíveis e que ainda “pode-se mesmo dizer que [eles] se colocam entre si numa relação de complementaridade necessária” (TODOROV, 1973, p. 11).

Todorov (1973), porém, critica os preceitos que circulam a segunda tendência, que ele denomina de descrição: “fala-se às vezes, no tocante a tais estudos, de uma abordagem imanente do objeto. Mas, precisamente, se se introduzir a noção de imanência, surge depressa um limite,

que põe em questão os próprios princípios da descrição” (TODOROV, 1973, p. 12). De acordo com ele,

Descrever uma obra, literária ou não, por ela mesma e em si mesma, sem deixá-la um instante que seja, sem a projetar além de si, é tarefa impossível, em todos os sentidos. Ou antes; possível, mas nesse caso a descrição não será mais que uma repetição, palavra por palavra, da própria obra (TODOROV, 1973, p. 12).

No entanto, o que mais se aproxima de tal descrição ideal de uma obra é a sua própria leitura. A leitura de qualquer obra já não é sem consequência. É evidente que, ao lermos, levamos para a leitura um leque de conhecimentos que influem em nosso juízo de valores. A esse respeito, Todorov (1973, p. 13, grifo nosso) pontua que “ao ler, traçamos uma escritura passiva; acrescentamos ao texto ou suprimimos nele o que queremos ou não queremos encontrar; **a leitura não é mais imanência desde que haja um leitor**”.

Se até a leitura não é tão fiel à imanência de um texto, pela presença de um leitor, o que dizer então da crítica? A crítica literária deve ser sempre uma transgressão mais ou menos acentuada do texto. Ela deve dizer o que o texto não diz, ainda que fique nas entrelinhas. É nesse sentido que Todorov (1973) insinua a relação implícita do texto ao contexto. Não existe, nunca, um texto tão fiel a outro, sem seus desvios e seus acentos. A tendência de abordagem literária por descrição tinha como objetivo o desvio mínimo do texto, compactando-se em resumo e explicação dentro dos limites textuais.

Já a tendência crítica de análise poética, que considera a obra como a manifestação de outra coisa, segundo Todorov (1973), tem mais possibilidade de se aproximar da Ciência. Isso porque:

Encontramos aqui, lado a lado, estudos psicológicos ou psicanalíticos, sociológicos ou etnológicos, vinculados a Filosofia ou à história das ideias. Eles negam todo o caráter autônomo do discurso literário, e o considera como a transposição de uma série de fatos não literários ou outro tipo de discurso. O objetivo do estudo é transpor o sentido da obra para outro tipo de discurso considerado fundamental: trata-se de um trabalho de decifração e de tradução; a obra literária é a transportação de “alguma coisa” e o estudo visa atingir essa “alguma coisa” através do código poético. (TODOROV, 1973, p. 14-15).

É também paralela a essa tendência que Todorov (1973) elabora outro partido, que ele convencionou chamar de *poética estrutural*. Todorov (1973) mobiliza pressupostos teóricos do *estruturalismo* para firmar seu termo. Nessa nova via o teórico considera que a obra se nutre pela manifestação de outros discursos, mas que ao serem tomados da esfera social são remodelados pela linguagem poética, e por isso deixam sua natureza, quer sociológica, quer psicológica, para tornarem-se apenas literária. Assim, sua concepção parte do princípio segundo o qual não é a obra literária em si o objeto da atividade artística e nem a manifestação de outra coisa, de outro discurso, mas as propriedades de um discurso particular — o discurso literário.

Nesse termo, a obra literária seria uma manifestação de uma estrutura abstrata geral — o discurso poético, e o estudo da *poética estrutural* visaria as propriedades particulares desse discurso. Desse modo, não haveria necessidade de buscar em outras ciências suportes para os estudos literários, uma vez que os discursos presentes na obra “perdem”, por assim dizer, seu caráter inicial e se transformam em discursos literários.

Quando Todorov (1973) explicita na citação acima a transposição de fatos e discursos não literários para o meio literário e o trabalho dessa tendência de decodificar esses fatores através do código literário, nesse novo partido, ou seja, na *poética estrutural*, a proposta é o caminho inverso: verificar como esses fatores compõem o discurso literário — tornando-se sua *literariedade*: “A obra se encontrará projetada assim noutra coisa que não é ela própria [...] essa outra coisa não será, entretanto, uma estrutura heterogênea, mas a própria estrutura do discurso literário” (TODOROV, 1973, p. 16).

Candido (2019), por sua vez, parece observar muito bem essas pontuações de Todorov (1973), e nos apresenta uma versão atualizada e aperfeiçoada desses postulados ao alertar que hoje a dissociação dessas duas visões corresponderia a uma compreensão incompleta e inacabada do fator literário. O crítico propõe uma superação dessa dicotomia através de uma integridade das partes em uma relação mais dialética, por via dupla:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. **Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno** (CANDIDO, 2019, p. 14, grifos nossos).

Diante dessa concepção, Candido (2019) elabora uma metodologia que se baseia em métodos mediadores, colocando em praticidade a conciliação de duas grandes correntes críticas, que à época pareciam não dialogar entre si: o estruturalismo e a crítica sociológica (de inspiração marcadamente marxista), numa integração dialética, sem dispensar as contribuições que ambas fornecem para a unificação integradora do texto com seu contexto. Além disso, torna-se claro que para Candido (2019) o social importa à medida que serve como componente interno da obra — a qual se constitui como um mundo artisticamente transformado.

O que torna as vias de Todorov (1973) e Candido (2019) similares é que ambos consideram que o discurso poético se nutre de “outra coisa”, de outros discursos que não são poéticos, e esses outros discursos, essa “outra coisa” ao ser introduzida na obra torna-se componente interno dela. Mas o que as afastam é exatamente porque, diferentemente de

Todorov (1973), Candido (2019) não aparta dos estudos literários as contribuições de outras disciplinas, assim esses outros discursos seriam, para Candido (2019), tanto poético quanto outro, servindo as análises sociológicas, psicológicas, antropológica e outras.

Considerar o social como um elemento que desempenha um papel na estrutura da obra significa dizer que a obra é um mundo amplamente distinto e diverso, que se nutre do meio social a fim de transformá-lo, mas que não o reconhece como o seu todo, apenas como parte. Assim, o social seria um elemento composicional da obra, mas não o único, e, por isso, seria errôneo adotar apenas uma das visões apresentadas, visto que, além de limitar a análise, feriria a integridade da obra.

Em seu ensaio intitulado “De cortiço a cortiço”, publicado em 1991, Antonio Candido reforça a teorização de que a literatura reencarna as feições do mundo social, mas que, apesar disso, transforma-o em elemento composicional, constituindo um mundo no qual as leis regimentares podem ser muitas diversas:

[...] **embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustêm como tal.** A sua razão é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação sui generis, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo (CANDIDO, 1991, p. 111, grifo nosso).

A concepção de que a obra é um mundo distinto do mundo externo simboliza uma relação deformante com a realidade, pois, através do mundo externo se constrói outro mundo que não corresponde exatamente àquele do qual se originou. Assim, as leis do mundo externo minimizariam o entendimento do mundo da obra, no qual essas mesmas leis não se aplicam devidamente. Desse modo, Candido (1991 p. 111) relata a natureza ambígua da literatura que “é e não é fruto de um contato com o mundo”, pois não devemos conceber a literatura apenas como duplicação da realidade, um fruto puramente do contato com o mundo social, de forma que o trabalho artístico reduza-se a um registro sem grandeza, pois “se era para fazer igual, por que não deixar a realidade em paz?”. Esse questionamento evidencia um posicionamento crítico quanto ao caráter de compromisso da literatura com o real. Seguindo esse raciocínio, se conferirmos, restritamente, à literatura o caráter do real, estaríamos pondo em cheque seu caráter ficcional, e a literatura deixaria de ser literatura para ser história documental.

Os fatores sociais estão condicionados à obra de forma tal que desempenham um papel muito mais importante internamente, tal qual os materiais inorgânicos encontrados no corpo humano. A organização do elemento social pode estar entrelaçada a outros componentes estéticos da obra e servir como estrutura em que o valor estético do texto se realiza, o que,

portanto, “quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado [...] **o externo se torna interno**” (CANDIDO, 2019, p. 16, grifo nosso). Nesse sentido, o elemento social deve ser entendido como um dos muitos que interferem na economia do livro, tais como os psicológicos, os religiosos, os linguísticos e outros.

Embora concebendo que a literatura não deixa de se interessar pelos fatos históricos e sociais, resumi-la apenas a estes fatores seria levar a análise a um equívoco. Pois dizer que a literatura é referencial não significa dizer que ela é o referente em si. Assim, “o primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese” (CANDIDO, 2019, p. 22). Nesse sentido, a obra deve ser abordada como ficcional ainda que haja traços de um realismo em potencial, visto que a obra nunca seria a realidade em si, e por isso não bastaria apenas aferi-la à realidade exterior para entendê-la. É necessário perceber as estruturas internas e seus elementos composicionais, compreender que a relação literatura e sociedade transcende a representação do meramente real. Essa concepção pressupõe ainda um conceito de mimese para além das assertivas aristotélicas, pois pressupõe uma superação da arte como simples imitação, na medida em que leva em conta o caráter transformador, através dos atos de produção, criação e elaboração de uma nova realidade ficcional. Desse modo, seria preciso uma interpretação profunda e autêntica sobre as reflexões que uma obra suscita, e “[...] seria melhor [uma] visão que pudesse rastrear na obra o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo” (CANDIDO, 1991, p. 112).

Depois de revisitar esses apontamentos, podemos nos perguntar: o que dizer de obras que se enquadram em escolas literárias cujas principais preocupações foram buscar uma representação fidedigna à realidade, como é o caso d’*O Cortiço*? Para responder a essa pergunta, Candido (2019) descreve como exemplo o que o médico Fernandes Figueira relatou no livro *Velaturas* (com o pseudônimo de Alcides Flávio) a respeito do seu amigo Aluísio Azevedo. Segundo Candido (2019), Aluísio Azevedo consultou o médico, em uma das suas pesquisas durante a composição de *O homem*, sobre o envenenamento por estricnina, entretanto, não seguiu as indicações recebidas: “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” (CANDIDO, 2019, p. 22). Vejamos que Aluísio distorceu um dado científico para dar ação imediata àquilo que pretendia. Desse

modo, não falamos mais de uma correlação com a verdade científica ou com a realidade, mas da transformação artística desse dado externo.

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal (CANDIDO, 2019, p. 22).

Nesse sentido, vemos o fator externo funcionando no interior da obra, transformando-se em um elemento composicional que atua sobre a estrutura do texto. Entender esse movimento do externo ao interno da obra é o caminho mais coerente à crítica literária que pretende trabalhar a relação obra/mundo.

Assim, compreendendo esses dois apontamentos como princípios básicos (o processo metamórfico da realidade em obra ficcional e os métodos mediadores na análise para uma integridade de texto e de contexto), dispomos de um aparato teórico-metodológico que fomenta não só o debate da relação literatura e sociedade, mas que também pressupõe alicerces de abordagem e procedimento no campo literário.

Dadas as circunstâncias estabelecidas, quer pela abordagem mediadora, quer pela relação literatura e sociedade, a questão seguinte, uma vez que o meio se torna elemento interno, seria responder: no social, o que interessa à obra? Para atender a essa questão, Candido (2019) dialoga com as reflexões de Lukács em “Zur Sociologie Des Modern Dramas”, de 1961, que investiga se “o elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra” ou se “seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético (...) mas não determinante dele” (CANDIDO, 2019, p. 14); em outras palavras, interessa saber até que ponto a obra se preocupa com os fatores sociais e até que ponto eles contribuem para sua valorização estética. Essas questões elementares colocam em jogo o poder de análise e de interpretação, colocando a crítica em movimento.

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (CANDIDO, 2019, p. 13-14, grifo nosso).

Essas perguntas assumem um peso importante na abordagem adequada que se queira tomar em relação à obra, e por isso Candido (2019) alerta mais uma vez que qualquer que seja o extremo assumido em uma análise literária (como aqueles mencionados no início desta

discussão), ele contará com um erro de aprofundamento interpretativo. Assim, por via de regras, a sociologia da literatura, encarada exclusivamente como valorização da obra, torna unilateral a visão crítica, e, para não ser acusada de onívora e totalitária, a sociologia não pode pretender o lugar da teoria literária. Entretanto, uma análise sociológica é possível se a sociologia é usada como disciplina auxiliadora. Desse modo,

[...] **o tratamento externo dos fatores externos pode ser legítimo quando se trata de sociologia da literatura**, pois esta não propõe a questão do valor da obra, e pode interessar-se, justamente, por tudo que é condicionamento. **Cabe-lhe, por exemplo, pesquisar a voga de um livro, a preferência estatística por um gênero, o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as ideias, a influência da organização social, econômica e política etc.** É uma disciplina de cunho científico, sem a orientação estética necessariamente assumida pela crítica (CANDIDO, 2019, p. 14, grifos nossos).

Diante disso, à sociologia da literatura caberia o interesse do tratamento dos fatores externos por que a própria literatura se interessa. Respondendo agora ao questionamento do que seria de interesse das obras literárias em relação ao mundo de que se nutre, podemos suscitar aquilo que Candido (2019) elege como área de trabalho da sociologia da literatura: “as ideias, a influência da organização social, econômica e política etc.” (CANDIDO, 2019, p. 14).

Voltando ao exame de consciência sobre o papel da sociologia da literatura, Candido (2019, p. 15) defende que a “análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra”, uma vez que a própria sociologia da literatura é uma disciplina sem orientação estética. Deste modo, o social na obra pode funcionar como caminho para se chegar a camadas mais profundas do texto, alinhando-os entre os fatores estéticos. Assim, a visão unificada, mediada pela orientação do texto com seu contexto, que não despreza o fator social, mas que também não o elege como o ápice da análise, formaria um todo indissolúvel.

A respeito de como a análise crítica pode encontrar no social o caminho para atingir o valor estético da obra, bem como mostrar como o social serve como elemento interno, Candido (2019) fornece como exemplo uma análise do romance *Senhora* de José de Alencar.

Sobre *Senhora*, Candido (2019) lembra que

[...] o próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado. **Trata-se da compra de um marido; e teremos dado um passo adiante se refletirmos que essa compra tem um sentido social simbólico**, pois é ao mesmo tempo **representação e desmascaramento de costumes vigentes na época**, como o casamento por dinheiro.

[...] **Mas, ao vermos isto, ainda não estamos nas camadas mais fundas da análise, — o que só ocorre quando este traço social constatado é visto funcionando para formar a estrutura do livro.**

Se, pensando nisto, atentarmos para a composição de *Senhora*, **veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação**, — com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras

secretas, — **no correr da qual a posição dos cônjuges se vai alterando** (CANDIDO, 2019, p. 15-16, grifos nossos).

Aqui encontramos importantes contribuições de um procedimento basilar que tende a uma análise crítica mediadora dos aspectos estéticos e sociais. Vemos que Candido (2019) primeiramente desvela uma questão social encontrada na superfície do romance de Alencar, o fator de compra de um marido, considerado por ele como *sentido social simbólico*. Esse fator é considerado como elemento composicional que leva o enredo a camadas mais profundas. Observamos que Candido (2019) nos diz que, na composição de *Senhora*, repousa uma *longa e complicada transação no correr da qual a posição dos cônjuges se vai alterando*. Assim, o fator compra de um marido é o ponto de partida para realização estética da obra, pois em torno dele se desenvolve a complexidade da relação que o romance focaliza. A tensão entre as personagens media o valor romântico que precede o fator “compra”, se lembrarmos que a heroína e o protagonista se apaixonaram antes mesmo dessa compra acontecer. Assim o romance se enche de sentimentos e ressentimentos envoltos nessa questão social simbólica, na qual o fator social não se encontra isolado, mas sim transformado e entrelaçado artisticamente a valores estéticos.

Vemos que o comportamento do protagonista exprime, em cada episódio, uma obsessão com o ato de compra a que se submeteu, e que as relações humanas se deterioram por causa dos motivos econômicos. A heroína, endurecida no desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriça a alma como se fosse agente duma operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída (CANDIDO, 2019, p. 15).

Nesse sentido, o livro é ordenado em torno desse longo duelo constituído pelo mecanismo da compra e da venda, que representará a transposição, no plano da estrutura do livro, do aspecto *social simbólico* para o aspecto estilístico, que neste caso está pautado em uma exigência moral mais alta: a compra e venda funcionam como verdadeira conspurcação.

Relembrando o desfecho do romance, o protagonista desfaz a compra, livrando-se da dívida e do sentimento de “coisa possuída”, e os cônjuges restauram o sentimento de amor constituído no início do romance para finalmente viverem como um casal. Assim, “a dialética romântica do amor [recupera] a sua normalidade convencional” (CANDIDO, 2019, p. 15). É nesse sentido que o romance de Alencar se nutre de aspectos sociais da época para transformá-lo em elemento artístico. É nesse sentido que a literatura se interessa pelos aspectos sociais.

Deste modo, “quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, [...] mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO, 2019, p. 15). Nesse caso, chegamos à camada mais profunda da interpretação, desvelando a estética que assimilou a

dimensão social como fator de arte. Assim, a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica, em que o elemento social é um dos muitos que interferem na economia do livro.

Está visto que, segundo esta ordem de ideias, o ângulo sociológico adquire uma validade maior do que tinha. Em compensação, **não pode mais ser imposto como critério único, ou mesmo preferencial, pois a importância de cada fator depende do caso a ser analisado.** Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzírem a uma interpretação coerente. **Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra.** E nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais (CANDIDO, 2019, p. 16, grifos nossos).

Vemos nesse fragmento como Candido (2019) enfatiza que não é de sua pretensão eliminar a orientação sociológica da análise literária, sempre possível em literatura, mas não torna-la uma tendência pela qual se tente explicar tudo, além do que, prescreve o crítico, cada um pode optar por elencar o elemento de sua preferência em uma análise, desde que orientado por um elemento que pertença à obra, como fez na análise de *Senhora*.

O perigo, tanto na sociologia quanto na crítica, está em que o pendor pela análise oblitere a verdade básica, isto é, que a precedência lógica e empírica pertence ao todo, embora apreendido por uma referência constante à função das partes. Outro perigo é que a preocupação do estudioso com a integridade e a autonomia da obra exacerbe, além dos limites cabíveis, o senso da função interna dos elementos, em detrimento dos aspectos históricos, — dimensão essencial para apreender o sentido do objeto estudado. (CANDIDO, 2019, p. 17).

Novamente temos uma preocupação acentuada com balanceamento da crítica. Antonio Candido (2019) alerta que a preocupação do estudioso não pode tender a desfigurar a análise, exaltando e/ou exacerbando apenas uma parte do todo. A palavra-chave aqui é equilíbrio. Equilíbrio no proceder analítico com a finalidade de ponderar as partes no intuito de atingir o todo da obra. Em suas palavras, convém evitar novos dogmatismos. Todavia, a crítica não deve dispensar nem menosprezar disciplinas independentes, como a sociologia da literatura e a história literária sociologicamente orientada, mas deve delimitar seus campos de atuação. Nesse sentido, é preciso que haja um esforço de mostrar a interiorização dos dados de natureza social, tornados núcleos de elaboração estética, ou seja, o fator social deve ser invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, sendo “filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra” (CANDIDO, 2019, p. 25).

Voltamos, pois, à questão sobre a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte. É difícil discriminá-las, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que as mais decisivas estão ligadas à estrutura social, aos valores e às ideologias, às técnicas de comunicação. Assim, a primeira se manifesta mais visivelmente na definição da posição social

do artista, ou na configuração de grupos receptores; a segunda, na forma e no conteúdo da obra; a terceira, na sua fatura e transmissão. Todas essas influências estão ligadas aos quatro momentos da produção artística: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio” (CANDIDO, 2019, p. 30), assim, “não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, **a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana**” (CANDIDO, 2019, p. 30, grifo nosso).

A arte, enquanto sistema de comunicação, remete suas significações às relações entre os seres do ato comunicativo. Nessa assertiva, Candido (2019) se aproxima dos postulados bakhtinianos, a respeito do caráter dialógico da linguagem — postulados de *dialogismo* ou *dialogicidade* —, pois todo ato de comunicação pressupõe um discurso intencional dirigido a outrem.

Aí os polos de referência serão o falante e o ouvinte, o escritor e o leitor. O discurso, que entre eles trafega, é concebido como uma forma dinâmica que obedece, sim, a regras, porém históricas e sociais. O discurso é um fato social que liga dois atores historicamente determinados e refere-se a situações localizáveis e datáveis. No discurso os signos não têm um significado fixo, mas significações possíveis. Dependerão, no fundamental, da relação que se estabeleça entre os parceiros da prática comunicativa. Só assim as metáforas e outras figuras ganharão concreção e funcionalidade. Uma mesma palavra, dependendo de sua situação de discurso, abrigará significações diferentes e até mesmo opostas (RIBEIRO, 1996, p. 31).

Nessa perspectiva, a obra pressupõe um processo de comunicação que assegure um comunicante, no caso, o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público. Todos os três definem o quarto elemento do processo, que é o seu efeito estético. Esse processo comunicativo assegura a transmissão da mensagem que se engendra no comunicado (obra) através do trabalho do autor, enquanto a temática e a orquestração dos discursos presentes no mundo através do processo performático de figuração artística, engendra o caráter ficcional. Essas forças sociais condicionantes guiam o artista em maior ou menor grau e determinam, em primeiro lugar, a ocasião da obra a ser produzida, seguida da necessidade de ser produzida. No andamento desse processo artístico, os aspectos sociais se engendram no romance, de modo a desempenhar certo papel composicional. Assim, a relação que a obra estabelece com o mundo diz respeito à transformação desses elementos nas vozes e nos discursos orquestrados no romance.

1.2 DIALOGISMO E PLURILINGUISMO NO GÊNERO ROMANESCO

Anteriormente vimos em Candido (2019) que o processo artístico de produção de uma obra nutre-se do meio social a qual está inserido e através disso os fatores sociais (modo, costumes, valores morais, cultura, etc.) penetram no romance e se realizam nele. Mais precisamente, segundo Bakhtin (2014), tal processo realiza-se através das linguagens sociais e dos discursos no romance.

O romance enquanto discurso comporta uma série de fatores articulados, que dentro de seu contexto, tocam em outros discursos. Os discursos em gerais, e especificamente o discurso romanescos, não existem sem uma interposição de um meio flexível, que é exatamente o seu contexto enunciativo de produção. Esse meio intervém diretamente entre a formulação do discurso e o objeto de figuração discursiva. Assim, tudo que forma, por assim dizer, esse meio — “o já dito” —, influenciará a formulação dos enunciados poéticos.

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto (BAKHTIN, 2014, p. 86).

Nesses termos, o discurso romanescos, a prosa literária, jamais será em si produto de uma criação desarticulada de outros domínios discursivos. Por isso, como Candido (2019), Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética*, de 1924, acredita que, para compreender cientificamente a singularidade da obra, a sua relação com o ético e o cognitivo, o seu lugar no todo da cultura humana e o limite de sua aplicação, necessita-se de uma abordagem mediadora, numa integridade entre *forma e conteúdo*, que se atente à *dialogicidade* de seus discursos com a unidade da cultura. Dessa forma, o conceito de estética não pode ser extraído pela via intuitiva ou empírica: “para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios” (BAKHTIN, 2014, p. 16).

A *estética material*, ou seja, a matéria pela qual a arte se sustenta — no caso da literatura, a palavra —, não é capaz de fundamentar a forma artística. Isso porque a forma artisticamente significativa — o *conteúdo* — se refere a algo que está para além do material em que se prende e está indissolivelmente ligada: “desta forma, é o *conteúdo* da atividade estética (contemplação) orientada sobre a obra que constitui o objeto da análise” (BAKHTIN, 2014, p. 22). Nesses termos, nenhum ato cultural criador é indiferente a valores, ele atua em um plano paralelo com a realidade, ainda que não haja um compromisso firmado entre as partes. Assim, “deve-se dizer o mesmo do ato artístico: também ele não vive nem se movimenta no vazio, mas na atmosfera valorizante, tensa daquilo que é definido reciprocamente” (BAKHTIN, 2014, p. 30). Desta forma:

A obra [...] é viva e literalmente significativa numa determinação recíproca, tensa e ativa com a realidade valorizada e identificada pelo ato. Naturalmente, a obra é viva e significativa enquanto arte, não no nosso psiquismo; nele ela também está apenas empiricamente presente como um processo psíquico, localizado no tempo e regido por leis psicológicas. A obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante (BAKHTIN, 2014, p. 30).

Assim, tanto uma ligação substancial entre realidade e arte quanto sua oposição habitual é legítima, embora, necessitem de formulação científica mais precisa, metodologicamente justificável. O que o teórico russo pontua aqui diz respeito a um olhar analítico balanceado, como o proposto por Candido (2019). Todavia, é preciso precaver-se contra qualquer limitação legítima, que tende apenas à análise do aspecto extra-estético, pois a produção artística não se sustenta na obediência pura desses fatores, haja vista que “a necessidade do conhecimento da natureza opõe-se à liberdade e à fantasia do artista” (BAKHTIN, 2014, p. 31). A respeito disso, basta lembrarmos do exemplo de Candido (2019) sobre o envenenamento por estricnina em *O Homem*, de Aluísio Azevedo. Se levássemos apenas em conta o conhecimento científico sobre a estricnina, poderíamos ignorar ou até mesmo rejeitar o tratamento que Azevedo deu em sua obra, o que nos levaria a desprezar o valor estético embutido. Da mesma forma, se Aluísio Azevedo obedecesse ao conhecimento científico da substância, dando-lhe seu mesmo tratamento do mundo real, seu ato artístico criador estaria limitado e preso a essa convenção. Nesse sentido o externo deve ser visto e compreendido dentro da economia da obra, buscando compreender sua participação no íntimo e na estrutura interna da arte, bem como postulado por Candido (2019) — quando o externo torna-se interno. A encarnação do externo pelo ato criativo estético pressupõe a realização do ato transformador. Diante dessa reflexão, é só nesse sentido que a obra encontra sua independência.

Naturalmente, a forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, *mas não recusa a sua identificação nem a sua valorização*: é justamente sobre ela que se orienta a forma estética realizante (BAKHTIN, 2014, p. 33, grifos do autor).

Através dessa transferência da realidade ao outro plano axiológico — o fictício — é que o fator externo ganha forma e se internaliza na nova unidade de significação que é a obra de arte. Dentro dessa nova unidade o fator social é organizado de modo que desempenha um papel estético, como a estricnina em *O Homem*. Assim, Bakhtin (2014) conclui que “a atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova” ou, ao menos, não se inicia totalmente do zero. Ela nutre-se do aparato socio-histórico do conhecimento do mundo externo. Mas, isso não tira sua autonomia e sua originalidade ao lado deste mesmo mundo, pois através dos elementos aí presentes, a arte constrói seu próprio mundo.

[A] arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato - a natureza e a humanidade social - enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem. (BAKHTIN, 2014, p. 33, grifos do autor).

Em relação à *naturalização do homem* e à *humanização da natureza*, abrimos um parêntese para explicitar como isso ocorre em *O Cortiço*, brevemente, sem querer antecipar aqui sua análise.

Lembramos que no romance as personagens são descritas de forma animalesca, e os elementos naturais — como o “sol de Pombinha” — são humanizados: “Lá do alto o sol a fitava obstinadamente, enamorado das suas mimosas formas de menina. Ela sorriu para ele, requebrando os olhos, e então o feroso astro tremeu e agitou-se” (AZEVEDO, 2017, p. 155). Esse sol que se insinua, que se humaniza, que se faz participante, como que uma personagem na cena do êxtase de Pombinha, não é senão um forte elemento estético da narrativa, num episódio em que a estética impera sobre a realidade. Não podemos conceber essa personificação do “sol de pombinha” como sendo o mesmo sol do mundo exterior, pois este influi precisamente na vida das personagens. O sol no mundo externo de nada se enamora; ele está, senão para iluminar e fornecer calor, muito indiferente à vida na Terra. Todavia, tão pouco podemos afastar suas semelhanças; ele foi logicamente extraído do mundo exterior e transformado em objeto de figuração artística. Mas esse sol personificado d’*O Cortiço*, embora não fugir de uma construção fantasiosa, também não desfigura a perspectiva do Naturalismo para com a objetivação da realidade, e isso porque o autor o constitui na encarnação de um sonho. Os sonhos como bem sabemos são mundos onde tudo é possível. Tomando essa realidade como premissa para alargar “as asas do infinito trabalho artístico”, Azevedo compõe estrategicamente um episódio fantástico e fabuloso, dentro de um romance de proporção realista, sem desfigurar tal propósito. Ele o faz dentro de um outro mundo acessível ao homem — o sonho. Aqui chegamos à camadas mais profundas da análise, tal qual postula Candido (2019).

A arte cria uma nova forma como uma nova relação axiológica com aquilo que já se tornou realidade para o conhecimento e para o ato: na arte nós sabemos tudo, lembramos tudo (no conhecimento não sabemos nem lembramos nada, não obstante a formula de Platão); mas justamente por isso que na arte o elemento da novidade, a originalidade, do imprevisto, da liberdade têm tal significado, pois nela há um fundo sobre o qual pode ser percebida a novidade, a originalidade, a liberdade — **o mundo a ser conhecido e a ser provado, do conhecimento e do ato, e é ele que na arte se apresenta como novo, é pela relação com ele que se percebe a atividade do artista como sendo livre.** (BAKHTIN, 2014, p. 34, grifos nossos).

Nessa concepção, Bakhtin (2014) e Candido (2019) mantêm pontos de contatos, pois ambos acreditam na arte como um novo mundo em que seus próprios valores devem ser provados. Nesse fragmento, percebemos que, ao se nutrir dos fatores externos, a obra

transporta-o a outro plano no qual sua significância é transformada. Essa transformação assegura o elemento do novo e sua originalidade, bem como a liberdade do artista — como no caso de Azevedo —, libertando-o das amarras do compromisso total com a realidade.

Nesse sentido, a realidade do conhecimento (o fator externo propriamente dito), sobre a perspectiva do ato estético, torna-se o *conteúdo* da obra. Esse *conteúdo* se realiza através do *material* (a palavra, no caso da literatura), em correlação à *forma* (organização do material que atinge o *conteúdo*) que fora dessa relação não tem nenhum sentido. Deste modo, a *forma* não dá realização ao *material*, como acreditava os formalistas russos, pelo contrário, a organização desse *material* dá realização à *forma*, e por consequente ao *conteúdo*, pois: “a forma artística é a forma de um conteúdo” (BAKHTIN, 2014, p. 57).

Para exemplificarmos melhor o que foi exposto acima, pensamos em uma construção civil; os tijolos são o *material*, a estrutura é a *forma* e a função do edifício o *conteúdo*. Quando falamos edifício (obra), não pensamos primeiramente nos tijolos, apesar de que eles sejam a base para a realização do prédio; podemos até pensar na sua estrutura (forma), mas logo virá à mente o que ele representa, seu significado, ou seja, seu *conteúdo*. É dessa forma que para Bakhtin (2014, p. 37) “o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética” e, por isso, talvez, ele também chame a *forma* de arquitetônica. Mas os tijolos (para continuarmos com a analogia da construção civil) também têm igualmente relação com a *forma* na realização do *conteúdo*. Entretanto, o *material*, enquanto elemento da língua não é a estética da obra, bem como a língua, puramente em seu tratamento linguístico em si, também não o é; ela é *apenas um elemento técnico* que ajuda na construção do objeto estético, mas, que dele não faz parte. Ela desaparece “assim como os andaimes quando o prédio é concluído” (BAKHTIN, 2014, p. 49). Deste modo, na percepção estética da obra não se visa primariamente as palavras, os fonemas, as construções sintáticas, mas com as palavras, com os fonemas e com as construções sintáticas se visa a um *conteúdo*.

O problema do *material*, da *forma* e do *conteúdo*, abordados aqui, darão vazão para tratarmos especificamente do discurso no romance. Os valores sociais e ideológicos da sociedade caracterizam-se como fatores externos que penetram no romance em forma de discursos, através do prisma transformador do trabalho artístico, compondo o *conteúdo* da obra. Assim, a *forma* e o *conteúdo* estão unidos pela unidade discursiva do *todo* da obra.

O romance, portanto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. Na concepção Bakhtiniana, ele “[...] é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 74). Nesta assertiva, o gênero romanesco apresenta uma ressonância de vozes e discursos sociais. Assim, as concepções ideológicas

presente no mundo real servem ao romance como ponto emblemático do trabalho de valorização estética. Por esse motivo, para ele, a obra é viva e muito significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso, pois estabelece uma relação interativa com o meio no qual se forjou. A originalidade estilística do gênero romanesco estaria na combinação destas unidades subordinadas: “o estilo do romance é uma combinação de estilos: sua linguagem é um sistema de línguas” (BAKHTIN, 2014, p. 74).

Desse modo, o romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua, incontestável e peremptória. A linguagem é percebida no campo social como que estratificada e dividida em diversas linguagens:

A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. (BAKHTIN, 2014, p. 74).

Nesta perspectiva, o romance suscita vozes sociais divergentes, que saltam das estratificações sociais de grupos definidos e representam a posição desses grupos na esfera social, uma forma de identidade e de identificação dessas pessoas através de suas linguagens que sempre refletirá seus condicionamentos socioeconômicos, faixa etária, gêneros e raça pelo caráter social da linguagem no campo da fala. Essas vozes sociais definem uma linguagem muito específica de grupos e posicionamentos de cunho sociodiscursivos que servem ao romance como estabelecimento valorativo. Bakhtin (2014) chama essa diversidade de vozes de plurilinguismo:

E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance (BAKHTIN, 2014, p. 74).

O plurilinguismo penetra no romance e se materializa nele através da ressonância dos discursos orquestrados do autor, dos narradores ou das personagens. Assim, “a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra” (BAKHTIN, 2014, p. 76).

Daí, o problema da estética do romance é que a composição do seu discurso poético não se dá, restritamente, dentro das concepções atuais de discurso poético: “o discurso romanesco é um discurso poético, mas que, efetivamente, não cabe na concepção atual” (BAKHTIN, 2014,

p. 80). O discurso do romance compõe-se de um discurso sincrético e misto, “que encontra-se na mais estreita semelhança genética com as formas retóricas” (BAKHTIN, 2014, p. 80). E esses recursos retóricos não deixam nunca de exercer profunda influência em qualquer tipo de discurso. A aproximação desses recursos permeia um jogo de veracidade do texto literário, que quanto mais próximo, mais fácil sua autenticação com o real, porque aí detém sua semelhança lógica e persuasiva, articulada em outros domínios linguístico-discursivos. Isso significa dizer que o discurso romanesco engendra/nutre-se, no plano de sua linguagem poética, de outros tipos de linguagens transformadas para compor sua legitimidade. Exemplaridade melhor não se tem do que a literatura naturalista, amarrada e fundida às teses e aos discursos filosófico-cientificistas. Nesse sentido, o discurso literário é dinâmico e igualmente vivo numa conjuntura social, integrado a unidade da cultura humana, na qual sua linguagem é constituída entrelaçada a outras linguagens.

Nessa esteira, o plurilinguismo não se apresenta enquanto parte desassociada do processo de criação. E é aqui que o discurso poético encontra um matiz de *vozes sociais* e às unificam numa linguagem trabalhada esteticamente, que dá à ilusão do discurso poético, especificamente ao discurso romanesco, compor-se apenas de uma linguagem *monológica*. Por essa razão, o estudo analítico, sem uma mediação contextual, encerra o texto dentro de apenas dois polos do discurso, o *sistema da linguagem única* e o *indivíduo que fala esta linguagem*. Para fugir desse modelo reducionista, é preciso encarar a linguagem poética, como todas linguagens, em seu caráter dialógico, ou seja, em intensas relações com outras linguagens e com outros discursos.

Nesse sentido, o que para Candido (2019) constitui-se como externo, em Bakhtin (2014) encontra-se como produto de discurso extraliterário modelado pela linguagem poética. Assim, quando Candido (2019) propõe averiguar, no social, pelo que a obra literária se interessa, podemos dizer, alicerçados em Bakhtin (2014), que são esses discursos, pois é exatamente através destes que os valores, as compreensões de mundo, os costumes e os preceitos de uma época penetram no romance. Desse modo, o discurso do romance não é indiferente a valores. Ele encontra, no plano linguístico, todo esse plurilinguismo social e o concretiza em sua linguagem estilística. As vias de introdução, quer empírica quer científica, desses elementos sociais, revelam uma concepção coletiva. Por isso, a literatura pode mesmo representar todo um pensamento de uma época. O discurso de um autor frente ao seu objeto de figuração discursiva é, sem dúvidas, nutrido por outros discursos.

A concepção do objeto pelo discurso é complicada pela “interação dialógica” do objeto com os diversos momentos de sua conscientização e de seu desacreditamento sócio-verbal. A representação literária, a “imagem” do objeto, pode penetrar nesse

jogo dialógico de intensões verbais que se encontram e se encadeiam nele; ela pode não abafá-las, mas ao contrário, ativá-las e organizá-las. (BAKHTIN, 2014, p. 87)

O objeto do discurso literário, os temas abordados, encontram-se já amarrados, penetrados, por assim dizer, de valores, ideias e discussões já existentes. O autor, enquanto sujeito social e ideológico, não está imune a essas aspirações constituídas em seu meio social. Assim, sua orientação para o objeto, para os temas trabalhados, penetra nesse meio dialógico e seu discurso não sai dele sem encontrar uma concordância, um descrédito, uma oposição ou uma assimilação para com outros discursos. Esse princípio geral, essencial a todo tipo de discurso e linguagem, é denominado por Bakhtin (2014) de *dialogismo*.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo em todo os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar com ele de uma interação viva e intensa. (BAKHTIN, 2014, p. 88).

O trabalho artístico concentra-se numa elaboração estilística desses discursos. O objeto de especificação literária é, para o autor, não um objeto puro, desvinculado de qualquer carga semântica e discursiva, mas uma concentração de *vozes multidiscursivas*. Assim, no seu trabalho de construção, **“o artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem**, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilinguismo” (BAKHTIN, 2014, p. 88, grifo nosso). Nessa edificação, as linguagens sociais — o plurilinguismo — passa pelo prisma do autor, na objetivação de transformá-las em linguagem literária, se realizam na estrutura do texto, através dos recursos estilísticos, e acabam por se constituírem como elementos composicionais da obra.

O autor não encontra-se desatado das amarras socioverbais e históricas de seu tempo. Somente o Adão mítico, como diz Bakhtin (2014, p. 88), chegou ao mundo com as primeiras palavras livre de qualquer crédito ou descrédito: “somente este Adão podia realmente evitar por completo está mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto”.

Outro aspecto importante da concepção bakhtiniana sobre dialogicidade diz respeito à orientação do discurso para uma resposta. Nesses termos, o discurso não se esquiva à influência profunda do discurso da resposta antecipada. Isso corrobora com a ideia de que todo ato de linguagem sempre levará em conta a presença, ainda que invisível, de alguém para quem se fala ou escreve. Assim, Silva (2005, p. 144) argumenta que “[...] se tudo o que se diz ou escreve é criado tendo em vista, ainda que subconscientemente, um interlocutor, então todo ato de linguagem participa da intenção de convencer, de persuadir o ouvinte/leitor [...]”. Nessa perspectiva, o discurso literário surge como um discurso persuasivo, intencionado, e nunca

ingênuo. Toda sua organização composicional, todos os elementos da linguagem orquestrados, empenham um papel internamente, com os fins de atingir tal propósito de enunciação, que é o propósito estilístico e semântico do texto. Ainda mais quando consideramos o discurso do romance como uma linguagem esteticista, rigorosamente trabalhada, para sustentar, com teor de veracidade, a aceitação e a participação do seu público.

O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do “já dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a seguir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo (BAKHTIN, 2014, p. 89).

Quando Bakhtin (2014) coloca essas questões, seu intuito é discorrer que temos sempre em mente aquilo que nosso interlocutor mais ou menos espera. Quando um autor escreve, sua escrita é igualmente direcionada a um papel social frente a seus receptores. Por isso, à articulação do discurso literário antecipa o exame de consciência de um público receptor. Um texto só é vivo quando é lido, quando encontra seu público, quando repercute. Assim é todo discurso e ato de linguagem. O discurso vive no social e dele se alimenta. Fora dessa relação, o discurso enquanto estrutura morfossintática é semanticamente vazio. Por isso, “estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa, é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual ele é determinado” (BAKHTIN, 2014, p. 99). É preciso investigar os motivos pelos quais um discurso é constituído, isso significa que cada fala carrega em si uma intencionalidade que a torna tão própria e pessoal, mas que também é permeado por discursos alheios.

O discurso do autor é o discurso poético. É através dele que o autor se realiza. E é através dele que o autor orchestra os seus temas, suas intensões e seus julgamentos de valores, sempre envolto àquele meio que o circunscreve, que é sua amálgama indissolúvel de aspirações já existentes. Todas as linguagens do plurilinguismo, todos esses discursos presentes, são pontos de vistas específicos sobre o mundo, são formas da sua interpretação verbais, semânticas e axiológicas, que podem ser confrontadas, servir de complemento mútuo, oporem-se umas às outras ou se corresponder dialogicamente.

Desta forma, o discurso enquanto representação de um objeto não carrega em si valores absolutos de verdade. Este pode ser contestado e até mesmo dissimulado. A análise do discurso equivale à investigação de uma visão de mundo que se reflete nas palavras de quem fala, e que está povoada de valores sociais. No romance, os entes ficcionais são falantes que orchestram seus discursos, suas linguagens, apreendidos também nessa relação dialógica. Estes seres e seus discursos servem como fundo axiológico do desenvolvimento estético e são os principais

objetos do gênero romanesco. O sujeito do romance é objeto tanto de representação verbal como literária: “o discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas representado artisticamente e, à diferença do drama, representado pelo próprio discurso (do autor)”, além de ser “um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um "dialeto individual"”, ele também é “um ideólogo” (BAKHTIN, 2014, p. 135).

Portanto, o sujeito no romance reflete uma posição social, em que, além do plano discursivo, o plano interativo sobre o qual age, pensa e desenvolve suas ações corresponderá a uma posição ideológica definida. Assim “a ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico (não apenas num mundo épico), ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra.” (BAKHTIN, 2014, p. 137). Desse modo, mesmo que o romancista não dê à personagem um discurso direto, limitando-se apenas a descrever suas ações, ainda assim, se esta representação for adequada, inevitavelmente ressoará junto com o discurso do romance o discurso da própria personagem. Por isso, Bakhtin (2014) nos fala que todas estas linguagens, ainda que não encarnadas numa personagem, são concretizadas sobre um plano social e histórico objetivado e, por isso, atrás de toda linguagem transparece a imagem da pessoa que fala no romance, pois, as linguagens orquestradas, o plurilinguismo, representam o homem que fala e sua caracterização sócio discursiva perante os temas abordados.

O tema do sujeito que fala, tanto na esfera literária quanto extraliterária, tem um peso importante na construção do discurso.

Ouve-se, no cotidiano, a cada passo, falar do sujeito que fala e daquilo que ele fala. Pode-se mesmo dizer: fala-se no cotidiano sobretudo a respeito daquilo que os outros dizem — transmitem-se, evocam-se, ponderam-se, ou julgam-se as palavras dos outros, as opiniões, as declarações, as informações; indigna-se ou concorda-se com elas, discorda-se delas, refere-se a elas, etc., ouviremos com que frequência se repetem as palavras "diz", "dizem", "disse", e frequentemente escutando-se uma conversa rápida de pessoas na multidão, ouve-se como que tudo se juntar num único "ele diz", "você diz", "eu digo". . . E como é importante o "todos dizem" e o "ele disse" para a opinião pública, a fofoca, o mexerico, a calúnia, etc. É necessário considerar também a importância psicológica no cotidiano daquilo que se fala de nós e a importância para nós de como entender e interpretar as palavras dos outros ("hermenêutica do cotidiano"). O alcance de nosso tema não diminui nem um pouco nas esferas mais elevadas e organizadas das relações sociais. Qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros. A todo instante se encontra nas conversas "uma citação" ou "uma referência" àquilo que disse uma determinada pessoa, ao que "se diz" ou àquilo que "todos dizem" (BAKHTIN, 2014, p. 139).

O discurso literário encontra-se na mesma esteira. Dentro do mundo objetal da prosa romanesca, os discursos das personagens se entrelaçam numa perspectiva dialógica. Todas suas falas se articulam nas intensas camadas discursivas, tanto para dentro (do romance) quanto para

fora (dele). A composição discursiva da personagem, suas ações, seus pensamentos, está forjada à orientação ideológica dos discursos presentes em seu mundo. As personagens vivem nesse plano discursivo e reagem profundamente aos discursos que as circunscrevem. Assim o gênero romanesco é o lugar de seres socialmente ideológicos e definidos, cuja composição é construída por essa perturbação sociológica dos discursos dominantes. Desse modo, os discursos das personagens encontram-se em conflitos profundos e inacabados com a palavra de outrem; do seu julgamento, o reconhecimento ou não reconhecimento.

O homem que fala e sua palavra são aqui apresentados como objeto fundamental da idéia e do discurso. Todas as categorias essenciais do julgamento e da apreciação ética e jurídica são correlacionadas ao sujeito falante enquanto tal: a consciência ("a voz da consciência", "a palavra interior"), a verdade e a mentira, a responsabilidade, a faculdade de agir, a confissão livre e assim por diante. A palavra autônoma, responsável e eficaz é um índice essencial do homem ético, jurídico e político. (BAKHTIN, 2014, p. 149)

O discurso do romance é portanto um discurso social, carregado de vozes cujas aspirações encontram-se num quadro de transformações estilísticas. Na manipulação das diversas linguagens sociais, que participam de uma colaboração dialógica dos seus discursos, o romancista lapida sua linguagem poética, mas nunca deixa de ser orientado pelas concepções ideológicas de seu tempo. Assim, o plurilinguismo social penetra no texto e se materializa em cada enunciado. A linguagem estilística da prosa romanesca se nutre dessa composição externa e a torna componente de sua valoração. O contexto aí ganha relevância. E a literatura não deixa de exercer com a sociedade uma relação profunda, dialeticamente perturbada pelo caráter de transformação. Não é a realidade do mundo exterior que se encontra ou se deve procurar no texto literário, mas seus elementos construídos e remodelados pela via da representação verbal e literária. Nesse plano discursivo, os elementos sociais ganham outras animalizações e passam a pertencer ao mundo da obra, tornando-se componente dela, numa internalização que é o processo artístico.

1.3 A PERSONAGEM E O MUNDO FICCIONAL

A composição da personagem é um elemento essencial na própria composição do romance, tanto que, para Rosenfeld (2014, p. 23, grifo do autor), é a personagem que torna patente a ficção: “é geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não fictício) do texto, por resultar daí a tonalidade de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária”.

A composição da personagem de ficção, ativa num mundo igualmente vivo e fictício, realiza-se através das linguagens orquestradas no romance. Essas linguagens constituem um

contexto objetual, no qual se encarnam todas as feições intencionadas da palavra, em um todo semântico e convincente. Pois, todo ato de linguagem é intencionado.

As orações que constroem o mundo artístico convidam o leitor à imaginação guiada pela leitura. Por isso, esse mundo objetual se apresenta como contínuo, mesmo que as orações sejam naturalmente descontínuas. Por exemplo, quando em um determinado momento o texto nos informa que determinada personagem saiu de casa para comprar pão e depois de algum tempo voltou, mesmo que os enunciados do romance não nos informem o que ocorreu durante essa saída, somos levados a imaginar seu trajeto em uma cena cotidiana; a sua movimentação na rua, a entrada na padaria, o atendimento e a volta para casa, mesmo que nada disso esteja expresso no texto. Isso porque a ficção nos convida a imaginar um mundo vivo e verossímil, no qual somos levados a imaginar as coisas como que independentes das amarras textuais, e devido a isso, costumamos a “ultrapassar”, o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele” (ROSENFELD, 2014, p. 34).

Esse mundo objetual e puramente ficcionalizado, no qual vive a personagem, é, a rigor, um mundo autônomo, que quanto construído no pretérito tem mais força “realizadora” e “individualizante” em autenticar uma veracidade, uma vez que o pretérito não é passível de uma verificação “aqui e agora” que possa negá-lo². Mas, embora esse mundo preceda a “criação pelas orações”, ele é artisticamente idealizado, e por tanto verossímil. Verossímil porque “na expressão de Aristóteles, não busca uma adequação aquilo que ocorreu, mas aquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas” (ROSENFELD, 2014, p. 18). A forma como esse mundo é artisticamente produzido se torna essencial para a análise literária.

O verossímil no texto literário se manifesta em cada elemento composicional do romance através das linguagens, dos discursos, da arte verbal. É graças a essa representação verbal que um mundo verossímil se constrói nas linhas do romance, e, mais restritamente, é graças a esse trabalho criador que se realiza, no plano do discurso literário, uma relação com o mundo exterior. Desse modo, a mente por detrás da articulação, da criação e da orquestração de cada enunciado de uma obra é a fonte primária da realização estética. Nesse sentido, o autor/criador torna-se elemento do processo de criação estética. E é por isso que Bakhtin (2006), em *Estética da Criação Verbal*, considera que cada elemento de uma obra nos é dado na

² A este respeito Rosenfeld (2014, p. 16) exemplifica que “o elefante pesa no mínimo uma tonelada” pode ser o enunciado de um zoológico sobre os elefantes em geral; mas “o elefante pesava no mínimo uma tonelada” refere-se a um elefante individual, existente em um determinado momento”.

resposta que o autor lhe dá, ou seja, o autor tem total domínio no ato criativo. É o autor/criador, e somente ele, que pode acentuar e/ou modificar as particularidades, os traços característicos, os episódios da vida, os atos, os pensamentos e os sentimentos da sua personagem, dentro dos limites do possível do mundo criativo rigorosamente coerente com sua realidade intencionada. Assim, o todo semântico e discursivo das personagens não se apresenta só no que ela diz ou no que é formulado no seu interior (consciência), ele é completado também por aquilo que a circunscreve e orbita em seu entorno, e que é transgrediente a sua forma de existir. Essa complementação escapa à personagem, mas pode ser observado pelo outro que a contempla.

Assim, como na vida real, o outro tem significativa importância no acabamento do “eu”. Esse outro dispõe da *imagem expressivamente externa* do outro “eu”, que não pode completar a si mesmo pelo lado de fora. Assim, o que Bakhtin (2006) chama de *imagem expressivamente externa* diz respeito àquilo que o “eu” da personagem não pode enxergar de si.

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, e sua expressão —, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função desta ou daquela relação de reciprocidade entre nós são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olharmos dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos (BAKHTIN, 2006, p. 21).

Esse mundo que existe fora da personagem, e que a entrelaça igualmente por fora, pode ser visto pelo outro mediante a posição que este ocupa diante do “eu”. É o seu *excedente de visão*. A imagem externa que esse *excedente de visão* captura, que diz respeito ao “eu” da personagem por fora, é a linguagem corporal e expressiva que dá acabamento a esse ser. Assim, diferentemente da vida real, na qual fazemos julgamentos das pessoas em relação ao que ela realmente é ou aparenta ser em certos momentos, na vida literária, as personagens se apresentam de forma total, na qual podemos percebê-la em sua imagem interna (por si mesmo ou pelo narrador) e em sua *imagem expressivamente externa* (pelo narrador, pelas ações a sua volta ou por outras personagens), o que nos ajuda a compreendê-la como um todo em sua progressão no romance. Essa visão total que engloba a imagem interna e externa da personagem, para Bakhtin (2006), é chamada de *acabamento*.

[...] a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-visual que é também um todo semântico. (BAKHTIN, 2006, p. 04)

O *acabamento* da personagem é precedido pelo *excedente de visão* que o autor apresenta frente a sua criação estética, a qual seria a visão que abarcaria não só o que enxerga as suas

personagens, mas, também, aquilo que para elas é desconhecido. Por isso que “a consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem” (BAKHTIN, 2006, p. 11). Do mesmo modo, Rosenfeld (2014) compartilha seu entendimento sobre a composição das personagens:

O autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pelas limitações das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente, também, maior riqueza — não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude de concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente (ROSENFELD, 2014, p. 35).

Nesta perspectiva, os dois teóricos compartilham traços semelhantes no que diz respeito à composição especial da personagem, realçando a singularidade do trabalho artístico numa elaboração articulada, coesa e intencionada, que reúne todos os fragmentos da vida dos entes ficcionais num entrelaçamento consistente — o seu todo acabado —, que é o que nos permite ver e conhecer, por completo, seu modo de ser, de pensar e de agir, bem como o modo como percebe o mundo ao seu redor, frente aos valores ético-morais. Graças ao *excedente de visão* conhecemos a personagem não só pelo que ela se apresenta, mas pelo que também diz as outras personagens. Assim, numa visão arquitetônica sobre si, temos total acesso aos acontecimentos de sua vida.

Desse modo, a construção artística das personagens está ligada, a princípio, a seu autor-criador. Mas, após o ato de criação, esses entes adquirem autonomia em relação ao autor enquanto pessoa. É importante destacar que há uma distinção entre “autor-criador” e “autor-pessoa”. O primeiro se refere ao sujeito componente da obra, e o segundo, ao sujeito componente da vida. O “autor-criador” pode nos ajudar a compreender o “autor-pessoa”, pois este pode buscar no “autor-pessoa” fatos e valores para criar suas personagens, mas sua obra não pode ser entendida apenas como mero psiquismo ou biografismo.

A posição que este “autor-pessoa” se encontra dentro do plano de consciência ético-moral no mundo, bem como sua posição social, influenciará no seu trabalho, que trará suas próprias marcas discursivas a partir do ponto de que se fala, uma vez que o discurso do autor ressona através de suas personagens. Essas influências podem ser aferidas tanto na abordagem temática quanto na organização interna da obra.

Se o “autor-criador” pode se valer do “autor-pessoa” para projetar em suas personagens uma consciência, por assim dizer, preexistente, totalizando seu todo coeso e acabado, para

Rosenfeld (2014) a obra literária é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos³ de contornos definidos e definitivos, no qual encontramos personagens verossímeis:

Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos (ROSENFELD, 2014, p. 45).

Assim, o mundo das personagens, encarnado na obra ficcional, revela momentos sublimes, que na vida cotidiana não nos são revelados com a mesma nitidez. Desse modo, o mundo e as personagens ganham plenitude perfeita em suas delimitações bem demarcadas, pois só a arte é capaz de nos enriquecer com detalhes. Entretanto, embora bem diferente as apreensões dos dois mundos (literário e extraliterário), os substratos em face de colisão são os mesmos, ou seja, os mesmos temas, os mesmos problemas, os mesmos valores etc. Todavia, a diferença essencial, segundo Rosenfeld (2014, p. 46), é que, na obra de ficção, o leitor não só contempla essas situações a distância, mas também vivencia, de “dentro da personagem”, “possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar”, isso porque o valor estético da obra nos leva à aceitação de suas regras e de suas verdades, e dos seus limites textuais intencionalmente organizados e coesos. E o fato da obra de ficção nos possibilitar não só a contemplação como também a vivência dessas possibilidades dá-se graças à composição interna e externa da imagem da personagem.

A correlação dos entes ficcionais com os seres vivos é o que contribui à aceitação do mundo ficcional. Em colaboração com Rosenfeld (2014), Candido (2014, p. 55, grifo nosso) salienta que nesta relação “há afinidades e diferenças [...], e que as **diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentido de verdade**”. Nesta perspectiva, o teórico compactua com os mesmos princípios em Bakhtin (2014) sobre imagem externa, imagem interna e o *acabamento* da personagem.

Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a *continuidade* relativa da percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a *descontinuidade* da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. No ser uno que a vista ou contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos de ser, de qualidades por vezes contraditórias.

A primeira ideia que nos vem, quando refletimos sobre isso, é a de que tal fato ocorre porque não somos capazes de *abranger* a personalidade do outro como a mesma unidade que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa. E concluímos, talvez, que esta diferença é devido a uma diferença de natureza dos próprios objetos de nossa percepção. De fato, — pensamos — o primeiro tipo de conhecimento se dirige a um domínio finito, que coincide com sua superfície do corpo; enquanto o segundo tipo se dirige a um domínio infinito, pois a sua natureza é oculta à exploração

³ De acordo com Rosenfeld (2014), as personagens são seres humanos ficcionais que não correspondem a seres reais, ainda que propensos à representação histórica de pessoas reais.

de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser apreendida numa integridade que essencialmente não possui. Daí concluirmos que a noção a respeito de um ser elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário. (CANDIDO, 2014, p. 55 - 56, grifos do autor).

Os seres reais são naturalmente misteriosos e inesperados. Mesmo aqueles que julgamos conhecer podem nos surpreender, como se outra pessoa entrasse em si e desta nada conhecêssemos. A personagem de ficção, por sua vez, também é igualmente complexa, embora sua completude seja dada de forma uniforme e coesa; todavia, sua distinção em relação aos seres reais é que “sua profundidade é um universo cujos dados estão todos a mostra” (CANDIDO, 2014, p. 59). Nessa assertiva, temos dois modos principais de composição da personagem:

1) como seres íntegros e facilmente delimitados, marcados duma vez por todas com certos traços característicos; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar de cada instante o desconhecido e o mistério. (CANDIDO, 2014, p. 60).

Esses dois modos de composição da personagem encontram embasamento em Johnson com as denominações de *personagem de costume* e *personagem de natureza*⁴, e, em Forster, com as denominações de *personagem plana* e *personagem esférica*⁵.

É de Forster a distinção basilar do pensamento de Candido (2014) sobre a diferenciação da personagem de ficção dos seres humanos. Em Forster encontramos a comparação entre o *Homo fictus* e o *Homo sapiens*; “o *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo a mesma linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação diferente” (CANDIDO, 2014, p. 63).

Na verdade, enquanto na existência quotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito (CANDIDO, 2014, p. 66).

Se a personagem é e não é equivalente aos seres vivos, se o que marcam ambas são suas semelhanças e suas diferenças, então chegamos a questionar como o autor manipula a realidade (o *Homo sapiens*) para construir sua ficção (o *Homo Fictus*) dentro dessa conjuntura do ser e não ser. Segundo Candido (2014) o princípio que rege a manipulação da realidade é a modificação, seja por acréscimo, seja por deformação, isso porque “o romancista é incapaz de

⁴ Nesses termos, a personagem de costume corresponderia ao primeiro modo de caracterização da personagem em Candido, sendo ela ente de traços distintivos, fortemente marcados e definidos, “fixados de uma vez para sempre”. Por sua vez, a personagem de natureza corresponderia à personagem problemática, ou seja, aquela que é apresentada pelo seu modo íntimo de ser.

⁵ Aqui se estabelece um paralelo quanto aos dois modos de composição da personagem apresentado por Candido: a personagem plana diz respeito àquela personagem que apresenta uma linearidade em seu temperamento, imutável e invariável; já a personagem esférica ao ente mais complexo e capaz de nos surpreender no decorrer da narrativa.

reproduzir a vida”. Assim, a personagem é tirada da consciência do seu romancista, que não é absoluta e nem absolutamente livre, mas que retém dentro de si limites de criação e de imaginação, que, por mais mirabolante que seja, não se afasta de todo da realidade. Nesses termos, o autor pode criar personagens de maneiras variadas dentro dos dois modos citados acima — dos que se aproximam ao máximo de seres reais, àqueles que são puramente inventados —, mas independentemente de seu grau de aproximação com o *Homo Sapiens*,

O que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora a consciência sob forma que podem iludir (CANDIDO, 2014, p. 74).

Nessa ótica, o “autor-criador” tem um papel significativo, pois é dele que se extrai a matéria composicional da personagem. É de sua consciência (e inconsciência) que a personagem surge. Entretanto, o autor enquanto peça importante da obra, pelo ato da criação estética e pelo acabamento da obra, precede ao texto a verdade de sua personagem, isso porque a organização e a harmonia interna do trabalho artístico supera qualquer pretensão à realidade externa. Nesse sentido, a natureza da personagem depende da concepção e das intenções de seu autor, mas elas só se realizam se reunidas e organizadas adequadamente. Será só com uma boa redação textual que o mundo pretendido surgirá diante de nossos olhos. Em outros termos, nas palavras do próprio Candido (2014, p. 75), “a verossimilhança propriamente dita, — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida [sic]) —, acaba dependendo da organização estética do material”. Por isso que a vida da personagem depende da economia do livro, das situações que a circunscreve, de sua totalidade em face das outras personagens, do ambiente ficcional, temporal e das ideias.

Se a personagem constitui premissas essenciais ao discurso do romance, o ato de introdução desses entes na história contada — o discurso narrativo — constitui importância essencialmente igual. A realidade do texto ficcional é fruto de uma enunciação individual, ou seja, de uma voz que detém o direito de narrar, orquestrar e constituir seu discurso. Desse modo, a narrativa enquanto produto do ato de narrar, pressupõe, como princípio basilar, contar algo para alguém, o que a rigor se insere na definição do termo Bakhtiniano de *dialogismo*.

Em *Figuras III*, obra publicada em 1972, Gerárd Genette apresenta três designações para o termo narrativa: o primeiro tem a narrativa como “enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume o relato de um acontecimento ou uma série de acontecimentos”; o segundo que designa narrativa como “sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que são objetos desse discurso”, nesse conceito o conjunto de ações e de situações são considerados em

si mesmos, como que apresentados diante de nossos olhos; e o terceiro, “não mais aquele que se relata, mas aquele que consiste em alguém relatar alguma coisa” (GENETTE, 2017, p. 83). Essas designações do termo narrativa guiaram Genette (2017) a propor outros termos para cada um desses aspectos da narrativa.

Proponho, aliás, sem insistir nas razões evidentes da escolha dos termos, chamar de *história* o significado ou conteúdo narrativo (mesmo que esse conteúdo seja, no caso, de uma fraca intensidade dramática ou teor de maneira de acontecimento), de *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo ele mesmo, e de *narração* o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual ele se situa (GENETTE, 2017, p. 85).

Assim, a narrativa no sentido restrito do termo é o objeto de investigação de Genette (2017). Tradicionalmente existem dois tipos de apresentação do mundo ficcional — mimese e diegesis. Para Platão, em *A República*, o “lexis” (ou modo de dizer) divide-se, *a priori*, em *imitação propriamente dita (mimese)* e *simples narrativa (diegesis)*. A *imitação propriamente dita* corresponderia àquilo que o poeta/autor faz contar por si próprio, ou seja, o poeta/autor em sua narrativa dá voz e autonomia à personagem para falar por si, transpondo sua fala de modo direto. Já a *narrativa simples* disporia da técnica do poeta/autor contar ou falar “em seu próprio nome”, ou seja, sem tentar fazer parecer que seja uma personagem. Para ilustrar, Platão utiliza uma passagem da *Iliada* de Homero e a transforma do discurso direto (mimese, imitação propriamente dita) para o discurso indireto (diegesis, narrativa simples), colocando “*ele disse que*” ou “*ele ordenou-lhe que*” no lugar dos diálogos. A partir daí, Platão observa três tipos de narrativas: “uma, inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é adequada à tragédia e à comédia; outra, de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e, finalmente, uma terceira, formada da combinação das duas precedentes” (PLATÃO, 2000, p. 112).

O pêndulo do romance sempre esteve balanceado por essas duas formas de composição entre o contar e mostrar, entre a imitação e a narrativa simples. Existe, entretanto, aqui, uma problemática colocada por Gerárd Genette, em *Figura II*, de 1972, que diz respeito à questão representativa da imitação direta.

A imitação direta, tal como funciona em cena, consiste em gestos e palavras. Enquanto gestos, ela pode evidentemente representar ações, mas escapa então ao plano linguístico, que é onde se exerce a atividade específica do poeta. Enquanto que palavras, discursos mantidos pelos personagens (e é óbvio em uma obra narrativa a parte de imitação direta reduz-se a isso), ela não é rigorosamente falando [fala?] representativa, dado que se limita a reproduzir tal qual um discurso real ou fictício (GENETTE, 2015, p. 55).

Assim, a representação não se encontra na imitação direta (discurso direto) pelo simples fato desta consistir em interpolação de um texto reproduzido (tomado diretamente dos acontecimentos) dentro de um texto representativo (que fala desses acontecimentos). É “como se um pintor holandês do século XVII, numa antecipação de alguns procedimentos modernos,

tivesse colocado, no meio de uma natureza morta, não a pintura de concha de ostra, mas uma concha de ostra verdadeira” (GENETTE, 2015, p. 56).

O trabalho da ficção consiste no manuseio de conteúdos verbais e não verbais, entretanto, “[...] imaginar atos e imaginar palavras procede da mesma operação mental, “dizer” esses atos e dizer essas palavras constituem duas operações verbais muitíssimo diferentes” (GENETTE, 2015, p. 57). Mas, apenas o “dizer esses atos” corresponde a uma verdadeira operação, pois, em toda sua dimensão, torna-se um processo sistemático representar, através da linguagem, um ato, ou seja, tornar o não verbal em representação verbal. Por outro lado, representar um ato através da linguagem sempre consistirá em uma imitação imperfeita, pois aí está comportada uma série de transposições e equivalências, na qual inevitavelmente alguns elementos da história serão retidos e outros abandonados. Por exemplo, contar/descrever um ato ou objeto jamais será a “coisa” em si, da mesma forma, da mesma proporção. Sempre no relato desse acontecimento ou na descrição desse objeto, um detalhe, um momento, escapará ou será posto à parte, seja qualquer que for a razão. Em outras palavras, a linguagem é incapaz de abarcar a realidade (o não verbal) por inteira. Já em relação à linguagem, não podemos dizer o mesmo. “Dizer as palavras” procede de uma transportação direta sem “falhas”. É o discurso pelo discurso, e é por isso que, para Genette (2015, p. 57), “a linguagem só pode imitar com perfeição a linguagem, ou mais precisamente, um discurso não pode imitar senão um discurso perfeitamente idêntico; em suma, um discurso não pode imitar senão a si mesmo. Enquanto *lexis*, a imitação direta é, exatamente, uma tautologia.”

[...] o único modo que a literatura conhece enquanto representação é a narração, equivalente verbal de acontecimentos não verbais e também (como mostra o exemplo forjado por Platão) de acontecimentos verbais, excetuando-se a possibilidade de apagar-se, neste último caso, diante de uma citação direta na qual se abole qualquer função representativa, mais ou menos como um orador judiciário pode interromper seu discurso para deixar o próprio tribunal examinar uma prova que estabelece a culpabilidade de alguém. **A representação literária, a mimesis dos antigos, não é portanto a narrativa mais os “discursos”⁶: é a narrativa e somente a narrativa. Platão opunha mimesis a diegesis como uma imitação perfeita a uma imitação imperfeita; mas [como Platão mostrou em Crátilo] a imitação perfeita não é mais uma imitação, é a própria coisa, e finalmente a única imitação é a imperfeita. Mimesis é diegesis** (GENETTE, 2015, p. 57-58, grifo nosso).

Mas, ao lado da diegesis (narrativa simples), reside inseparavelmente outra forma de representação literária, a descrição. Segundo Genette (2015, p. 58),

[...] a representação literária assim definida se confunde com a narrativa (no sentido amplo), não se reduz aos elementos puramente narrativos (no sentido restrito) do

⁶ Para não deixar dúvidas, esclarecemos que discurso, nesses termos, não se confunde com os termos de Bakhtin. Aqui Genette refere-se ao discurso não no plano ideológico, mas quanto à transmissão direta de um enunciado, que, nos termos Bakhtinianos, no exercício de transmissão e apropriação do discurso de outrem, corresponderia à *palavra autoritária* — aquela que exige aspas.

relato. [...] De fato, toda narrativa comporta —ainda que intimamente amalgamada e em proporções muito variáveis —, por lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e, por outro lado representações de objetos ou personagens, que são o feito daquilo que hoje em dia chamamos de “descrição”.

Na linearidade de seu pensamento, Genette (2015) discorre que a narração está ligada às ações ou aos acontecimentos, e por isso “põe acento sobre o aspecto temporal e dramático da narrativa”; enquanto a descrição, está voltada aos objetos e seres considerados, e os encara como espetáculos, que suspende o curso do tempo e espalha a narrativa no espaço. Nesse sentido, a narrativa estaria para a temporalidade dos acontecimentos, como as descrições para sua espacialidade.

A narrativa enquanto relato necessita de uma entidade que conte sua estória, a fim de constituir a realidade dos acontecimentos ficcionais. E por isso nos interessa saber como se dar às relações entre a narração e aquilo que ela representa, sobre que foco está alocada essa visão. A respeito disso, Genette (2017) chama de *focalização* o modo de regulação dos acontecimentos narrados. A *focalização* pode, segundo ele, ser de três tipos:

[...] o primeiro tipo aquele que representa a narrativa clássica em geral, [...] narrativa não focalizada, ou *focalização zero*. O segundo será narrativa com *focalização interna*, seja ela *fixa* (exemplo canônico: *Os Embaixadores*, na qual tudo passa por Streher, ou melhor ainda, *Pelos olhos de Maisie*, na qual não deixamos quase nunca o ponto de vista da garotinha, cuja “restrição de campo” é particularmente espetacular nessa história de adultos cuja significação lhe escapa); *variável* (como Madame Bovary , em que o personagem focal é primeiro Charles, em seguida Emma, depois novamente Charles, ou de forma muito mais rápida e inapreensível, em Stendhal; ou *múltipla*, como nos romance por cartas, nos quais o mesmo acontecimentos pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de vários personagens-epistolares [...] nosso terceiro tipo será a narrativa como focalização externa, popularizado entre as duas guerras através dos romances de Dashiell Hammett em que o herói age diante de nós sem que sejamos convidados a conhecer seus pensamentos ou ideias [...] (GENETTE, 2017, p. 263-264).

Nem sempre a fórmula da focalização incide sobre a totalidade do romance, antes a segmentos narrativo determinado. Isso corresponde a dizer que sempre pode haver focalização de caráter interno, externo ou zero em uma obra. Mesmo porque, por exemplo uma focalização interna fixa numa personagem, pressuporá uma focalização externa das outras personagens.

O narrador, como instância do ato narrativo, concretiza no plano da linguagem discursiva a verdade do texto, fazendo as inserções das falas e de discursos. Assim, tanto Rosenfeld (2014) quanto Bakhtin (2014) nos fala sobre a natureza ambígua do seu discurso. Para ambos, o discurso do narrador pode projetar ao mesmo tempo duas perspectivas de linguagem: a da personagem e a do próprio narrador.

O narrador, enquanto manipulador da função narrativa, por sua vez, pode, e sempre que possível faz, intromissões dos seus próprios juízos e valores, sobre fatos e personagens. Por

mais propensa à objetividade, a uma transmissão fiel do relato, e ainda, à impessoalidade no uso gramatical, a narrativa sempre comportará juízos e valores de seu enunciador. Assim, a narrativa nunca é, em si mesma, um puro e simples ato de transmissão de tal acontecimento. Nela transparecem certas dosagens ideológicas entrelaçadas às próprias escolhas e ênfases dadas aos episódios assinalados. Tudo quanto é dito e representado pela arte verbal, pelo ato de narração, constitui uma ação intencionada de significância. E, por isso, Genette (2015) pontua, numa relação entre a narrativa e o discurso, que há quase sempre uma certa proporção de narrativa no discurso, e uma certa dose de discurso na narrativa:

[...] a narrativa, por assim dizer, não existe em nenhum lugar em sua forma rigorosa. A menor observação geral, o menor adjetivo um pouco mais que descritivo, a mais discreta comparação, o mais modesto “talvez”, a mais inofensiva das articulações lógicas, introduzem em sua trama um tipo de fala que lhe é estranha e refratária. Para estudar em detalhe esses acidentes às vezes microscópicos, seria preciso inúmeras e minuciosas análises de textos. **Um dos objetivos desse estudo poderia ser de repertoriar e classificar os meios através dos quais a literatura narrativa (e particularmente romanesca) tentou organizar, de uma maneira aceitável, no interior de sua própria *léxis*, as delicadas relações que as exigências da narrativa mantêm com as necessidades do discurso** (GENETTE, 2015, p. 69-70, grifos nossos).

Esses “acidentes”, na esteira de Bakhtin (2014) são essenciais para seus pressupostos teóricos. Essas “falas estranhas”, que comportam bem mais do que uma descrição ou um ato narrativo rigoroso, são um produto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos linguísticos, que concretiza, no plano da linguagem, um discurso característico e intencionado, revelando as nuances das escolhas e da elaboração artística do autor. Desse modo, a narrativa literária visa bem mais que a transmissão de um relato (fictício ou não); visa um ato sedutor e convincente, com um fundo impregnado de valores. Por isso, a narrativa literária, assim como todo e qualquer ato da linguagem, é isenta de neutralidade.

Outro princípio importante em Genette (2017), são os postulados quanto ao narrador, que nos ajudam a entender melhor a parcialidade do discurso literário. Quando o teórico pontua que a expressão “narrativa em primeira ou terceira pessoa” se apresenta por uma forma inadequada, pois “a presença, explícita ou implícita, da “pessoa” do narrador só pode estar em sua narrativa, como qualquer sujeito da enunciação em seu enunciado, na “primeira pessoa””, Genette (2017, p. 323), acaba por tirar, ainda que não seja de sua pretensão, o caráter de ilusão que a expressão “narrativa em terceira pessoa” ganhou ao longo do tempo — impessoalidade e imparcialidade. Assim, uma narrativa em “terceira pessoa” não acarreta a imparcialidade no relato. Nesses termos, o sujeito da enunciação só pode falar através de si mesmo, ou seja, em sua pessoa. Por isso que, em vez de utilizar essas terminologias imprecisas, Genette (2017) propõe termos mais adequados, que não correspondam à pessoalidade ou à impessoalidade, mas

à distância do enunciador em relação ao seu relato, isto é, à presença ou não presença do narrador dentro de sua narrativa, ou melhor dentro da diegese:⁷ “a escolha do romancista não se dá entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer a história ser contada por um de seus “personagens”, ou então, por um narrador estranho a essa história” (GENETTE, 2017, p. 323). A primeira é denominada por ele de *homodieético*, e a segunda, de *heterodieético*.

Na composição de sua narrativa, o autor pode encontrar caminhos para o desenvolvimento de seus relatos. Neles a diegese pode comportar ampliações no seu relato principal que podem se estabelecer como níveis da narrativa. Um dos primeiros níveis da narrativa, o relato principal, é chamado *dieético*. Esse nível pode ganhar ampliação de caráter expansivo, ou seja, ganhar pormenores nos detalhes, nas lacunas e nas circunstâncias, assim essa ampliação é chamada de *intradieética* — porque ocorre no próprio interior da narrativa principal, alargando o relato. Conquanto exista outro tipo de ampliação de relato que consiste em transpor a diegese a outro nível narrativo, esse é chamado de *metadieético*. O nível *metadieético* consiste na ampliação da narrativa por inserção de outro relato dentro do relato principal, ou seja, de uma narrativa dentro de outra narrativa.

Do ponto de vista do *conteúdo narrativo*, esse relato segundo pode ser, em relação ao relato primeiro, (exemplo: os relatos de Ulisses com Alcínio) ou *homodieético*, isto é, concernindo por exemplo à mesmas personagens que o relato principal, seja *heterodieético*, isto é, remetendo a personagens inteiramente diferentes e portanto, em geral, a uma história sem contiguidade com a primeira (GENETTE, 2015, p. 205).

O nível *metadieético*, por tanto, é composto por um relato secundário à primeira narrativa. Secundário porque aí se desvia do relato principal para contar uma história que pode se referir tanto a acontecimentos que envolvem personagens presentes na primeira narrativa (homodieéticos) quanto personagens que estão fora dela (heterodieéticos).

Há ainda uma terceira possibilidade de ampliação do relato principal, aquela que se distinguirá das demais por não encontrar nenhuma relação com a diegese; ou seja, essa ampliação consiste na introdução de um relato que está fora do universo ficcional, levando a narrativa a um nível *extradieético*. Esse corresponderia a uma espécie de ampliação por introdução de elemento na presença do autor ou daqueles a que sua esfera pertence — o mundo exterior. É nesse tipo de ampliação que Genette (2015) diria que entra explicitamente o campo do discurso.

A personagem e o mundo ficcional são constituídos, por assim dizer, através de um trabalho artisticamente consciente e consistente, que busca, através de suas nuances e

⁷ “Universo espaço-temporal ao qual a narração se refere” (GENETTE, 2015, p. 214).

expressividade, atingir uma representação intencionada com o ato de linguagem. Os elementos que os compõem são frutos de uma consciência e desempenham um papel significativo no trabalho artístico. É visando esses postulados, e observando atentamente aquilo que já foi dito a respeito de nosso objeto de estudo, que compomos nossa análise a respeito da inter-relação literatura e sociedade.

CAPÍTULO II

O NATURALISMO NO BRASIL: problema de afiliação de textos e fidelidade ao contexto

Uma das obras mais discutidas sobre o Naturalismo no Brasil pertence ao historiador e crítico literário Nelson Werneck Sodré, cujo título, não mais que sugestivo, *O Naturalismo no Brasil*, publicado em 1965, conta com uma abrangência demasiadamente contextual para além das nossas fronteiras literárias — apenas os dois últimos capítulos tratam especificamente da estética em solo brasileiro, sendo que o penúltimo conta ainda com uma relação estreita com Eça de Queiroz.

A obra de Werneck Sodré (1965) tem servido a uma série de debates sobre a estética literária em nosso país. Todavia, há quem reaja à sua escrita. Por exemplo, ao comentar a obra de Werneck Sodré, Haroldo Ceravolo Sereza, em sua tese intitulada “Brasil na Internacional Naturalista”, de 2012, argumenta que o crítico valoriza negativamente o movimento naturalista em si. Ao caracterizar que “o romantismo foi o meio de expressão próprio da ascensão burguesa; naturalismo seria o de sua decadência” e que “ao cansaço ante a “monumentalidade retórica” do primeiro opor-se-ia o sentido monótono do segundo, com sua repetição vulgar, o seu esquematismo, a sua pobreza de meios” (SODRÉ, 1965, p. 18), Werneck Sodré (1965) não deixa de tecer seu negativismo para com a escola naturalista. Diria ainda que a busca de suportes científicos, destinados pelos naturalistas a conferir grandeza à literatura, corresponderia a uma confissão de fraqueza e que “o artista, por mais que se esforce não se pode conduzir como um homem de ciência” (SODRÉ, 1965, p. 184).

Em *O Naturalismo no Brasil*, o crítico apresenta uma visão do que se pensavam sobre o que foi/era o Naturalismo em nosso país. O seu pensamento sobre a escola literária oscila demasiadamente, ora para conflagrar uma transposição servil do Naturalismo europeu, num momento tardio e inadequado, ora para expor um desvio, benéfico, do Naturalismo ortodoxo. Esse dualismo, colocado desde o surgimento da escola literária, suscitou inúmeras críticas pró e contra, que se desdobravam em comentar o caráter de cópia dos romances brasileiros. Essa oscilação de Werneck Sodré (1965) é fruto dessa questão mal resolvida.

Sereza (2012) reafirma esse bilateralismo no pensamento corrente do século XX, e vai além ao argumentar que o Naturalismo brasileiro sempre foi visto como literatura menor, cujo grande sucesso com o público deve-se ao teor sexual de suas narrativas. Nesse último ponto o autor da tese “Brasil na Internacional Naturalista” critica as análises apresentadas por Werneck

Sodré (1965) no seu último capítulo. Mas devemos conceder à estética naturalista os devidos créditos de uma literatura, até aquele momento, marcadamente sexual.

Voltando às duas posturas contraditórias sobre o Naturalismo brasileiro, achamos justo propor um exame de consciência sobre o que foi o Naturalismo europeu/francês, via Werneck Sodré, porque aí encontramos bons materiais coletados sobre a estética no que tange a suas disposições históricas, suas origens e suas características principais, e porque também nos ajuda a pensar melhor o porquê chegaram a conceber o Naturalismo no Brasil como uma transposição direta do da Europa.

2.1 O NATURALISMO EUROPEU/FRANCÊS E SUAS ORIGENS EM ZOLA

A segunda metade do século XIX assistia ao desbravamento burguês pelo mundo, e por isso mesmo constituiu-se como um período de lutas militares e de conquistas coloniais, de profundo desenvolvimento comercial e industrial, de inovações e de invenções no campo científico: “O mundo começa a ser desvendado pela ciência, as viagens geográficas se sucedem e o dístico “terra ignota” tende a desaparecer dos mapas” (SODRÉ, 1965, p. 15). As inovações chegam a todos os campos, e todo o desenvolvimento leva ao fortalecimento do capitalismo.

No domínio das ciências naturais, Darwin desponta como iniciador da revolução científica, cuja importante contribuição vem de sua teoria da evolução das espécies. Em seus fundamentos, coletados de forma empírica,

Darwin demonstrou que os animais e as plantas transformam-se incessantemente, que essas transformações resultam de um processo natural e histórico; que os organismos mais antigos possuem uma estrutura mais simples do que os recentes, que o mundo orgânico partiu das formas menos complexas para as mais complexas e que o parentesco dos organismos ficava confirmado desde o seu estado embrionário, — oferecendo uma explicação racional da adaptação que se processa no mundo orgânico, afirmando a vitória da interpretação materialista dos fenômenos da natureza e desfechando um golpe mortal na “teologia das ciências naturais” (SODRÉ, 1965, p. 16).

Essa teoria marca profundamente a luta ideológica que a época assistia e será uma das fontes da qual o Naturalismo vai beber; ou melhor, nas palavras de Werneck Sodré (1965), “vai ficar a dever”, justamente pelo esforço empregado em transformar a arte literária em ciência.

Nesse período, o significativo desenvolvimento, assustador para a época, principalmente no campo experimental, levou, porém, a algumas generalizações apressadas que provocaram uma ilusão de que tudo se explicava com a Ciência. Nesse campo minado e sôfrego, a luta pela afirmação social desestabiliza a ordem pública, e surge o confronto do proletário com a burguesia, num momento em que se ver surgir obras que analisam os problemas dos

trabalhadores assalariados, como o *Manifesto do Partido Comunista* de Marx e Engels, publicado em 1848.

A burguesia mobiliza todos os seus recursos para enfrentar o perigo que ameaça, rasgando os princípios liberais de sua fase ascensional, quando da luta contra os remanescentes feudais e coroamento de sua revolução. A luta ideológica é um dos campos fundamentais em que as classes se defrontam. Nesse campo, a estética entra com relevo merecido, e as criações do tempo assinalam o declínio. Nesse quadro de declínio da burguesia, lançada na etapa imperialista, é que o naturalismo faz sua tempestuosa irrupção (SODRÉ, 1965, p. 17).

É nessa toada que o Naturalismo surge na Europa, mais ou menos depois da reação do Realismo à estética romântica — aquela que seria a expressão da ascensão burguesa. Os naturalistas herdam, por assim dizer, dos realistas, as acepções de um mundo decadente e de anticlericalismo, as quais deveriam ser transpostas ao texto literário.⁸ Esses preceitos surgem com os positivistas Hippolyte Taine e Joseph Ernest Renan, cujos trabalhos visavam uma segurança absoluta nas ciências e na premissa de que tudo se explica através delas. Werneck Sodré (1965) observa que os naturalistas não fizeram nada mais do que aprofundar e sistematizar esses sintomas de decadência, já sentidos no realismo. Crítica ainda, as observações que excessivamente buscam afiliar Naturalismo ao Realismo:

O problema está, precisamente, na aceitação da existência de duas “escolas”, uma saindo da outra e levando a extremos as suas posições e métodos. Mas é nisso que está a deformação, pois o naturalismo se caracteriza principalmente, ou essencialmente, pelo distanciamento da realidade (SODRÉ, 1965, p. 29).

De fato, parece haver um consenso, entre boa parte dos críticos brasileiros, a respeito de uma certa aproximação das escolas literárias: Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, de 1970, diria que “O realismo se tingirá de naturalismo, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das “leis naturais” que a ciência da época julgava ter codificado” (BOSI, 2015, p. 119). Afrânio Coutinho, antes disso, em *Introdução À Literatura No Brasil*, de 1959, elencando algumas características do Naturalismo, já colocava que ele “é o Realismo fortalecido por uma teoria peculiar, de cunho científico, uma visão materialista do homem, da vida e da sociedade”, e que, “como os realistas, [...] os naturalistas procuraram a verdade, desdenharam do sentimentalismo, preocuparam-se com a época contemporânea, e construíram seus livros sobre o fundamento dos fatos precisamente observados e fielmente recolhidos” (COUTINHO, 1968, p. 188-189). Entretanto, o próprio pontua que o que distingue as duas escolas extrapola o exagero, e o Naturalismo seria uma teoria de que a arte deveria representar a natureza, utilizando-se dos métodos científicos

⁸ Evidenciamos aqui, só para fazer um comentário retomando o teórico russo estudado no capítulo anterior, que a literatura está se servindo de outros discursos que não são do domínio literários, como o caso do discurso científico.

de observação e de experimentação. A aproximação das escolas dar-se-ia pela coincidência de um período histórico, o que leva Coutinho (1968) colocar, em seu livro, *Realismo, Naturalismo e Parnasianismo*, lado a lado. Mas concebendo suas distinções e características próprias, sobre o Naturalismo Coutinho (1968) pontuaria,

1) A visão da vida no Naturalismo é mais determinista, mais mecanicista: o homem é um animal, presa de forças fatais e superiores e impulsionado pela fisiologia em igualdade de proporções que pelo espírito ou a razão; 2) o naturalista observa o homem por meio do método científico, impessoal e objetivamente, como um “caso” a ser analisado; 3) o naturalista denota inclinação reformadora: a sua preocupação com os aspectos da inferioridade visam à melhoria das condições sociais que a geraram; 4) o naturalista, com sua preocupação científica, declara-se de interesses amplos e universais, nada é desprovido de importância e significado como assunto, nada que esteja na natureza é indigno da literatura (COUTINHO, 1968, p. 189).

Já Candido, em “De Cortiço a Cortiço”, de 1991, apresenta algumas das características do Realismo visada pela estética Naturalista como a observação e a transposição do imediato:

E para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto (CANDIDO, 1991, p. 111).

Todavia, recordamos que o crítico discorda dessa tese logo em seguida: “Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustêm como tal”, em que “a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo” (CANDIDO, 1991, p. 111). A crítica de Antonio Candido (1991) aqui serve à literatura em geral. Pretender transpor a realidade não corresponde em tê-la de fato transposta em si, nos seus devidos termos, sem desvios, sem acentos.

Sereza (2012), ao comentar um texto de Lukács, também reforça a ideia de que os escritores naturalistas não realizavam o que se propunham a fazer: “representar, mimeticamente a realidade” (SEREZA, 2012, p. 104). E nem poderiam. Enquanto método, o próprio precursor do Naturalismo, Émile Zola, adotaria duas perspectivas distintas e complementares, a observação e a experimentação, sendo essa última mais correspondente ao Naturalismo, que contaria com certo manuseio da realidade.

Em *O romance experimental*, de 1880, em que Zola teoriza essas perspectivas, encontramos um diálogo explícito com a obra de Claude Bernard, *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*, de 1865. Na obra, Zola se baseia no método de Claude Bernard para estabelecê-lo em sua literatura.

Tendo a experiência como uma “observação provocada”, Claude Bernard postula que existe um certo “determinismo” absoluto nas condições dos fenômenos naturais. Esse

“determinismo” seria a causa que determina o surgimento desses fenômenos, isto é, as condições físicas e materiais em que esses fenômenos ocorrem. Nesse sentido, a ciência experimental se preocuparia em explicar o *como*, não o *porquê* das coisas. Nessa mesma linha, o teórico preconiza que podemos entender como fenômenos da natureza tanto as coisas inanimadas quanto os seres vivos, e que ambos são passíveis de experimentação, e sofrem a pressão do “determinismo”. O experimento consistiria, portanto, num procedimento prático que, de antemão a uma hipótese preconcebida, construiria um caminho para a comprovação de *como* um fenômeno acontece. O experimentador aí atua variando ou modificando o estado natural das coisas para atingir e provocar um fenômeno a fim de desvendar e comprovar esse “determinismo”. Assim, Claude Bernard distinguiria observação de experimentação.⁹

O observador constata pura e simplesmente os fenômenos que tem diante dos olhos... ele deve ser o fotógrafo dos fenômenos; sua observação deve representar exatamente a natureza... ele escuta a natureza e escreve o que ela dita. Mas, uma vez constatado o fato o experimentador aparece para interpretar o fenômeno. O experimentador é aquele que, em virtude de uma interpretação mais ou menos provável, mas antecipada, dos fenômenos observados, institui a experiência de maneira que, na ordem lógica das previsões, ela forneça um resultado que sirva de controle da hipótese ou ideia preconcebida... a partir do momento em que o resultado da experiência se manifesta, o experimentador encontra-se em face de uma verdadeira observação, que ele provocou e que como toda observação, deve ser constatada sem ideia preconcebida. O experimentador deve então desaparecer, ou melhor, transformar-se instantaneamente em observador; e é apenas quando ele tiver constatado os resultados da experiência — exatamente como os de uma observação ordinária — que o intelecto reaparecerá para racionar, comparar e julgar se a hipótese experimental se verifica ou se infirma por estes mesmos resultados (CLAUDE BERNARD *apud* ZOLA, 1982, p. 30).

Zola (1982), ao se apropriar desses fundamentos, diria que o romancista é, ao mesmo tempo, observador e experimentador:

Nele (*romancista*), o observador apresenta os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver. Depois, o experimentador surge e institui a experiência, quer dizer, faz as personagens evoluírem numa história particular, para mostrar que a sucessão dos fatos será tal qual exige o determinismo dos fenômenos estudados (ZOLA, 1982, p. 30).

Tal declaração demonstra uma clara noção da inevitável interferência do sujeito em seu objeto, reforçando em sua teoria que a percepção de um objeto não se dá nunca de modo direto, mas através de um “filtro” ou uma “tela” articulada à pessoa do experimentador. O princípio do experimento é desvendar o determinismo de processos fenomênicos naturais. Por exemplo, em *A Prima Bette*, conta Zola (1982), Balzac tem como observação geral “a violenta desordem que o temperamento amoroso de um homem causa a si mesmo, à sua família e à sociedade”

⁹ “Por exemplo, a Astronomia é uma ciência de observação, porque não se concebe um astrônomo agindo sobre os astros, enquanto a Química é uma ciência de experimentação, pois o químico age sobre a natureza e a modifica” (ZOLA, 1982, p. 29).

(ZOLA, 1982, p. 31), e essa seria uma das causas naturais do fenômeno amor observada pelo romancista. Desse fenômeno, Balzac elaboraria seu experimento, submetendo sua personagem, o barão Hulot, a diversas adversidades, com o intuito de mostrar o funcionamento do mecanismo da paixão até sua evolução violenta. Portanto, Balzac, enquanto experimentador, interfere no estado natural do objeto — no caso, sua personagem —, experimentando seu comportamento em diversos momentos, para chegar às causas, ao determinismo, da observação feita anteriormente — à violenta desordem. Isso viria a acentuar a posição de que o romancista seria um simples instrumento, que, ao provocar um estado natural primário, chegaria a uma causa que é observada na natureza.

Todavia, duvidamos muito que a presença do experimentador não tenha um papel ativo, cujo experimento não possa hora ou outra desviar-se ou acentuar-se em determinado ponto para se chegar a certos resultados mais rapidamente. É o caso das observações feitas por Candido (2019) no romance *O Homem* de Aluísio Azevedo. O certo é que, embora com tais pretensões, a presença de um ser enquanto observador ou experimentador sempre inclinará àquilo a que convém suas intenções. A respeito disso, ficamos com os postulados de Candido e Bakhtin, e com o que Zola (1982) diria aqui:

A imagem que se produz nessa tela [...] é a reprodução das coisas e das pessoas colocadas à distância, e esta reprodução, que não poderia ser fiel, mudará tantas vezes quantas uma nova tela vier se interpor entre nosso olho e a criação. [...] **A realidade exata é, portanto, impossível na obra de arte** (ZOLA, 1982, p. 413, grifo nosso).

Zola (1982) percebe quão difícil é uma representação exata do objeto e a anulação completa do enunciatador. Entretanto, o desafio do Naturalismo, embora de antemão a essa evidente noção, é ser objetivo o quanto possível. E, por isso, em “O senso do real”, de 1878, Zola (1995) defenderia que a qualidade mestra do romancista seria o senso do real, e esse senso seria, pois, sentir a natureza e representá-la como ela é. Tal preposição postula uma oscilação dual entre aquilo que se pretendia e aquilo que inevitavelmente se faria.

Werneck Sodré (1965) diria que o realismo na literatura seria seu problema fundamental, e o Naturalismo, uma escola entre outras.¹⁰ Ele argumenta ainda que o Realismo não é uma cópia servil da realidade, já o Naturalismo pretendia ser. Diria ainda que o equívoco do Naturalismo foi exatamente “ter esquecido que os sinais externos são apenas uma parte da realidade” (SODRÉ, 1965, p. 37) e que “o conhecimento sensível oferece dados importantes a

¹⁰ É verdade que a questão com o real sempre precedeu à estética realista. Coutinho, entretanto, estende a mesma afirmativa ao naturalismo, ao discorrer: “Devem-se encarar o Realismo e o Naturalismo como movimento específico do século XIX. Porquanto, antes de se concretizarem como época histórica, eles eram categorias estéticas ou temperamentos artísticos, tendências gerais da alma humana em diversos tempos, como Classicismo e Romantismo [...] o Naturalismo existe sempre que se reage contra a espiritualização excessiva, como em certas expressões do erotismo Barroco” (COUTINHO, 2004, p. 179-180).

respeito dos fenômenos, sem dúvida, mas todos esses dados, independente de sua quantidade, não vão além dos aspectos e nexos externos, superficiais” (SODRÉ, 1965, p. 38), por isso a arte tem que partir desse externo para descobrir outros aspectos, que são internos, ocultos. Em outras palavras, a desvalorização que o crítico faz estaria no Naturalismo encerrar-se na superfície dos fenômenos sem tentar explicá-los, pois o profundo caráter da arte é explicar a vida. O crítico ainda não deixaria de observar que o naturalismo teria um pouco de sociologia da literatura.

Sobre Zola, Werneck Sodré (1965) o veria não só como um precursor da estética, mas como seu criador consciente. Argumenta à exaustão que seu intuito era mostrar tudo quanto possível para que se chegasse à verdade, e que esse tudo abrangeria também os aspectos tristes, amargos, sujos da existência humana: “quando os ambientes eram sujos e tristes, sujas e tristes deveriam ser as criaturas que nele viviam” (SODRÉ, 1965, p. 22.). Esse decadentismo visava acanalhar os seres ao nível das coisas brutas e repugnantes, tendo como elementos fundamentais: o fisiológico e o mesológico. Esses elementos da ficção naturalista são herdados das teorias de Taine, sobre o condicionamento dos seres ao meio, raça e momento, misturados aos de Darwin, sobre a evolução das espécies e a hereditariedade.

2.2 O NATURALISMO NO BRASIL: cópia ou desvio?

A crítica em geral aponta o romance *O Mulato* do escritor maranhense Aluísio Azevedo, publicado em 1881, como obra que inaugurou o Naturalismo no Brasil¹¹. De fato, naquele período ocorreram acontecimentos que marcaram significativas mudanças na sociedade brasileira: “a Lei Ventre Livre, de 1871; a Questão Religiosa, em 1874; a libertação dos sexagenários, 1885; a Abolição e a Questão Militar, em 1888; a República, em 1889; a primeira Constituição republicana, em 1891” (SODRÉ, 1965, p. 158), entre outras. Coutinho (1968) já dizia que o ano de 1870 marca no mundo uma revolução nas ideias e na vida, que levou o homem a um interesse exacerbado pelas coisas materiais.

À época, a nova classe que emergia no Brasil — a burguesia — dava seus primeiros passos com enormes dificuldades num país de tradição latifundiária, cujas marcas deixariam se sentir nas formulações políticas e artísticas. Essa nova classe buscava emergir através do progresso e da inovação, e tais procedimentos estariam alicerçados no exterior: “o fascínio do exterior era inevitável” (SODRÉ, 1965, p. 160). Assim, o intuito da elite burguesa que se

¹¹ Nelson Werneck Sodré, no capítulo dedicado ao naturalismo brasileiro, irá rastrear a presença de características mais acentuadas da estética em obras anteriores ao *O Mulato*, como é o caso de *Motta Coqueiro* ou *A Pena de Morte*, escrito em 1877, por José do Patrocínio; *O Cacauleta*, 1876, e *O Coronel Sagrado*, 1877, ambos de Inglês de Sousa.

formava era aproximar-se dos países centrais da Europa. Daí a noção que antes se vira do Naturalismo brasileiro como uma cópia barata do que lá fora se produzia no que diz respeito à produção cultural. Diz Werneck Sodré (1965, p. 161): “assim, obras aparecidas impressionavam pelo número e até mesmo pela mediania, não pelo valor individualizado, inclusive aquilo que ele contém como contribuição original”. A negatividade de Werneck Sodré (1965) encarna uma feitura crítica corrente, a de que o Naturalismo brasileiro seria uma literatura menor de mera implantação entre nós.

Gilberto Pinheiro Passos, em “A recepção crítica: Machado de Assis e o Naturalismo” de 2017, rastreia a presença da voga zolaniana no Brasil e considera que ela chegou ao Brasil primordialmente através da recepção da magistral obra de Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, de 1878. Segundo ele foi através de Eça de Queirós, e não de Émile Zola, que os brasileiros entraram em contato com o Naturalismo. O texto de Passos (2017) contém valiosos dados sobre a recepção de Zola e a estética naturalista no Brasil, por parte dos críticos, bem como a avidez do público leitor pelos romances românticos, o que levaria Aluísio Azevedo a questionar a qual dos dois grupos se deve atender, o público ou os críticos.

Zola seria, na visão dos críticos do Brasil, a representação da evolução e da modernidade do romance, numa relação sincrética entre arte e ciência. Por isso a necessidade de uma atualização cultural. Deste modo, o escritor de *L'Assommoir* (1877) chega ao grande público brasileiro pela avidez dos críticos em instituir uma nova estética cuja exemplaridade apoiava-se na revolução zolaniana com seus romances experimentais.

À época, os romances franceses parecem definitivamente ter ganhado prestígio na sociedade brasileira. Em *O Cortiço*, Aluísio Azevedo dá um bom exemplo disso:

Desde que o vizinho surgiu com o baronato, **o vendeiro transformava-se por dentro e por fora a causar pasmo**. [...] Nos dias de folga atirava-se para o Passeio Público depois do jantar ou ia ao teatro São Pedro de Alcântara assistir aos espetáculos da tarde; do “Jornal do Comércio”, que era o único que ele assinava havia já três anos e tanto, passou a receber mais dois outros e a **tomar fascículos de romances franceses traduzidos, que o ambicioso lia de cabo a rabo, com uma paciência de santo, na doce convicção de que se instruí**a (AZEVEDO, 2017, p. 168, grifos nossos).

Ao colocar os fascículos de romances franceses no rol de transformações aristocráticas de João Romão, Azevedo indica a importância essencial dessa literatura no contexto cultural de classe, bem como a elitização dessa literatura no Brasil. Isso deve explicar o anseio dos críticos em acompanhar tudo o que lá se passava. Assim, o interesse pela nova estética e por Zola colocou-os como ordem do momento, e o Naturalismo brasileiro floresceu frente às tempestuosas mudanças e aos anseios de um novo regime político.

A propaganda contra o império e o advento da República brasileira, com força cientificista e modernizadora, ligada a militares, engenheiros e médicos, buscava

apagar a impressão de provincianismo e vida retrógada. Não por acaso, portanto, e lastrada em sua qualidade, a obra de Zola — que, em última análise, trata das mazelas do último momento imperial francês, trazia aquela marca de atualização cultural (PASSOS, 2017, p. 307).

Desse modo, ao contrário do que diriam os detratores do Naturalismo brasileiro — que viam a estética entre nós como movimento sem importância, surgido de condições que não eram próprias —, Passos (2017) assinala que a voga do Naturalismo não se deu pelo acaso, mas que seguia uma lógica própria, cujo intuito visava, por intermédio da literatura, sufocar as convenções ainda remanescentes do romantismo, conquistar autonomia moral para as letras e propagar reformas institucionais na monarquia. Sua adesão entre nós implicava em focalizar que o romance deveria servir a um projeto de transformação social profunda, cuja principal função seria mostrar que a estrutura político-administrativa do país, refletida pelo conservadorismo e patriarcalismo colonial, era incompatível com o progresso e com a modernidade que se desejava implantar.

Esse problema de controvérsia no pensamento corrente da época já era colocado por Werneck Sodré (1965), o qual tentou articular, entre os críticos, a polaridade entre discursos críticos ferrenhos: “teria surgido ele [naturalismo brasileiro] de condições que nos foram próprias, tão somente, ou da imitação de fórmulas externas, tão somente?” (SODRÉ, 1965, p. 169). Cópia ou desvio? É na primeira categoria do discurso crítico que vai se orientar a crítica negacionista atirada ao romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Nela se concebe o duro argumento de que a obra magistral do Naturalismo brasileiro seria na verdade uma cópia servil de *L'Assommoir* (1876) de Zola, como insistia João Carlos Medeiros Pardal Mallet:

Além do ataque moral, o romance naturalista foi vítima da visão preconceituosa da crítica, que o via como mero transplante da matriz estrangeira, acusando Aluísio Azevedo de falsear as coisas nacionais. Em virtude da noção de realismo que vigorava à época, o escritor se tornou alvo dileto desse tipo de recriminação (LEVIN, 2017, p. 322).

Araripe Junior, crítico da época, apesar de negativar a estética naturalista brasileira, pontua no clima tropical a diferenciação adequada à qual o Naturalismo deveria submeter-se. Dizia ele: “emigrando para o Brasil, o Naturalismo não podia deixar de passar por uma modificação profunda [...] ou se subordina a esse estado de coisas, ou se torna uma planta exótica” (ARARIPE JÚNIOR apud SODRÉ, 1965, p. 173.). Nessa tese,

A nova escola tem que entrar pelo trópico de Capricórnio, participar de todas as alucinações que existem no fermento do sangue doméstico, de todo o sensualismo que queima os nervos do crioulo. O realismo, aclimando-se aqui, como se aclimou o europeu, tem que pagar o seu tributo às endemias dos países quentes, aonde, quando o veneno atmosférico não se resolve na febre amarela, no cólera, transforma-se em excitação medonha, de um dantesco luminoso (ARARIPE JÚNIOR apud SODRÉ, 1965, p. 173).

Apesar do negacionismo de Araripe Júnior, sua tese tem fundamento, embora ele não se atenha aos romances que entre nós constituíram enorme relação com a natureza dos trópicos, com a ardência do clima brasileiro, como é o caso d'*O Cortiço*, que, ao potencializar as condições tropicais, tornaram-nas dignas de sua originalidade, desenvolvendo paixões dantescas e desenfreadas, nutridas pela ardência de um sol que é só nosso. Assim, o Naturalismo brasileiro torna-se diferente do europeu, por forças naturais que regem o clima, o solo e o entorpecimento tropical. Isso elimina do Naturalismo ortodoxo as suas arestas, possibilitando sua adaptação ao nosso meio.

No ápice do nosso Naturalismo, por volta dos anos 1888 a 1890, o Brasil viria uma enxurrada de publicações romanescas que caracterizariam uma das principais teses do Naturalismo: a histeria feminina. Regidos pela publicação d'*O Homem* de Aluísio Azevedo, em 1887, romances como: *A Carne*, de Júlio Ribeiro; *O Cromo*, de Horácio de Carvalho; e *Hortênsia*, de Marques de Carvalho, todos de 1888, ampliariam a mesma formulação histórica. Trata-se de romances de heroínas muitos semelhantes, que, na flor da mocidade, sucumbem aos desejos desenfreados da carne. A construção das personagens Lenita, em *A Carne*, Ester, em *O Cromo*, e Magdá, em *O homem*, por exemplo, seguem a mesma linearidade, são mulheres instruídas e astutas, à diferença de Hortênsia, no romance de Marques de Carvalho, que não é instruída. Todavia, Hortênsia apresenta a mesma histeria sexual, chegando a cometer incesto com seu irmão. Nos quatro romances há a presença de médicos representando a razão cientificista.

Essa tese desenvolvida pelos naturalistas brasileiros acompanha rigorosamente os modelos rígidos do “naturalismo ortodoxo”, e é acusada por Werneck Sodré (1965) como uma fisiologia da vulgaridade sem precedência verossímil   época.

Esse tipo da histórica contrastava, aliás, em uma sociedade como a brasileira, em que a posi o da mulher, ainda que diferente da antiga, que predominara na fase colonial e na maior parte do século XIX, como prolongamento, era secundária, subalterna, submetida não são ao poder do homem como aos preceitos vigentes. Criando as rebeladas, ainda que pela histeria, os naturalistas levantavam um protesto, cuja forma era inócua, pela falsidade e pela deform o, mas que não deve ser esquecido. Era err nea, sem d vida, a formula o, porque se fazia em torno de um mito, apesar de bases pretensamente científicas (SODRÉ, 1965, p. 187).

O Naturalismo brasileiro encorparia ainda um regionalismo, que a custo de longas estiagens ocorridas no Ceará, vieram a inspirar alguns escritores. A Grande Seca de 1877 a 1879 serviu como elemento histórico para romances como *A Fome* (1890) e *Os Brilhantes* (1895) de Rodolfo Teófilo, *Luiza-Homem* (1903), de Domingo Olímpio, e *Dona Guidinha do Poço* (1892), de Manuel de Oliveira Paiva.

Por toda controvérsia e julgamento, entre cópia ou desvio, o Naturalismo fincou suas raízes no Brasil e produziu romances como *O Mulato*, *O Cortiço*, *Casa de Pensão* e *O Homem*, de Aluísio Azevedo, considerado seu precursor e principal autor. Entretanto, antes de Aluísio, Werneck Sodré (1965) alude a presença dos processos naturalistas em *Mota Coqueiro* (1877), de José do Patrocino, comentando críticas de outros autores. Contudo, é Inglês de Sousa que compete com Aluísio, de perto, e com mais chances, o título de precursor. O Autor de *O Coronel Sangrento* (1877) e *O Cacauleta* (1876) parece cair nas graças de Werneck Sodré (1965).

[...] sem a menor dúvida, tomados os dois livros isoladamente, isto é, sem considerar a decisão do público, *O Coronel Sangrento*, 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. Mesmo *O Cacauleta*, de 1876, revela em Inglês de Sousa a intenção e o domínio de técnicas e processos naturalistas que Aluísio não revela no seu livro tão conhecido. Romancista de recursos apreciáveis, que não merece o esquecimento em que foi colocado (SODRÉ, 1965, p. 175).

O Naturalismo brasileiro contaria ainda em seu rol, *O Missionário* de Inglês de Sousa, único romance do autor que alcançou reedição, *A Normalista* (1893), de Adolfo Caminha, *A Capital Federal* (1892), de Coelho Neto, entre outros. E só veria seu dilema ser resolvido anos depois por Candido (1991), em “De Cortiço em Cortiço”, no qual o crítico supera a visão crítica dualista, pontuando tanto a importância da influência dos modelos externos, do ponto de vista formal quanto de conteúdo, quanto das circunstâncias históricas que nos eram próprias e que tornavam singulares obras como *O Cortiço*. Assim, o romance seria um texto segundo na medida em que ele afilia-se à(s) outra(s) obra(s) do modelo europeu, e um texto primeiro, quando este, em sua economia, supera o seu texto-modelo. Candido (1991), trata de resolver, portanto, o problema primordial assinalado no título desse capítulo: *problema de afiliação de textos e fidelidade ao contexto*.

2.2.1 ALUÍSIO AZEVEDO: entre o público, a crítica e a pena

Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo, ou simplesmente Aluísio Azevedo, irmão do teatrólogo Artur Azevedo, nascido em São Luís do Maranhão, em 1857, seria um dos grandes escritores do século XIX, cujo projeto de escritura perseguiria tão obstinadamente o estilo naturalista. Tornar-se-ia também um dos poucos escritores brasileiros a sobreviver do peso de sua pena, e, apesar de naturalista, sustentou-se, por um bom tempo, com romances de cunho sentimental. A este respeito, dizia o próprio Aluísio:

No Brasil, quem se propuser a escrever romances consecutivos, tem fatalmente que lutar com um grande obstáculo — é a disparidade que há entre a massa enorme de leitores e o pequeno grupo de críticos. Os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento. Os críticos, porém

acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet.

Ponso du Terrail é o ideal daquele; para este Flaubert é o grande mestre. A qual dos dois grupos se deve atender- ao de leitores ou ao de críticos? Estes decretam, mas aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público que é quem paga (AZEVEDO apud MARQUES JR., 2002, p. 193).

Nesse estado de coisas, Aluísio parece se preocupar mais com a opinião de seu público, pelas devidas razões financeiras, e, por isso, sua produção folhetinesca atende a essas exigências. Por isso, ao lado do que conhecemos como produção marcadamente naturalista, reside uma paralela, de cunho romântico, aventureira e fantástica, cujo objetivo era agradar seu público leitor: *Mistério da Tijuca* (1882), *Memórias de um Condenado* (1882), *Filomena Borges* (1884) e *O Coruja* (1885) são exemplos de romances folhetinescos que gozaram de popularidade em seu tempo e que representam esse outro lado da produção de Azevedo. Bosi (2015) diria que a “luta com a pena pelo pão certamente explica o desnível entre seus romances sérios (*O Mulato*, *Casa de Pensão*, *O Cortiço*)” (BOSI, 2015, p. 215). Mas o escritor também não deixaria de observar a posição crítica e a nova estética, e a esta vai se apegando, a ponto de mais tarde dizer:

Diremos logo com franqueza que todo o nosso fim é encaminhar ao leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas isso já deixa ver sem que ele o sinta, sem que ele dê pela trama, porque ao contrário ficaremos com a isca intacta. É preciso ir dando a coisa em pequenas doses, paulatinamente. Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engordar, mas sem nunca esquecer do ponto de partida: a observação e o respeito à verdade. Depois as doses de romance irão diminuindo gradualmente, enquanto as de naturalismo se irão desenvolvendo; até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres (AZEVEDO apud LEVIN, 2017, p. 321).

Essas premissas talvez explicariam o contexto de produção da obra *O Mulato*, que para muitos é considerada a primeira obra do Naturalismo, mas que para outros não passa de um romance de características marcadamente românticas.

Bosi (2015) diria que a leitura do romance *O mulato* dá boa ideia de que Aluísio não cumpria as exigências de Zola, “a de pintar como si comportar uma paixão” (BOSI, 2015, p. 216). A todo momento, os protagonistas, Raimundo e Ana Rosa, encerram-se em cenas românticas, dentro da ausência de consciência da verdadeira origem de Raimundo.

A intriga, romântica pelo tema do amor que as tradições impedem de se realizar, admite um corte mais ousado no trato das relações entre Raimundo e Ana Rosa. O final de ópera, com a fuga dos amantes malograda pelo assassinio do mulato, volta a colorir a história de um romantismo gritante que Aluísio quis in extremis sufocar, mudando a ardente heroína em pacata mulher de um tipo imposto pela família e que sempre lhe parecera o mais sórdido dos homens. O autor, desejando provar de mais (no caso o preconceito vivo nas famílias brancas e a oscilação psicológica da mulher), desfigura o par amoroso, emboneca o protagonista e deixa o leitor no escuro quanto à marcação de um possível “caso de temperamento” que nas mãos de um Zola poderia render a figura de Ana Rosa (BOSI, 2015, p. 216).

Todavia, o romance satiriza muito bem as típicas figuras da capital maranhense, ao sabor do desdém naturalista: o comerciante português rico, grosseiro e preconceituoso; a velha beata raivosa; o cônego relaxado e conivente. Essa figuração satírica e caricatural deve-se em parte aos tempos de trabalho como caricaturista para os periódicos *O Fígaro* (1876), *Mequetrefe* (1877) e *A Comédia* (1878), em que o autor de *O Mulato* ocupara no Rio de Janeiro. A visão anticlerical também teria sido nutrida de lá, através dos ataques que Aluísio Azevedo fazia a membros da comunidade católica, e serviria como emblema para a composição de personagens como o cônego Diogo, um padre assassino e descomprometido com os valores da igreja.

Antes da publicação de seu livro de estreia no Naturalismo, Azevedo dera continuidade aos trabalhos que desempenhava no Rio de Janeiro. Em São Luís envolvera-se como redator e cronista de jornais e de periódicos de pensamento liberais, e nessa posição não foram raras as ocasiões em que se viu envolvido em confronto com partidos ultraconservadores.

Envolvido nesse contexto de ofensivas programáticas, Aluísio Azevedo repassou para o romance uma missão panfletária, semelhante à do jornalismo que pratica na província, de modo que sua estreia literária foi uma espécie de braço estendido da atividade que desempenhava como redator (LEVIN, 2017, p. 324).

O romance *O Mulato* nasce dessa atmosfera de hostilidades na imprensa maranhense, entre os liberais e os conservadores. Daí a aura satírica que se encontra no romance a respeito de personalidades importantes no cenário público, em detrimento das tonalidades românticas dos protagonistas.

A observação do contexto social provinciano é importante a medida que ajudam a explicar a obra. O romance é regido pelo preconceito creditado dos ludovicenses à miscigenação, que impede a união de Ana Rosa ao seu primo mestiço Raimundo, e pela persistência das tradições de uma sociedade patriarcal que colore as vidas das personagens de tonalidades caricatural. Diz Levin (2017, p. 327): “no romance, Manuel Pescada corporifica a imagem da burguesia comercial maranhense”, caricatura do homem tradicionalista e escravista, enquanto “Raimundo, por seu turno, encarna a figura elegante do bacharel com ideias avançadas e hábitos estrangeirados”, caricatura do homem científico e positivista.

Nutrida ainda de características românticas, a escrita de Azevedo seguiria essa marcha, que pouco a pouco iria abrindo espaço ao Naturalismo. Mas, embora pretendesse uma escritura mais atualizada, para acompanhar as novidades do momento, Azevedo, entre a crítica e o público, guiaria o peso de sua pena ora pelas exigências naturalistas daqueles ora pela avidez romântica desses. Assim, até mesmo após a publicação de sua célebre obra *O Cortiço*, Aluísio Azevedo publicaria obra como *A Mortalha de Alzira* (1891), romance folhetinesco, que, apesar do estudo de histeria, caro ao Naturalismo, apresentava um ajuste à temática anticlerical. Por

isso, segundo Levin (2017), a obra surpreenderia negativamente os críticos, os mesmos que um ano atrás aplaudiriam *O Cortiço*.

Bosi (2015) diria que a produção naturalista de Azevedo é marcada de preferência pela mediocridade da rotina no meio urbano, pela astúcia e pelas taras de suas personagens. De fato, tais características são bem acentuadas nos romances *Casa de Pensão* e *O Cortiço*, sendo esse último considerado o romance do pico de seu amadurecimento artístico.

A redução das criaturas ao nível animal cai dentro dos códigos antirromânticos de despersonalização; mas o que uma análise mais percuciente atribuiria ao sistema desumano de trabalho, que deforma os que vendem e ulcera os que compram, à consciência do naturalista aparece como um fado de origem fisiológica, portanto inapelável. Como dá caráter absoluto ao que é efeito da iniquidade social, o naturalista acaba fatalmente estendendo a amargura da sua reflexão à própria fonte de todas as suas leis: a natureza humana afigura-se-lhe uma selva *selvaggia* onde os fortes comem os fracos. Essa, a mola do Cortiço. Essa, a explicação das vilanias e torpezas que “naturalmente” devem povoar a existência da gente pobre. E essa também a causa do desfecho, que se quer trágico, mas é apenas teatral (BOSI, 2015, p. 218).

2.3 O CORTIÇO: mais de 130 anos de fortuna crítica

Com o intuito de dialogar com as mais importantes análises já feitas sobre nosso objeto de estudo, nesse mais de 130 anos de fortuna crítica, reunimos, desse seção, as contribuições de figuras como Antonio Candido, em “De Cortiço a Cortiço”, publicado em 1991, e em “A Passagem do Dois ao Três”, de 1976; Afonso Romano de Sant’Anna, em *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, de 1973, e em “Curtição: O Cortiço do Mestre Cândido e o Meu”, de 1977, e Haroldo Ceravolo Sereza, em “Brasil na Internacional Naturalista”, de 2012, com o propósito de dá uma passagem coesa e dinâmica em nossa análise, bem como mostrar, através de Candido, a aplicação de uma abordagem mediadora, discutida no capítulo anterior.

2.3.1 As contribuições e as Polaridades de Candido e Sant’Anna

“A Passagem do Dois ao Três” é um texto importante para uma análise mediadora. Nesse artigo, Candido (1974) debate o autor de *Análise Estrutural de Romances Brasileiros* (1973), Afonso Romano de Sant’Anna. O crítico apresenta uma resposta à polaridade estrutural apresentada pelo outro.

Sant’Anna (2009), em seu estudo analítico d’ *O cortiço*, diz que no romance Aluísio Azevedo trabalha com termos científicos da biologia e da termodinâmica. Seu trabalho interpretativo aborda uma perspectiva estruturalista à obra mestra de Aluísio Azevedo. Para ele, as disposições do romance partiriam de dois conjuntos que exerceriam uma relação de oposição entre si, na qual o primeiro corresponderia ao universo do cortiço, nível natural do romance, regido pelo instinto e nivelado horizontalmente ao solo, e o segundo seria a sua verticalização, representado pelo sobrado, regido pelas razão. Nessa perspectiva, temos um binarismo apoiado

na dicotomia Natureza X Cultura, traduzida no romance em Cortiço X Sobrado. As oposições críticas do autor são felizes em alguns pontos, pois realmente o cortiço São Romão encontra-se em harmoniosa continuidade à natureza: todavia, em outros pontos, percebem-se suas generalizações que anulam certas especificidades do romance, principalmente no que diz respeito ao elemento comum que interpõe os dois polos — o meio social.

Sobre as disposições binárias, as visões de Sant’Anna (2009) são maniqueístas e suas análises tendem a considerar a passagem do Natural para o Cultural sem levar em conta as relações efetivamente mais complexas desse trâmite. Além disso, as posições binárias equiparadas parecem sugerir a animalização de um e a civilidade de outro, sem creditar as peculiaridades culturais do primeiro.

O menosprezo à existência cultural do homem cortiçado é evidente em sua análise. Ao sugerir que “toda a movimentação de Romão [...] é para sair do solo puramente biológico e instintivo em que se agita o cortiço” (SANT’ANNA, 2009, p. 89), Sant’Anna (2009) reduz o cortiço à brutalidade e à mediocridade, revestindo o segundo conjunto de toda representatividade cultural. A análise de Sant’Anna (2009) ainda conta com princípios de generalizações pouco proveitosos. Ao dissertar sobre a homogeneidade do povo que habita a estalagem — que até certo ponto torna-se válida, sobretudo no que diz respeito à visão dominante da classe elitista que figura no romance —, acaba por suplantar as diferenças que permeiam o espaço social do São Romão.

Todavia, sua análise é feliz quando metaforiza a divisão celular com a evolução e multiplicação do cortiço; quando prioriza a importância das personagens femininas na estrutura do romance, e quando vê no sexo/sensualidade o princípio de degeneração. Menos feliz quando atribui apenas ao conjunto I o fator de animalização, o que Candido (1974) diria ser um elemento presente tanto no cortiço quanto no sobrado.

Sobre a análise de Sant’Anna (2009), Candido (1974) diria:

Fechado estrategicamente no texto, Affonso Romano de Sant’Ana procura examiná-lo nele mesmo, conforme os instrumentos de que dispõe. Nesse intuito, utiliza categorias que refluíram da Antropologia sobre a Linguística, depois de terem feito o caminho oposto, como: dualidade, simetria, oposição, equilíbrio, e suas alterações por meio da troca. No fundo, o conceito de entropia e, como princípio de interpretação, a oposição Natureza x Cultura, refletindo em parte os famosos Cru e Cozido de Lévi-Strauss (CANDIDO, 1974, p. 789).

Aqui Candido (1974) considera efetivamente a abordagem de Sant’Anna insatisfatória pelo desprezo ao contexto social como ingrediente importante, e por isso propõe uma “passagem do dois ao três”, introduzindo o terceiro termo (o meio) como elemento mediador das duas estruturas observadas por Sant’Anna (2009). Nesses termos, Candido (1974) procura

encontrar correlações mais flexíveis, que expliquem as lacunas deixadas pela análise estruturalista, a exemplo: as tensões de diferenciação topológica estabelecidas por Sant'Anna (2009), aos domínios não humanos (Cortiço e Sobrado), que são definitivamente sociais, e a diferença que rege os grupos que compõem esses espaços físicos, que não se diferenciam no mesmo sentido esquemático (Cultura X Natureza), uma vez que todos correspondem à ordem natural. Candido (1974, p. 790-791) observa isso e interpõe: “Quanto às relações humanas concretas, podemos ter, por exemplo: Adulto X Criança; Homem X Mulher; Brasileiro X Português; Branco X "De cor" — todas baseadas em características "naturais", não devidas originariamente à cultura”. No livro, os dois primeiros pares são considerados por ele irrelevantes — postura que fragiliza sua análise e que será ponto de ataque de Sant'Anna (2009) em um outro trabalho seu —; já os dois últimos não, e essa seria a primeira lacuna da dicotomia Natureza X Cultura:

Quem é português? Os ricos, seus descendentes e aliados; o candidato a rico; alguns trabalhadores pobres. Quem é brasileiro? Alguns ricos, mas vinculados aos portugueses, como Estela (mulher), Zulmira (filha) e Henrique (hóspede e talvez o único brasileiro propriamente dito, pois, pelas origens, Estela pode ser filha de comerciante português); a maioria absoluta dos pobres. O lugar dos ricos é o Sobrado; dos pobres, o Cortiço (João Romão transita de um para outro como elemento dinâmico de passagem).

Os portugueses são de dois tipos: os que vencem e os que são vencidos, enquanto os brasileiros são apenas vencidos. Há um antagonismo nacional entre portugueses e brasileiros, mas quando o Cortiço está em jogo enquanto grupo, ele cessa e todos passam a ser apenas pobres que moram juntos. Em termos de cor, o grupo pobre é mais complexo, porque formado por brancos, mestiços e negros, enquanto no Sobrado só há brancos. Ou, por outra: nem todos os brancos estão no Sobrado, mas nele só há brancos (CANDIDO, 1974, p. 791).

Observamos que, para Candido (1974), esse par binário (português x brasileiro) é completado por outro (Rico x Pobre), mas dentro dessa conjuntura não há paralelismo (português=rico; brasileiro=pobre), pois há a complexidade no contexto social, como apresentado acima. Na relação Brancos X Negros existe uma percepção do crítico que se torna muito interessante. Regida pela relação maior (Ricos X Pobres), a categoria Brancos X Negros, no romance, é redefinida pelas condições socioeconômicas:

Vemos, então, que uma leitura orientada pelos traços culturais e sociais incorporados à estrutura literária mostra que, neste romance, o Branco é por excelência, não o que tem cor branca, mas o que pertence ou vai pertencer à camada dominante. Sobretudo o Português. E ainda: que o Negro não é o de cor preta, mas todos os que pertencem às camadas sociais cujos membros são, no limite, tratados como escravos, isto é, aqueles sobre os quais recai o trabalho produtivo. É a massa brasileira do Cortiço, feita de brancos, negros, mulatos, caboclos, cafuzos. Os Portugueses que, em vez de tenderem à classe dominante, tendem à classe dominada, se equiparam essencialmente ao Negro, como Jerônimo. Portanto, Negro = Trabalhador. A classificação étnica inicial se refaz, é redefinida segundo critérios sociais e econômicos (CANDIDO, 1974, p. 792).

Existe ainda outro fator contextual que atenuará o bilaterarismo proposto por Sant'Anna (2009) — o fator de animalização. Ambos os pares, brancos e negros, ricos e pobres, portugueses e brasileiros, nivelam-se ao animalesco: portanto, dentro do conjunto da Natureza, esse elemento animalizador é o que torna ambas categorias equiparadas, superando as divisões dicotômicas.

Candido (1974) logo perceberia que seria difícil ver n' *O Cortiço* essas relações mais profundamente significativas deixando-se guiar apenas por uma passagem genérica do estado de Natureza ao estado de Cultura, sem observar a instância social que interpõe esse meio. Assim, as oposições apresentadas por Sant'Ana só ganhariam significado pleno se considerasse o processo mediador da exploração do trabalho.

O método da análise de Candido (1974) surge aqui como a incisão desse terceiro elemento. Nele convém examinar como a interposição do meio social costura e molda a base estrutural do romance. Nessa perspectiva, existem duas possibilidades de abordagem: uma, que parte da base formal para os dados externos, e outra que faria o caminho inverso, partindo do externo para a estrutura. Nessa última, trata-se de conceber, paradoxalmente, os dados externos como elementos internos ao sistema, da mesma forma como colocado por ele em *Literatura e Sociedade*. É nesse termo que seguirá a análise que empreenderá sobre *O Cortiço*, nutrindo-se de um dito muito popular à época de publicação do romance, o qual ele chama de *língua do pês*.

Em “*De cortiço a cortiço*”, Candido (1991) recupera sua análise d' *O Cortiço* e da *língua do pês* para solucionar o problema de afiliação de texto e fidelidade ao contexto.

Em sua análise Candido (1991) propõe implicitamente que o romance de Aluísio foi escrito sobre a perspectiva do brasileiro, branco e livre. Três categorias bem relativas, segundo ele. Para fomentar essa ideia, o crítico dispõe de um dado externo para a contextualização da obra: um dito popular da época, a *língua do pês*. E é através deste dito que o crítico pressupõe a superação das relações dicotômicas de Sant'Anna por uma abordagem mediadora:

No Brasil, costumam dizer que para o escravo são necessários três P.P.P., a saber, Pau, Pão e Pano" — dizia Antonil no começo do século XVIII, retomando o que está no Eclesiastes, 33, 25, como assinala Andrée Mansuy na sua edição erudita ("Para o asno ferragem, chicote e carga; para o servo pão, correção e trabalho"). No fim do século XIX era corrente no Rio de Janeiro, como dito humorístico, uma variante mais brutal ainda: "Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar" (CANDIDO, 1991, p. 114).

Ao analisar o dito, Candido (1991) encontra razões para concluir que “o que é próprio do homem se estende ao animal e permite, por simetria, que o que é próprio do animal se estenda ao homem” (CANDIDO, 1991, p. 114), e que ainda “não se trata de uma equiparação graciosa

do animal ao homem (à maneira das fábulas), mas, ao contrário, de uma feroz equiparação do homem ao animal” (CANDIDO, 1991, p. 115). Entretanto esse homem na equiparação não diz respeito ao homem em sua integralidade, mas apenas a respeito de sua atividade laboral, pelo que se diz homem=trabalhador. Assim, o dito envolveria, portanto, uma confusão sociológica, que visa ideologicamente definir a relação de trabalho na qual o homem pode ser confundido como bicho e ser tratado de acordo com essa confusão. Ora, se o dito trata de uma visão pejorativa sobre o português, a raiz de sua enunciação só deveria vir daqueles que não são portugueses. Assim, Candido (1991) rastreia o enunciador latente desse dito e encontra no brasileiro livre razões para tais:

Penso no brasileiro livre daquele tempo com tendência mais ou menos acentuada para o ócio, favorecido pelo regime de escravidão, encarando o trabalho como derrogação e forma de nivelar por baixo, quase até à esfera da animalidade, como está no dito. O português se nivelaria ao escravo porque, de tamanco e camisa de meia, parecia depositar-se (para usar a imagem usual do tempo) na borra da sociedade, pois "trabalhava como um burro". Mas enquanto o negro escravo e depois libertado era de fato confinado sem remédio às camadas inferiores, o português, falsamente assimilado a ele pela prosápia leviana dos "filhos da terra", podia eventualmente acumular dinheiro, subir e mandar no país meio colonial (CANDIDO, 1991, p. 115).

Nesse sentido, o dito era enunciado num contexto que prezava pela legitimação da superioridade do enunciador branco, brasileiro e livre, que, por se enquadrar nestas três categorias demasiadamente relativas, precisaria ser afirmada com ênfase, já que o português ou o escravo liberto poderia se enquadrar também em pelo menos duas dessas, e por isso a diferenciação dá-se aí na formulação do enunciado, através do trabalho.

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 e mais importante do que eu, sendo além disso mais branco. Quanto mais ruidosamente eu proclamar os meus débeis 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 prediletos (CANDIDO, 1991, p. 117).

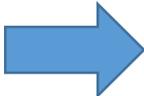
O dito coloca no plano discursivo uma equiparação entre o português que nivela por baixo, e o escravo. Assim, ambos se confundem enquanto cor e posição na sociedade. É por isso que n’*O Cortiço* João Romão não se distingue em nada dos hábitos da escrava Bertoleza no início do romance. Suas forças de trabalho são iguais. Todavia, ao decorrer do romance, o que irá diferenciá-los um do outro será o caráter de construtor e animador da estalagem fluminense, que levará João Romão a ascender ao final do livro. O trabalho, portanto, seria “o ovo de Colombo que permitia ascender e desvendar cada vez mais a sua verdadeira divisão em classes econômicas” (CANDIDO, 1991, p. 115). O fator econômico seria o limiar que assegura a diferenciação de classe e, por consequência, a cor. Daí, a aceção de que a categoria étnica tornar-se-ia uma construção social frente ao trabalho brutal.

A fase do trabalho e do acúmulo de capital de João Romão desenha sua projeção à classe dominante, mas também revela as formas primitivas do capitalismo, no qual toda forma de ganho é explorada, inclusive o furto e a transformação desalmada do homem em máquina. Bertoleza, sua companheira, é a feição de “sua criada, sua escrava e sua amante”.

Para Candido (1991) essa construção do português, que nivela por baixo, e depois extrai daí as condições necessárias para ascender, é vista pela perspectiva do brasileiro, enunciador do dito do pês, que se vê ressentido com a construção de fortuna do estrangeiro e que por isso apresenta uma construção xenofóbica:

Ora, essa acumulação assume para o romancista a forma odiosa da exploração do nacional pelo estrangeiro. Tanto assim que n'O Cortiço há pouco sentimento de injustiça social e nenhum da exploração de classe, mas nacionalismo e xenofobia, ataque ao abuso do imigrante "que vem tirar o nosso sangue". Daí a presença duma espécie de luta de raças e nacionalidades, num romance que não questiona os fundamentos da ordem. O roubo e a exploração desalmada de João Romão são expostos como comportamento-padrão do português forasteiro, ganhador de fortuna à custa do natural da terra, denotando da parte do romancista uma curiosa visão popular e ressentida de freguês endividado de empório (CANDIDO, 1991, p. 116).

Esse comportamento-padrão é lançado no romance com a mesma violência que se exprime à época a expressão assinalada. Por essa razão, o romance constitui a presença de portugueses e brasileiros, em fase antagonista, sob três perspectivas:

- | | | |
|--|--|------|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. português que chega e vence o 2. português que chega e é vencido pelo 3. brasileiro explorado e adaptado ao <p>(CANDIDO, 1991, p. 116).</p> |  | Meio |
|--|--|------|

O português que chega deve enquadrar-se ao comportamento padrão do primeiro tipo ou sucumbirá às razões mesológicas do segundo, como é o caso de Jerônimo. O dito popular ajuda-nos a entender essa configuração no romance na medida em que trata-se de um jogo sádico na língua do pês, “onde cada um procura desalojar o vizinho e do qual saem sempre expulsos o mais fraco, o menos branco, o que se envolve mais pesadamente no processo da produção” (CANDIDO, 1991, p. 117), que nos apresentam três figuras (o português, o negro e o burro) cujo primeiro nível tem como figurante o português: Miranda, já estabelecido; João Romão, labutando e olhando para o sobrado; Jerônimo e outros, que seguem os impulsos e nivelam-se aos da terra. Esses tratam dos tipos do branco europeu, que são desprezados pelos nativos mas que estão prontos a tornarem-se os verdadeiros senhores do Brasil. No Segundo nível, estariam os negros, mais os mestiços, pobres e desvalidos: “a arraia miúda dos cortiços, que mesmo quando etnicamente branca é socialmente negra” (CANDIDO, 1991, p. 117). E, no terceiro, o burro, ou seja, a animalização de brancos e negros, portugueses e brasileiros, o terceiro elemento mediador, da passagem do dois ao três, que sob o pretexto naturalista,

qualifica as personagens sob um denominador comum. Aqui, Candido (1991) quebra as oposições binárias estabelecidas por Sant’Anna (2009), visto que as generalizações deste não atende adequadamente as relações sociais estabelecidas no romance, pois os pares binários Branco X De cor e Português X brasileiros são dissolvidos à medida que analisamos numa configuração socio-histórica. Assim,

Afinal de contas, dos figurantes a que caberiam os três pês o português não é português, o negro não é negro e o burro não é burro. Em plano profundo, trata-se de uma trinca diferente, pois na verdade estão em presença: primeiro, o explorador capitalista; segundo, o trabalhador reduzido a escravo; terceiro, o homem socialmente alienado, rebaixado ao nível do animal (CANDIDO, 1991, p. 117-118).

Num texto intitulado “Curtição: “O Cortiço” do Mestre Cândido e o Meu”, de 1977, Sant’Anna (1977, p. 217) se defenderia das críticas de Candido (1974), e diria que “o número 3 [...] sobre ser superador de dualidades primitivas, pode ser uma recaída mística de segundo grau”, em outras palavras, o elemento ao qual Candido (1974) atribui significativa importância (o meio social) seria secundário na análise do romance, uma vez que não superaria o dualismo, sendo um “falso 3”. Diria ainda que sua análise preocupa-se em rastrear na narrativa os modelos cientificistas do século XIX não apenas como técnica de diversos ramos da ciência, mas como o autor manipulou ideologicamente esses modelos e não privilegiou o polo Cultura em detrimento do polo Natureza, o que não é verdade. Há sim uma predileção em qualificar uma hierarquia cultural em sua análise. Diria também que o seu foco principal não seria a passagem do conjunto I ao conjunto II, mas as diversas tensões entre eles e suas transformações, outro argumento de defesa inválido, uma vez que tais implicações visam coordenar a sua análise a respeito do trâmite de João Romão.

Sant’Anna (1977) se defenderia ainda das acusações que Candido (1974) considera “menos felizes”, as análises etimológicas dos nomes das personagens, pois, para ele, suas interpretações a este respeito ajuda-nos a entender melhor os papéis das personagens. Como diz:

Parece-me que esses jogos verbais em Aluísio, como o demonstrei, são totalmente pertinentes: Miranda (lat. Miranda, gerundivo de miror) significa aquele que deve ser admirado e por ampliação evidente. É, com efeito, de cima de seu sobrado que contempla o mundo chão do cortiço. Ele é o alvo alto que Romão quer atingir. Sua mulher e sua filha reforçam esse significado: Estela (estrela) e Zulmira (a excelsa). Por sua vez Henriquinho (radical rik, poderoso, rico, príncipe) era tratado como um delfim. Botelho, agregado à família, é, também no dicionário, uma alga parasita, e a palavra “parasita” lá está no texto (SANT’ANNA, 1977, p. 221).

Mais interessante ainda são as análises etimológicas sobre os nomes das personagens d’*O Cortiço* encontradas em Sereza (2012), que veremos posteriormente, e que dão importantes explicações sobre a construção das personagens.

Por outro lado Sant'Anna (1977) criticaria o método abordado por Candido (1974) em sua análise. Diria ele que o método sociológico do “Mestre”, claramente baseado no estruturalismo genético de Goldmann, Sartre e Lukács, “serve razoavelmente para certos autores” (SANT'ANNA, 1977, 221), mas que não o vê aplicado a outros, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Sendo assim, seu rendimento não seria tão fértil e desvaleria no leque de complexidade que é uma obra literária, devido à simetria Sociedade-Literatura. Diria ainda que encontra aí a pequenez de uma análise que foca só nos aspectos sociais, ou só psicológicos, ou só antológicos, ou só linguísticos. Ainda faria uma analogia crítica para desmerecer esses métodos:

Imagino um médico que só opere tumores: abre um cliente (ou um livro) e feita a laparotomia exploratória descobre uma pedra no rins do paciente. Como fazer se ele é especialista em tumores? Mas às vezes na prática é irrecorrível: o cliente está ali anestesiado e pode morrer se não for operado. Isto me faz pensar que crítico é um clínico geral: aberto o livro tem que operar, seja qual for o material à sua frente. Escolher o cliente e a doença nem sempre faz evoluir a medicina (SANT'ANNA, 1977, p. 223).

De fato, o crítico deve trabalhar com toda a materialidade que o texto expõe. Mas o que Sant'Anna (1977) parece não entender ou ignorar em Candido (1974) é que sua proposta não descreve uma receita propensa à “especialização” em análise literária por vias de um campo restritamente limitado. Pelo contrário, como discutido no capítulo anterior, sua proposta parte de uma abordagem mediadora, na qual o contexto, ou seja o meio social da obra, dita as técnicas utilitárias, mediadas pela interdisciplinaridade. Por outro lado, entender que a obra não se encerra em exposições genéricas também é um outro caminho para se evitar a mutilação de especificidades importantes.

Sant'Anna (1977) discordaria que a relação Homem X Mulher no romance seria irrelevante porque para ele há uma significativa importância nesse enfoque, principalmente na estética naturalista. Em sua análise estrutural, discorre sobre o perfil protótipo de três mulheres: a *Mulher-objeto*, representada por Bertoleza e Zulmira, cuja função desempenha um papel de degrau e inferioridade ao sexo oposto; a *Mulher sujeito-objeto*, representada por D. Estela, cuja relação com Miranda assume o nível de igualdade, pois ambos se beneficiam dela, e por Rita, cuja relação com Jerônimo é regida pelo mesmo regime de trocas; e a *Mulher-sujeito*, cuja figuração implica numa posição ideológica, distintiva e independente, representada por Léonie, Pombinha e Senhorinha. Assim o papel das mulheres dentro do romance desenreda-se numa cadeia complexa de relações dentro de uma sociedade patriarcal, variando entre graus de submissão, o que, para Sant'Anna (1977, p. 225) “não é irrelevante nem diante de uma leitura sociológica atual”.

Por outro lado, o aspecto masculino e feminino é tão relevante que o próprio título do livro engloba, figuradamente a vida de um cortiço de abelhas onde as “rainhas”, “as escravas” e os “zangões” têm suas funções sociais estabelecidas a partir de um dado genético. De resto, como ignorar que a Rita Baiana é o Lugar privilegiado da sensualidade feminina, Pombinha é o Lugar da pureza, e Léonie o lugar da prostituição? Igualmente Estela na aristocracia e Bertoleza na escravidão ampliam o universo da retificação do corpo feminino numa sociedade onde o corpo é moeda de troca e peça fundamental no sistema de trocas eróticas e econômicas. Pode-se, em suma, falar de uma economia da libido, não apenas interna (psicológica), mas externa (social). E é nisto que o Naturalismo se diferencia do Romantismo ao lembrar outros elementos no sistema simbólico e concreto das trocas humanas (SANT’ANNA, 1977, p. 225-226).

O crítico também não descartaria a relação Mulher X Mulher tanto dentro da “normalidade” como da “anormalidade” das relações sociais, e demonstra como essa relação poderia ser uma boa ala investigativa de viés sociológico. Segundo Sant’Anna (1977), esse tipo de relação encarna tanto questões psicológicas quanto econômicas, uma vez que, a exemplo, o lesbianismo de Léonie e de Pombinha “não oculta o dado social e econômico: a descoberta do sexo como meio de ascensão social pela porta transversa do homossexualismo” (SANT’ANNA, 1977, p. 226), e nesse ponto surge um contrabalanço na relação Homem X Mulher, pois ficamos diante de duas linhas desnivelares: a mulher que, através do sexo/erotismo, ascende, e o homem que, através do sexo/erotismo, sucumbe (Jerônimo). Daí a ideia de que “a sensualidade é uma ameaça ao progresso econômico” (SANT’ANNA, 1977, p. 226) pela perspectiva masculina.

Frente à tréplica de Sant’Anna (1977), e ainda à retomada de toda análise d’*O Cortiço*, em “De Cortiço a Cortiço”, Candido (1991) preocupa-se com outro problema no enfoque do romance. O ensaio responde agora à questão de filiação de textos e fidelidade ao contexto, tão cara à discussão que empreendemos aqui. No ensaio, o crítico faz uma análise comparada das obras *O Cortiço* e *L’Assommoir*, para mostrar não apenas as semelhanças que as circunscrevem, mas as diferenças que tornam o romance de Aluísio um autêntico romance nacional. É claro que Candido (1991) não desconsidera a afiliação de textos entre o Naturalismo brasileiro e o europeu. Evidentemente Aluísio Azevedo se inspirou em Émile Zola, para escrever *O Cortiço*, e, por essa razão, o crítico diria que seu livro seria um texto segundo, porque aí tomou de empréstimo um bom número de fatos e pormenores presentes em *L’Assommoir*.

Em ambos sobressaem as lavadeiras e sua faina, inclusive com uma briga homérica entre duas delas. Em ambos um regabofe triunfal serve de ocasião para um encontro de futuros amantes, cujas consequências serão decisivas. Em ambos há um policial solene, morador do cortiço, onde é uma espécie de inofensiva caricatura da lei, embora os destinos respectivos sejam muito diferentes (CANDIDO, 1991, p. 112).

Mas, embora apresente bastantes semelhanças, Candido (1991) defenderia que Aluísio reproduz e interpreta a realidade que o cercava, e que, por isso elaborou um texto primeiro. Assim, *O Cortiço* seria “texto primeiro na medida em que filtra o meio; texto segundo na

medida em que vê o meio com lentes tomadas de empréstimo” (CANDIDO, 1991, p. 111). O encontro desses dois processos tornaria o romance bem realizado.

Ora, ao iniciar seu ensaio, Candido (1991, p. 111) diz que “hoje está na moda dizer que uma obra literária é constituída mais a partir de outras obras, que a precederam, do que em função de estímulos diretos da realidade” e *O Cortiço* seria um bom exemplo disso. Mas ao alegar a existência dos dois processos no romance, o crítico lança uma perspectiva mediadora, que tenta conciliar a ideia de que a obra literária também recebe estímulo da realidade, e é nesse ponto que o romance deixa sua matriz primária (*L'Assommoir*) e apresenta o que tem de mais original, seu desvio. A este respeito Roberto Schwarz, em *Sequências Brasileiras*, de 1999, diria:

O desejo naturalista de transcrever a realidade *diretamente*, sem a intermediação da literatura prévia ou de artifícios de linguagem, mostra ser irreal; mas isso não anula as suas obras, como pensa a crítica antimimética, para a qual o Realismo se resume numa empresa ilusionista; antes obriga a lhes entender o valor em termos que não os da doutrina. Por outro lado, a demonstração de que mesmo um texto naturalista é filho de outros textos e não nasce da simples consideração do mundo não quer dizer que o momento da consideração não exista. Contra a ideia pré-moderna (mas afinada com a mídia) da procriação das obras pelas obras, numa espécie de vácuo social, sem referência a realidades extratextuais, o argumento de Antonio Candido nos mostra o reaproveitamento de assuntos e formas no campo de gravitação de *outra* experiência histórica, a qual incide sobre o modelo, podendo estragá-lo ou revitalizá-lo, transformando-o com ou sem propriedade, e em todo caso teleguiando a sua reorganização e imprimindo-lhe algo de si (SCHWARZ, 1999, p. 26).

A intermediação da literatura com a literatura — a filiação de textos — oblitera uma das características do Naturalismo — a transposição direta do real —, o que torna a obra de Aluísio um texto segundo. Mas, por outro lado, o que reforça o primado de seu texto não estaria na transposição direta da realidade, mas na reordenação, ou melhor, na fidelidade ao contexto. Por isso, seguindo esse pensamento e o alicerçando em Proust, Candido (1991, p. 111) diria: “Todas as vezes, dizia Proust, que um grande artista nasce, é como se o mundo fosse criado de novo, porque nós começamos a enxergá-lo conforme ele o mostra”. Deste modo, Candido (1991) deixa visíveis suas disposições: o texto literário não é, por assim dizer, a feitura de um mundo aprisionado, como queriam os naturalistas, pois nele reside a presença inevitável das lentes de quem o mostra. Embora conceba como vital aquilo que significou, em seu tempo, o Naturalismo e as suas concepções, Candido (1991) preza que a obra é um mundo, no qual convém pesquisar em si mesmas as razões que o mantêm como tal; com isso, seria impróprio considerar a obra literária como espelho ou transposição direta da realidade. Pois ela não seria apenas o real aparentemente observável e transposto, mas um “objeto manufaturado com arbítrio soberano” (CANDIDO, 1991, p. 111).

Dentro destes fundamentos, Candido (1991) desenvolve sua análise e mostra que *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, além de ser um texto segundo, inspirado em *L'Assommoir* de Émile Zola, é também um texto primeiro, uma vez que reproduz e interpreta o meio que cerca o autor. Nesse sentido, Candido (1991) busca esclarecer como a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre a influência dos textos feitos nos países centrais e a solicitação da realidade natural e social imediata.

Aluísio Azevedo se inspirou evidentemente em *L'Assommoir*, de Emile Zola, para escrever *O Cortiço*, e por muitos aspectos o seu livro é um texto segundo, que tomou de empréstimo não apenas a idéia de descrever a vida do trabalhador pobre no quadro de um cortiço, mas um bom número de motivos e pormenores, mais ou menos importantes (CANDIDO, 1991, p. 111).

A princípio, Candido (1991) pontua os pontos de contato entre o cortiço parisiense de Zola e o cortiço fluminense de Azevedo. Segundo ele, ambos narram histórias de trabalhadores pobres amontoados numa habitação coletiva, onde o elemento central é a degradação motivada pela promiscuidade. Ainda de acordo com tal abordagem, *O Cortiço* seria tematicamente mais variado, porque Aluísio teria concentrado uma série de problemas e ousadias que Zola dispensou em sua obra, devido ao contexto diferenciado da sociedade francesa e brasileira.

Candido (1991) identifica uma abrangência em *O Cortiço* para além de *L'Assommoir*. Para o crítico, Aluísio Azevedo buscou sugestões não apenas neste, mas também em *Nana*, em *La joie de Vivre*, em *PotBouille* e em *La Curée*, de Zola. E, por isso, Azevedo teria associado à vida do trabalhador a presença do explorador econômico, o que em *L'Assommoir* aparece vagamente: “A originalidade do romance de Aluísio está nessa coexistência íntima do explorado e do explorador, tornada logicamente possível pela própria natureza elementar da acumulação num país que economicamente ainda era semicolonial” (CANDIDO, 1991, p. 113). Essa diferenciação justifica-se pela contextualização diferenciada dos espaços sociais. Segundo Candido (1991, p. 113), “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 contato, mas exploração direta e predatória do trabalho muscular”. A força que sustenta a dinâmica do romance é estabelecida pelo fator econômico no seu modo mais primitivo. Assim a matéria do enriquecimento é feita à custa da exploração brutal do trabalho, da renda imobiliária e até do furto puro e simples. Condições já superadas na sociedade e nos romances franceses, mas presentes no romance de Aluísio, pois trata-se de fidelidade às condições locais.

As condições primitivas da fase do capitalismo brasileiro estão expressas na ascensão do taverneiro João Romão, que não mede esforço para atingir seu objetivo e que, por isso mesmo, passa por cima de outros, transformando a amante em burro de carga:

Ao contrário de *L'Assommoir*, trata-se de uma história de trabalhadores intimamente ligados ao projeto econômico de um ganhador de dinheiro, por isso o romancista pôs ao lado da habitação coletiva dos pobres o sobrado dos ricos, meta visada pelo esforço de João Romão. A consciência das condições próprias do meio brasileiro interferiu na influência literária, tornando o exemplo francês uma fórmula capaz de funcionar com liberdade e força criadora em circunstâncias diferentes (CANDIDO, 1991, p. 113-114).

Outra característica de diferenciação dos dois romances naturalistas diz respeito à ligação à natureza. O cortiço parisiense é “segregado da natureza e sobe verticalmente com os seus seis andares na paisagem urbana espremida pela falta de terreno” (CANDIDO, 1991, p. 118), já o cortiço fluminense, do início até boa parte do romance, é “horizontal ao modo de uma senzala” (CANDIDO, 1991, p. 118), cercada pelo capinzal e pela pedreira, e portanto um contínuo da natureza. Além disso, *O Cortiço* representa um país semirrural em desenvolvimento, cujo centro urbano convive com partes ainda muito orgânicas, em que é possível cultivar em seu entorno hortas e criação de porcos e frangos. Nesse sentido Candido (1991) tem toda razão em considerar que o cortiço São Romão nasce como que por uma geração espontânea, conforme as próprias descrições do romance: “E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco” (AZEVEDO, 2017, p. 26). Entretanto, a ação digerida da vontade de seu construtor (João Romão) vai atenuando esse ritmo espontâneo, em favor de um caráter mais mecânico de planejamento. Assim temos a passagem do espontâneo ao dirigido que se manifesta na acumulação do capital, acompanhando o progresso urbano e a ascensão de João Romão. O São Romão ao final do livro já não é o mesmo. Agora regido por regras, “disciplina à medida que se disciplina” (CANDIDO, 1991, p. 118) e seus inadaptados são expulsos. A passagem do espontâneo ao dirigido celebra o triunfo de João Romão contra as leis mesológicas do determinismo.

O Cortiço seria para Candido (1991) um romance alegórico, segundo o qual as descrições da vida cotidiana contêm implicitamente um outro plano de significado que esboça já uma visão pejorativa do país, em que a mistura de raças traduz-se numa promiscuidade ao sabor do clima dos trópicos, onde brancos, negros e mulatos são igualmente dominados pelo português ganhador de dinheiro. Entretanto, explica que não se trata de um fator estético atribuído ao Naturalismo em geral, mas encontrado sobretudo nas obras de Zola, e, por

consequência, nas de Aluísio. Assim, *O Cortiço* seria um Brasil em miniatura. Para Candido (1991) nenhum outro romance brasileiro dispõe de semelhante coexistência de todos os tipos raciais.

Na composição, o cortiço é o centro de convergência, o lugar por excelência, em função do qual tudo se exprime. Ele é um ambiente, um meio — físico, social, simbólico, — vinculado a certo modo de viver e condicionando certa mecânica das relações. Mas além e acima dele o romancista estabeleceu outro meio mais amplo, a "natureza brasileira", que desempenha papel essencial, como explicação dos comportamentos transgressivos, como combustível das paixões e até da simples rotina fisiológica. Aluísio aceita a visão romântico-exótica de uma natureza poderosa e transformadora, reinterpretando-a em chave naturalista. Para ele, é como se a nossa fosse incompatível com a ordem e a ponderação dos costumes europeus; e ao cair nessa falácia mesológica, que tanto perturbou naquele tempo a vida intelectual brasileira e a própria definição de uma consciência nacional, ele deixa transparecer o pessimismo, alimentado pelo sentimento de inferioridade com que a sua geração retificou a euforia patriótica dos românticos (CANDIDO, 1991, p. 120).

Nessa assertiva, a natureza é a grandeza maior que rege as relações humanas. Candido (1991) diria que Aluísio procurou estabelecer uma relação causal onde a natureza influencia o comportamento humano entre diferentes grupos raciais, e estes fazem o cortiço ser o que é. Essa série imprimiria o que ocorria na escala nacional. O meio e a raça como obsessões centrais da narrativa alinham-se às forças gerenciadoras que movem o enredo num duplo movimento.

A perspectiva naturalista ajuda a compreender o mecanismo d'O Cortiço, porque o mecanismo do cortiço nele descrito é regido por um determinismo estrito, que mostra a natureza (meio) condicionando o grupo (raça) e ambos definindo as relações humanas na habitação coletiva. Mas esta força determinante de fora para dentro é contrabalançada e compensada por uma força que atua de dentro para fora: o mecanismo de exploração do português, que rompe as contingências e, a partir do cortiço, domina a raça e supera o meio. O projeto do ganhador de dinheiro aproveita as circunstâncias, transformando-as em vantagens, e esta tensão ambígua pode talvez ser considerada um dos núcleos germinais da narrativa. Um duplo movimento, portanto, ou dois movimentos complementares: um, centrípeto, é a pressão do meio e da raça pesando negativamente sobre o cortiço e fazendo dele o que é; outro, centrífugo, é o esforço do estrangeiro vencendo triunfalmente as pressões. Um leva ao cortiço; outro, sai dele. Aquilo que é condição de esmagamento para o brasileiro seria condição de realização para o explorador de fora, pois sempre a pobreza e a privação foram as melhores e mais seguras fontes de riqueza. De qualquer modo, o movimento social parece o mesmo que o movimento da narrativa, porque, como vimos, o cortiço é ao mesmo tempo um sistema de relações concretas entre personagens e uma figuração do próprio Brasil (CANDIDO, 1991, p. 121).

A força gerenciadora do meio condicionado à raça é o ingrediente de transformação do português que cede ao clima tropical. Essa representação está sobre a figura de Jerônimo, que, inebriado pelo sol e por Rita Baiana, abraçava-se. Candido (1991) vê nessa figuração a aceitação triunfal da natureza. O meio, sobre o primeiro movimento, reduz o homem ao nível da terra. Dentro dessa perspectiva, Jerônimo sucumbe e perde a vez. O que o romance sugere é que os filhos da terra ou aqueles que se deixam levar por ela não têm espaço no rol da elite

brasileira de tradição portuguesa, assim como se nivelam à massa “de cor”. É, sem dúvida, a natureza tropical inebriadora que acentua as paixões e faz do homem um vencido. Jerônimo sucumbe também aos atrativos de Rita Baiana, que é a própria encarnação da natureza brasileira. Assim sua figuração consiste em um verdadeiro e delicioso perigo ao homem branco.

O português tem a força, a astúcia, a tradição. O brasileiro serve a ele de inepto animal de carga, e sua única vingança consiste em absorvê-lo passivamente pelo erotismo, que, já vimos, aparece como símbolo da sedução da terra. Para se livrar disso e poder realizar o seu projeto de enriquecimento e ascensão social, o português do tipo João Romão precisa despir o sexo de qualquer atrativo, recusar o encanto das Ritas Bahianas [sic] e ligar-se com a podre Bertoleza, meio gente, meio bicho (CANDIDO, 1991, p. 123).

O sexo se constitui aí em empecilho e degeneração quando ligado à raça “inferior”. Todo romance identifica uma paridade entre o branco=português e o negro=brasileiro; no mesmo sentido complementar, do branco português=superior e negro brasileiro=inferior. Aí se encontra a inevitável comparação raça superior=explorador e raça inferior=explorado. Tudo se resume às posições demarcadas; por isso, as outras categorias (branco X negro, português X brasileiro) encontram-se sobre um plano de fundo socialmente construído. Assim, socialmente um português poderia tornar-se brasileiro, portanto, negro, como Jerônimo. Mas, entre todas essas implicações, há um denominador comum para todas as personagens d’*O Cortiço*: meio = animalidade.

2.3.2 As Contribuições de Sereza

Em sua tese “Brasil na Internacional Naturalista”, num texto intitulado “O fator econômico em *O Cortiço*: a geração da desigualdade”,¹² encontrado na segunda parte de seu trabalho, Haroldo Ceravolo Sereza (2012) analisa o romance de Aluísio Azevedo guiado pelas observações de Graciliano Ramos num ensaio sobre “O fator econômico em romance brasileiro”, de 1945,¹³ com os fins de provar que o romance segue aquelas exigências colocadas por Ramos. Diz Sereza (2012),

Convém retomarmos as principais observações de Graciliano Ramos sobre economia e romance, e atestar essas proposições em *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 (SEREZA, 2012, p. 127).

¹² Parte considerável desse estudo pode ser encontrado em forma de artigo, com algumas modificações, sobre o título de “O Cortiço, romance econômico” publicado pelo autor na revista *Novos Estudos*, nº 98, São Paulo, Mar. 2014.

¹³ Este artigo encontra-se com data de 15/07/1945 em Ramos (1969, p. 327), mas em carta a Heloísa (RAMOS, 1981), com data de 31/03/1937.

Mas o que diz Graciliano Ramos? No seu texto o autor critica os romancistas brasileiros por não desenvolverem em suas narrativas um dos elementos mais centrais da vida humana — a economia. Diz ele “os romancistas brasileiros, ocupados com a política, de ordinário esquecem a produção, desdém do número, são inimigos das estatísticas”, assim “lendo certas novelas, temos o desejo de perguntar de que vivem as suas personagens” (RAMOS, 1969, p. 254). Para o crítico, as riquezas das personagens surgem, nesses romances, como que por um passe de mágica, sem que, ao menos, sabíamos de onde elas vêm ou de que forma são produzidas.

Talvez os amadores que falam tanto em Balzac e fingem imitá-lo não haja percebido que este escritor em um só livro estuda a fabricação do papel, a imprensa de Paris, casas editoras, teatros, restaurantes, oficinas de impressão, etc. Levantada essa base econômica, é que principia a mover-se a sociedade balzaquiana, políticos, nobres, jornalistas, militares, negociantes, prostitutas e ladrões, tipos vivos que ainda nos encham de admiração (RAMOS, 1969, p. 254).

Sereza (2012) observa que as anotações de Graciliano não se referem a uma avaliação geral da literatura brasileira, e que ele está comentando obras contemporâneas suas. Mas a citação à obra de Balzac “permite considerar que o escritor poderia ter observado uma exceção nada desprezível na literatura” (SEREZA, 2012, p. 125) — *O Cortiço*. Sobre essa exceção, Sereza (2012) diria:

[...] 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 (SEREZA, 2012, p. 125).

Ora, para Sereza (2012) a modernização econômica ocorrida no século XIX, no romance de Aluísio, torna-se o elemento fundamental da narrativa. Nela esse fator ganha uma geografia especial, no qual personagens dinâmicos atuam numa confluência de processos que dará resultado a um “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” (SEREZA, 2012, p. 124). Daí, desde as primeiras páginas do romance, temos uma sociedade firmada entre João Romão e Bertoleza, que é o grão primordial da vida econômica das personagens e da geração do cortiço. Sereza (2012) diria que, dentro dessa relação, João Romão eliminaria sua potencial adversária capitalista — a própria Bertoleza. E sua afirmativa é coerente à medida que relembramos que, antes da sociedade entre eles, a crioula já tinha a quinta mais bem afreguesada do bairro.

[...] 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 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 (SEREZA, 2012, p. 126).

Apesar das passagens corridas do primeiro capítulo do romance, Sereza (2012) observa muito bem a construção da posição da personagem no início da obra. Afirma que, nas primeiras linhas, é Bertoleza que se encontra numa posição economicamente superior a João Romão. E é aqui pontuamos uma das maiores ironias do romance, lembrando que no decorrer da obra Bertoleza é dita como aquela que exerce o papel tríplice de “caixeira, criada e amante” do vendeiro. Entretanto, retomando a análise de Sereza (2012), percebemos que, no início da obra, esse papel é inverso. É João Romão que cerca Bertoleza por ver nela possibilidade de ganho e é para ela que ele exerce o papel tríplice de “caixa, procurador e confidente”. Conquanto a inversão dos papéis aos quais se submeterá a crioula, mostra-se “mais sofisticada e perversamente renovada” (SEREZA, 2012, p. 126), com ela nivelando-se continuamente ao papel de escrava. Por isso, a troca de papéis dá-se no momento em que os pares entram em mancebia. A partir daí, “caminhamos para o enriquecimento progressivo de João Romão e o apagamento social, até a morte, de Bertoleza” (SEREZA, 2012, p. 127).

Sereza (2012) afirmaria ainda que, diferentemente dos romances que incomodavam Graciliano Ramos (1969), n’*O Cortiço* não precisamos nos perguntar de que vivem as personagens. Diria que Azevedo se preocupou em elaborar uma descrição que atendessem às bases econômicas das suas personagens. Assim, a exemplo, logo nas primeiras páginas, o leitor é informado exatamente sobre os dados econômicos de Bertoleza e Romão. Responderia ainda a outra demanda notada por Ramos (1969), àquela que correspondia à formação de riqueza, explicitando que não há nada de maravilhoso no processo de riqueza de João Romão e Bertoleza: “ele vem do sobretrabalho, da privação, da apropriação ilegal de terrenos, do roubo de materiais de construções ou de economias alheias” (SEREZA, 2012, p. 129). Essa desonestidade praticada principalmente por Romão é uma das principais características que fundamentam sua ascensão e é mostrada como elemento econômico.

Romão deixa de pagar todas as vezes que pode, mas nunca deixa 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 suas dívidas para com o trabalhador, quando este engravida Florinda, apropria-se das economias do velho Liborio, mofadas e espremidas dentro de garrafas de bebida, e mesmo as

notas vencidas são aproveitadas de troco, misturadas as válidas (SEREZA, 2012, p. 132).

Dessa forma, não é o suor do trabalho honesto que faz a riqueza do capitalista, “mas os crimes que sua riqueza permitirá, por meio da ideologia, esconder” (SEREZA, 2012, p. 134). Assim, é a primeira vez que temos conflagrados, na literatura brasileira, os mecanismos de produção de fortuna, desmascarando o processo de desonestidade que a ascensão econômica e social mobiliza. Nesse sentido, opor-se-ia o trabalho forte e honesto de Bertoleza — que por tais razões sucumbirá — contra as artimanhas de Romão — o verdadeiro vencedor do romance —, no qual representa muito bem a perversidade do sistema econômico. Nessa relação dos pares, temos uma espécie de darwinismo econômico-social, em que o mais escrupuloso, o mais astuto, o mais desleal sai vencedor.

Sobre a palavra cortiço, Sereza (2012) buscaria em sua raiz etimológica a explicação do contexto da estalagem fluminense da obra de Aluísio Azevedo. Diria que o termo está intimamente ligado ao mundo natural, pois cortiço designa o local onde as abelhas criam e fazem mel. Já na linguagem popular pode significar “corpo feito a grosso”. Assim, a palavra na representação da estalagem reuniria essas duas concepções, pois expressa tanto a concentração demográfica que a imagem da colmeia suscita como também a precariedade dessa habitação. Ainda dentro dessa analogia, o autor da tese supracitada diria que no romance outra associação ao mundo das abelhas seria possível:

Na colmeia, há a rainha, os zangões e as operárias, que cumprem, dependendo da fase de sua 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 governo (SEREZA, 2012, p. 139).

Além disso também poderíamos associar a palavra cortiço com a administração política da época, uma vez que o Rio de Janeiro era uma corte. Todavia nenhuma das duas comparações seriam perfeitas, uma vez que “sabe-se que a abelha principal de uma colmeia, a chamada rainha, é fêmea, e não macho” (SEREZA, 2012, p. 139), e que na obra de Aluísio é Romão, e não Bertoleza, que assume o papel de autoridade. A expressividade desse dado não estaria apenas no enlace construtivo da narrativa, mas também na construção dos nomes das personagens. A exemplo, diria que Romão, sinônimo de romano, “coloca o português na posição possível de republicano” (SEREZA, 2012, p. 139), que carregaria consigo, uma interpretação possível para a personagem como “conquistador” que não mede esforços para conquistar o que quer, em detrimento do nome Bertoleza que, como afirma Afrânio da Silva Garcia, seria formado pela junção dos radicais de *beleza* e *tolice*, no qual Azevedo faria uma

cruel metáfora: “a escrava não pode ser uma beleza, mas é uma Bertoleza, ou seja, *uma bela de uma tola*” (SEREZA, 2012, p. 140).

Sereza (2012) entretanto fomenta que a figura da personagem não deve ser ignorada. Na verdade ela é um elemento central na narrativa. É com Bertoleza que se dá o início e o fim da narrativa d’*O Cortiço*, dando ao livro um caráter de unidade. São bastantes proveitosas as valorizações que o romance encerra, a este respeito, no debate político. Para Sereza (2012), *O Cortiço*, e precisamente o fim trágico de Bertoleza¹⁴, questionaria muito bem quais destinos o novo regime político reservaria aos ex-escravos com a abolição da escravatura, e vê em sua falsa carta de alforria uma alegoria à lei Áurea, uma vez que considera que essa sinalizou um falso sentimento de liberdade, sem que nenhuma assistência social tenha sido concedida para reparação histórica. Essa nova leitura feita pelo autor é coesa visto que a falsa liberdade de Bertoleza representa a integração de negros e mulatos a uma sociedade de classes que mantém como pano de fundo um regime perversamente renovado, alimentado ainda pela velha política de segregação racial agora regida pela divisão do trabalho, na qual os filhos dos senhores brancos herdam as riquezas do país enquanto os filhos dos negros, e por extensão dos excluídos, continuam na condição de explorados.

O fim trágico de Bertoleza, que culmina em suicídio realizado com uma peixeira — instrumento de seu trabalho que pode expressar outra alegoria encontrada no romance, a de que o trabalho árduo sem barganha leva à morte —, retorna à origem etimológica dos radicais que compõem seu nome, uma vez que temos no romance, por duas vezes, nas bocas de Rita Baiana e Pataca, a expressão “bem tolo é que se mata” (AZEVEDO, 2017, p. 107, p. 239), assim a expressão “*Bertoleza, uma bela de uma tola*” ganha concretização plena. Por esse e por outros motivos é que Sereza (2012) diria que o romance torna-se uma obra previsível: o que não significa que a obra não tenha grandes cenas, mas que Aluísio tomou cuidado em construir uma narrativa que antecipa ao leitor, através de pequenos indícios, o que virá acontecer na trama.

Assim, a partir desses preceitos analíticos e apoiados neles, tanto em Sereza (2012), como em Candido (1974, 1991) e Sant’Anna (1977, 2009), construímos nossas análises a respeito das relações econômicas, sociais e culturais que o romance encerra.

¹⁴ A escrava comete suicídio após perceber os atos do companheiro João Romão em livrar-se dela. Tal acontecimento ocorre no mesmo momento que Romão recebe um certificado de bem-feito às causas abolicionistas.

PARTE II
ANÁLISE DO CORPUS

CAPÍTULO III

ENTRE CORTIÇOS E SOBRADOS: representações, discursos e imaginários

Para experimentar uma vivência aproximada à narrativa que buscava elaborar em *O Cortiço*, Aluísio Azevedo alugou um quarto numa dessas moradias populares, permanecendo lá por oito meses. Ao chegar, tratou logo de observar e tomar nota de todos os pormenores da vida cotidiana na estalagem, com o único intuito de permanecer fiel ao seu projeto principal — construir uma narrativa a respeito da vida popular urbana. Daí, depois de tal período, nasce seu romance sob imposições de tal experimentalismo. Assim é possível dizer que embebecida por esse pioneirismo, a estória do romance ganha uma atmosfera de verossimilhança no tratamento temático, interagindo-se com a realidade do momento. Por conseguinte, sua narrativa nutre-se dessas configurações históricas, num tempo e num espaço bem definido, e, a partir daí seu enredo é cadenciado para uma figuração artística. Nesse processo segmentado, do real ao fictício, o aspecto idealizador, encarnado na figura do artista, surge a remodelar suas orientações, dando ao real um caráter transfigurado, ao sabor do efeito que Aluísio quis causar no romance. Assim, o romancista trabalha o cotidiano brasileiro à luz de discussões teóricas sobre a influência do meio, da raça e do momento, compondo uma visão sobre a vida e sobre a população brasileira na segunda metade do século XIX, o que por sua vez revela sua natureza dialógica. O fator externo aí, elemento fundamental para esse empreendedorismo, é reorientado e reordenado na estrutura interna da obra, contribuindo para a valorização estética do romance, de tal modo que passa a empenhar a figuração ficcional que sustenta a tese naturalista. Assim, Aluísio desenvolve uma narrativa, por assim dizer, evolucionista, onde tudo se transforma — ambiente e personagens — pautado em pelo menos três princípios básicos: o capital, a miscigenação e a animalidade.

3.1 MOMENTO: transformações e desenvolvimento da vida nacional

Em *O Cortiço*, brancos, negros e mestiços dividem espaços numa narrativa que figura um Brasil em desenvolvimento e em atraso. A demanda social configura-se na luta pelo espaço, e a aurora da modernidade suscita um sentimento de sociedade dividida. Não obstante, o romance atende a uma realidade social que figurava nos centros urbanos. Há registro de que o período que compreendeu a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX foi marcado por profundas mudanças no eixo socioeconômico, político, cultural e espacial (VAZ, 1994), sobretudo no que diz respeito à dinâmica demográfica do Rio de Janeiro:

O crescimento demográfico foi intenso: a população aumentou de 235 000 habitantes em 1870 para 522 000 em 1890. Foram criados modernos serviços públicos: sistemas

de transporte coletivo (bondes puxados a burro e estradas de ferro), de esgoto, de abastecimento de água, telégrafo, iluminação a gás, telefone, energia elétrica, etc. (VAZ, 1994, p. 582).

A modernidade chega aí, num período marcado por grandes transformações, ganhando plena realização em *O Cortiço*. O romance apresenta uma narrativa heterodiegética que evidencia um crescimento admirável, porém, desordenado da capital federal do Brasil. O volume populacional é reflexo da “proliferação” da massa popular e da exportação de mão de obra estrangeira, representada pelo grupo de mascates italianos. Tal fenômeno urbanista impulsionou um crescimento da cidade, o que resultou numa crise habitacional, havendo necessidade de moradias mais baratas para atender à classe suburbana. Assim, a capital vivencia uma constante dualidade: ao mesmo tempo que aspirava à modernidade e ao progresso, tinha que conviver com habitações irregulares que serviam de abrigo para sua população marginalizada. Essa dualidade histórica está representada na obra de Azevedo pelo conflito cortiço x sobrado e por suas respectivas configurações sociais: lugar de pobre e lugar de rico. Assim, seu discurso narrativo centra-se numa representação social da vida nacional nos centros urbanos frente à evolução social e capitalista.

3.1.1 Modernidade Tardia

Ao escrever *O cortiço*, Aluísio Azevedo procurou constituir seu discurso marcado no tempo e no espaço. Assim, é possível datar e localizar sua narrativa. Trata-se de uma obra ambientada no Brasil do século XIX, mais precisamente em sua então capital, Rio de Janeiro, no bairro de Botafogo.

Quanto ao tempo, é preciso pontuar dois momentos temporais que embasam a teoria narratológica: “a narrativa é uma sequência duplamente temporal [...]: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)” (METZ apud GENETTE, 2017, p. 91).

O tempo da “coisa-contada” refere-se à estória, ou seja, aos acontecimentos ocorridos, e difere do tempo da narrativa, que é o tempo em que o relato está sendo contado. Assim, uma obra pode narrar num determinado tempo um acontecimento passado, e por isso, “umas das funções da narrativa é monetizar um tempo num outro tempo” (METZ apud GENETTE, 2017, p. 91). Entretanto, o tempo mais marcante da narrativa — o tempo dos acontecimentos — d’*O Cortiço* é o que nos interessa.

O tempo dos acontecimentos mais significativos do romance pode ser situado entre 1871 e 1887. Sabemos disso a partir da análise do seguinte fragmento: “[...] eram às vezes muito quentes as sobremesas do Miranda, quando, entre outros assuntos palpitantes, vinha à discussão

o movimento abolicionista que **princiava** a formar-se em torno da **lei Rio Branco**” (AZEVEDO, 2017, p. 32, grifos nossos). As marcas textuais que condicionam os elementos de datação da narrativa estão postas em relevo, e define esse período. No fragmento temos a citação de um evento histórico (não fictício), a lei Rio Branco, (comumente conhecida como Lei do Ventre Livre), funcionando na narrativa como demarcador temporal, cuja homologação é de 28 de setembro de 1871. Ainda em posse desse fragmento, observamos a existência de um movimento social abolicionista a “princiar-se”, o que nos denuncia mais fortemente que o ano só pode ser 1871. Devemos comentar que nesse trecho estamos algumas páginas à frente do início do romance, o que significa uma abrangência de tempo anterior ao fragmento. Assim, consideramos que há alguns anos precedentes de acontecimentos à 1870. Mas, como a narrativa encontra-se em uma progressão linear e cronológica, a partir desse dado temos um período que vai até mais ou menos 1887, ano antecedente a abolição da escravatura, visto que, até o final do romance, a personagem Bertoleza ainda enfrenta condições escravistas.

Dentro dessa conjuntura temporal, o romance apresenta as transformações ocorridas na paisagem urbana. Seu discurso inicia-se apontando para o desenvolvimento e para a modernização do Rio de Janeiro, e tais elementos são objetos de figuração literária na voz de um narrador heterodiegético. Tal figuração repousa num discurso cuja perspectiva é a sondagem do impacto social, escapando da idealização comum de progresso, e despontando como agente denunciativo, quando as disposições do romance focalizam no desenvolvimento desastroso, que a modernização urbana, sem uma política de planejamento, trouxe à capital: “**A rua lá fora povoava-se de um modo admirável. Construía-se mal, porém muito; surgiam chalés e casinhas da noite para o dia; subiam os aluguéis; as propriedades dobravam de valor**” (AZEVEDO, 2017, p. 14, grifos nossos). Vemos que não são os aspectos positivos do desenvolvimento urbano que o romance destaca, mas, sim, seu impacto na “proliferação” das desigualdades. Nesse aspecto, o caráter crítico e denunciativo da narrativa, de *focalização zero*, dispensa a neutralidade, e seu discurso compõe-se de certos marcadores intencionais que objetivam uma abordagem partidária, cujo interesse é de representar esse período conturbado do nosso cenário nacional, denunciando o crescimento populacional desenfreado (“a rua lá fora povoava-se de um modo admirável”) e a instalação de uma crise habitacional (“construía-se mal, porém muito”). O resultado desses problemas urbanos, por conseguinte, é o surgimento de “chalés e casinhas da noite para o dia” e o aumento dos aluguéis. Esses dados históricos são essenciais para ambientação da narrativa, à medida que funcionam como justificativas para o surgimento de habitações populares como abrigo da população mais carente. Assim, é nesse cenário que o cortiço São Romão aparece, concorrente aos outros cortiços já existentes, de

forma embrionária, a multiplicar-se, como que por divisão celular, destinando-se “a matar toda aquela **miuçalha de cortiços que alastravam por Botafogo**” (AZEVEDO, 2017, p. 21, grifo nosso).

O “alastramento de cortiços” naquele entorno segue uma logística clara e precisa, pois serve para abrigar uma demanda incalculável de trabalhadores que preferiam lá habitar porque “ficava a dois passos de suas obrigações”: “Havia grande avidez em alugá-las; **aquele era o melhor ponto do bairro para a gente do trabalho.**” (AZEVEDO, 2017, p. 24, grifo nosso).

À medida que crescia a demanda populacional, cresciam também os negócios na região: “Montara-se uma fábrica de massas italianas e outra de velas [...] Abriram-se novas tavernas” (AZEVEDO, 2017, p. 23). Assim, temos a visão problemática de crescimento ligado à desordem e progresso, que se acentua mais ainda quando Aluísio ficcionaliza a coexistência de dois tipos de habitações, convivendo lado a lado, e sobretudo, refletindo o conflito entre a população rica e pobre.

Tal conflito surge marcado no discurso romanescos pela rixa “renhida e surda” entre o cortiço e o sobrado, os quais representam as duas faces da modernização. A luta pelo espaço põe em jogo os frutos desastrosos desse processo, quando o cortiço São Romão, somando “noventa e cinco casinhas”, vai crescendo, como “serpente de pedra e cal”, para os lados do sobrado, e só cessa quando esbarra no muro do Miranda. O muro — elemento que simboliza divisão — representa aqui mais que uma tensão entre as habitações, pois nada impedia que “as casinhas continuassem a surgir, uma após outra, e fossem logo se enchendo, a estenderem-se unidas por ali a fora, desde a venda até quase ao morro, e depois dobrassem para o lado do Miranda e avançassem sobre o quintal deste” (AZEVEDO, 2017, p. 25), mas também um reflexo das tentativas de conter os aspectos negativos da modernidade.

A presença e a proximidade entre as habitações sinalizam uma deformação na paisagem urbana e um incômodo às elites fluminenses: “— Um cortiço! exclamava ele, possesso. Um cortiço! Maldito seja aquele vendeiro de todos os diabos! Fazer-me um cortiço debaixo das janelas! [...] Estragou-me a casa, o malvado!” (AZEVEDO, 2017, p. 25).

Ora, o descontentamento de Miranda reverbera um discurso elitista. Sede de modernidades urbanísticas, o centro não poderia se manter como o local de residência da populações mais miseráveis da cidade. O alastramento das estalagens por Botafogo evidencia um avanço desordenado e sem controle, mas também enfatiza a convivência de ricos e pobres num mesmo espaço.

O muro do Miranda é o elemento que representa uma regularização de fronteiras imaginárias que refletem sobretudo aspectos socioculturais. Assim, cria-se um ideário em que

se imagina que, embora próximos, a “gentalha” do cortiço jamais subirá ao sobrado, à exceção de João Romão, que lá chega, e que a “gente refinada” do sobrado jamais descerá ao cortiço, à exceção de Botelho que lá vai fazer negócios com o vendeiro. Mas, a despeito desse imaginário, a existência do muro sinaliza uma figuração simbólica das condições econômicas e culturais, na medida em que o romance desnuda estratégias que burlam a limitação do muro, e o contato entre cortiço e sobrado acontece refletido: (1) nas idas da criadagem do Miranda à venda; (2) no fitar de olhos do cortiço ao sobrado e do sobrado ao cortiço; (3) no sistema de conversação por mímica entre Henrique e Leocádia; (4) nas espiadelas desta última por cima do muro. A interpolação desse dois polos culturais também se faz na “luta renhida e surda entre o português negociante de fazendas por atacado e o português negociante de secos e molhados” (AZEVEDO, 2017, p. 21), que, no final da obra, formarão uma sociedade.

A estalagem coletiva surge no romance calcada por um discurso de insalubridade, motivado pelo estado físico das habitações e pelo maus hábitos de alguns moradores. Tal discurso faz associação direta com questões epidemiológicas como a febre amarela. E lá está ela a “varrer” e “comer” seus moradores. Assim temos uma sequência lógica que é histórica: cortiço = pobreza = doença = febre amarela. Esse pensamento mostrará seu caráter ideológico quando rastrearmos que, à época, não havia consenso científico para as causas da doença, e várias hipóteses eram levantadas para justificá-la, desde aquelas que culpavam as condições atmosféricas às que buscavam no miasma sua causalidade. Entretanto, a que mais se popularizou, e que foi largamente usado pelo Estado, foi justamente aquela que ligava pobreza, insalubridade e cortiço, com a finalidade de afastar essas moradias e seus moradores do centro da cidade.

No romance o mesmo discurso aparece, entretanto idealizado de outra forma, identificando o problema a outro problema. Na narrativa, os estereótipos de insalubridade da estalagem são transpostos à representação de um determinado grupo. O narrador faz questão de mostrar que os brasileiros são higiênicos e adeptos do “bom asseio”, enquanto que os estrangeiros, principalmente os italianos, não o são, sendo por isso mesmo os mais afetados pela doença¹⁵: “— Quero isto limpo! bramava furioso. Está pior que um chiqueiro de porcos! **Apre!** Tomara que a febre amarela os lamba a todos! **maldita raça de carcamanos!** Hão de trazer-me isto asseado ou vai tudo para o olho da rua!” (AZEVEDO, 2017, p. 132, grifo nosso). Assim o problema de saúde pública gerado pela questão de insalubridade recai sobre a exportação de mão de obra estrangeira, enfatizando mais uma consequência da modernização.

¹⁵ Delporto e Pompeo foram varridos pela febre amarela e três outros italianos estiveram em risco de vida. (AZEVEDO, 2017, p. 166).

Vemos aqui que João Romão liga a febre-amarela à “**maldita raça de carcamanos**”. A expressão pode denunciar tal motivação do vendeiro. O termo em questão servia para designar pejorativamente os comerciantes italianos como ladrões. Sua origem vem da expressão “calcar la mano”, que, em tradução livre, significaria “carcar a mão”, uma referência à ordem que os comerciantes davam aos empregados para que arredondassem o peso das mercadorias, forçando a mão sobre o prato da balança (CARELLI, 1985). Contudo, os italianos d’ *O Cortiço* não são comerciantes, o que nos leva a repensar a atribuição do uso do termo: os italianos representam a exportação de mão de obra estrangeira que vem “roubar” os novos postos de trabalhos. Por conseguinte, se levarmos em conta a procedência do enunciador desse discurso, confrontaremos uma certa ironia, uma vez que se trata de um comerciante estrangeiro que nunca perdia a “ocasião de assenhora[r]-se do alheio”. A visão que se tem aqui é de que o português não se considerava indigno de usurpar e explorar o Brasil, pois tinha em mente que a ele pertencia. Essa visão fica evidente quando se liga o Brasil à imagem de um país de fazer fortuna a Portugal. Aqui o português não é estrangeiro, mas sim dono. E lá está, no final da obra, João Romão a querer-se fazer “um verdadeiro chefe da colônia portuguesa no Brasil” (AZEVEDO, 2017, p. 242), como se o país ainda fosse colônia, mesmo depois de mais de cinquenta anos de seu grito de independência.

A modernidade avança sobre a narrativa arrastando consigo questões problemáticas na construção e no desenvolvimento do país. A legitimação de um discurso inflamado sobre insalubridade da camada popular botaria abaixo o São Romão, apontando o ideal de transformação visado pela elite e o discurso de progresso e modernidade. No final do romance, o cortiço “aristocratiza-se”, e seus moradores são “substituídos por gente mais limpa” (AZEVEDO, 2017, p. 255). A aristocratização e o incêndio do São Romão simboliza sua morte como indivíduo que nasceu e se desenvolveu na “lama”. Mas, seguindo a lógica natural dos preceitos biológicos, o cortiço deixa seu “filho”, como alternativa para seus habitantes, que, sem perspectivas, vão migrando, de cortiço a cortiço, para áreas menos desenvolvidas, objetivando seu local de destino:

[...] o "Cabeça-de-Gato" que, à proporção que o São Romão se engrandecia, mais e mais ia-se rebaixando acanalhado, fazendo-se cada vez mais torpe, mais abjeto, mais cortiço, vivendo satisfeito do lixo e da salsugem que o outro rejeitava, como se todo o seu ideal fosse conservar inalterável, para sempre, o verdadeiro tipo da estalagem fluminense, a legítima, a legendária; aquela em que há um samba e um rolo por noite; aquela em que se matam homens sem a polícia descobrir os assassinos; viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma lama; paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão (AZEVEDO, 2017, p. 259-260).

O Cabeça-de-Gato representa aqui a continuidade das condições de desamparo à população pobre e a falta de perspectivas de assistência pública. Sua função é mostrar o destino histórico dessa gente e replicar a divisão do espaço que a narrativa estabelece. Um problema fruto do desenvolvimento e da modernização sem planejamento. Em Botafogo, enquanto o bairro vai se modernizando, o “lixo e a salsugem” vão sendo varridos a zonas periféricas. Seus moradores seguem vivendo nas mesmas condições de precariedade, enquanto os senhores do país vão se engrandecendo cada vez mais, numa classificação das personagens segundo suas condições econômicas. Assim, os pobres estão para o cortiço enquanto os ricos estão para o sobrado, designando o primeiro fator que os distingue: o capital.

3.1.2 O capital: entre vencedores e vencidos, uma geração de degenerados

O valor da força de trabalho se reduz ao valor de uma quantidade determinada de meios de subsistência (MARX, 2011, p. 318).

Ao lançar mão de tal definição, Karl Marx estuda o mundo dos negócios e o da exploração do trabalho humano frente à emergência do capital. Daí, numa relação dialética entre patrão e empregado, brota, por assim dizer, o valor da mercadoria que está sendo negociada — a força de trabalho.¹⁶ O preço dessa mercadoria é calcado na manutenção da própria mercadoria posta em circulação. Assim seu tributo/salário (preço pago pela mão de obra = mercadoria) é calculado frente ao valor de conservação da vida e da vitalidade do portador da força empregada, o que significa dizer que seu salário não serve para aquisição do dinheiro em capital, mas apenas para suprir necessidades ligadas à força corpórea: alimentação, saúde, vestimenta etc. Além disso, o pensador teoriza que o próprio saldo salarial desse emprego de força tem que servir também para a sua renovação, ou seja, “para que sua aparição no mercado de trabalho seja contínua, como pressupõe a contínua transformação do dinheiro em capital, [e para isso] é preciso que o vendedor de força de trabalho se perpetue, “como todo indivíduo vivo se perpetua pela procriação” (MARX, 2011, p. 318). Assim, as forças de trabalho retiradas do mercado têm que ser constantemente substituídas, e o valor dos meios de subsistência necessários à produção da força de trabalho deve incluir, portanto, os meios de sobrevivência dos futuros substitutos dos trabalhadores, isto é, de seus filhos, de tal forma que essa peculiar raça possa se perpetuar no mercado.

Tal discurso modela um ideal de venda e compra, em que o trabalhador, vendendo sua força mediante um valor de subsistência, passa a ser explorado para a faturação de um negociante. Esse cenário é reconstituído no romance *O Cortiço* de variadas formas, mas sempre

¹⁶ Essa negociação é vista nos diálogos das personagens João Romão (empregador) e Jerônimo (futuro empregado).

ligada a ideia de um explorador capitalista e de um trabalhador explorado. O discurso de manutenção dessa força também aparece na escrita de Azevedo de forma animalésca, numerosas vezes, sempre visando a capacidade impressionante que o proletariado tem de se reproduzir: “O número dos hóspedes crescia; os casulos subdividiam-se em cubículos do tamanho de sepulturas; e **as mulheres iam despejando crianças com uma regularidade de gado procriador**” (AZEVEDO, 2017, p. 166, grifo nosso). E não é mentira dizer que essas crianças já nasciam sentenciadas ao trabalho: enquanto Zulmira, filha do Miranda, brincava, “enrijava e tomava corpo”, as crianças do cortiço São Romão já trabalhavam para ajudar a família, como Agostinho, filho da Machona, “aquele, coitado! ao menos ajudava a mãe, ganhava dois mil-réis por mês regando as plantas do Comendador” (AZEVEDO, 2017, p. 247), ou Pombinha, filha da Dona Isabel, que “ia todas as terças, quintas e sábados, mediante dois mil-réis por noite, servir de dama numa sociedade em que os caixeiros do comércio aprendiam a dançar” (AZEVEDO, 2017, p. 119).

Buscando atender um viés teórico para a compreensão da sociedade da época, sobretudo no aspecto econômico, o romance de Aluísio não deixa de tocar os fios desses discursos sociológicos, e nem de corroborá-los a respeito da visão de sociedade regida pela ascensão do capital. Assim, a par de seu discurso urbanista, o capitalismo surge em pleno vapor. É ele a mola precursora da narrativa. O mundo do trabalho é interpolado pelo discurso de riqueza e pela “febre de possuir”. Mas o que a construção discursiva de certas personagens revelam enquanto acúmulo de fortuna não vem do famigerado discurso de progresso pelo trabalho. Na verdade, o que se lê no romance a respeito disso desvenda técnicas e estruturas arcaicas do sobre-erguer-se da massa através de alianças familiares, de estratégias políticas e de desonestidades. Desse modo, é o capitalismo puro, e em sua primitiva fase, que sustenta a estrutura da narrativa. E o trabalho enquanto “ovo-de-colombo”, como pensa Candido (1991), é pressuposto apenas como modo de subsistir, visto que nenhum trabalhador assalariado do romance enriquece.

Assim, parafrazeando Candido (1991), perguntamo-nos: quem são os ricos d’*O Cortiço*? E surge a resposta mais imediata: aqueles que têm sobrado na cidade. Em sua maioria, são portugueses, representados por Miranda e João Romão (em sua fase final), e alguns brasileiros, como D. Estela e Henriquinho. Quem são os pobres? A “gentalha” do São Romão, representados por brasileiros e estrangeiros pobres. E o que diferencia os dois grupos? Sua atuação frente ao capital: um explora e o outro é explorado. Inversamente, o que os iguala? A degeneração moral. A aquisição do capital aqui, portanto, é vista como fator de progresso e

“evolução social” do homem, mas o modo como esse capital é conquistado denuncia o processo perverso da ascensão capitalista e da corrupção do espírito humano.

Recuperando partes importantes do trabalho de Candido (1974) e Sant’Anna (2009), relembramos aqueles que têm nas mãos o controle do país — os portugueses. Em suas análises, as personagens portuguesas João Romão, Miranda e Jerônimo são agrupadas de acordo com seu desenvolvimento frente ao capital, podendo ser de dois tipos: “os que vencem e os que são vencidos” (CANDIDO, 1974, p. 791). Concordaremos com as classificações; entretanto, ousaremos acrescentar um denominador comum àqueles que ascendem: o capital enquanto degenerativo moral.

Relembremos um famoso imaginário da época reconstituído no romance — aquele do Brasil como terra das oportunidades: “[...] respondendo para Portugal a um ex-colega que o felicitava, dissera que **o Brasil era uma cavalgada carregada de dinheiro, cujas rédeas um homem fino empolgava facilmente**” (AZEVEDO, 2017, p. 27, grifo nosso). Esse discurso do romance explica a presença evidente de várias nacionalidades no país. Todavia, tais estrangeiros (italianos, ingleses e portugueses), são figurantes numa narrativa do Brasil como “cavalgada carregada de dinheiro”, visto que, como bem explicitado no trecho, apenas um “homem fino” é capaz de “domar facilmente”. Nessa construção, o discurso romanescos deixa claro que a riqueza no Brasil não é para todos, mas para poucos.

Recordamos agora o perfil dessa “gente fina” no romance: portugueses tradicionais, dispostos a dominarem o país, e alguns brasileiros brancos, aliados àqueles, e que se comportam como tais. Assim, o sobrado, ao lado do cortiço São Romão, aparece como seu grande representante, e a família que lá se encontra, o Miranda, negociante português, “hipotecado” a D. Estela, uma brasileira “pretensiosa e com fumaças de nobreza” (AZEVEDO, 2017, p. 16), reflete essa aliança.

O casamento entre Miranda e D. Estela mostra como é sempre o português que está predisposto a se fazer vencedor no romance, pois é ele quem lucra com o dote da esposa, uns oitenta contos de réis. Assim, o Miranda surge no romance com sua fortuna já consolidada, embora nosso primeiro “vencedor” não seja necessariamente um vencedor no sentido lato do termo: a esposa “lhe trouxera oitenta contos de réis, mas incalculáveis milhões de desgostos e vergonhas!” (AZEVEDO, 2017, p. 27-28):

Pensara fazer-se senhor do Brasil e fizera-se escravo de uma brasileira mal-educada e sem escrúpulos de virtude! Imaginara-se talhado para grandes conquistas, e não passava de uma vítima ridícula e sofredora! ... Sim! no fim de contas qual fora a sua *África*? **Enriquecera um pouco, é verdade, mas como? A que preço? hipotecando-se a um diabo** (AZEVEDO, 2017, p. 27, grifos nossos).

A sua fortuna surge aí de “mão beijada”, como que dada quase de graças se não fosse o “diabo” que lhe acompanhasse. A esposa é o próprio infortúnio de sua fortuna, e também o motivo de sua vergonha. Vergonha que lhe vem em dobro: pelos adultérios da mulher e por dela ter enriquecido. Assim, é a partir daqui que podemos traçar a ascensão econômica da personagem através dessas nuances no romance, que perpassa um princípio de corrupção do espírito:

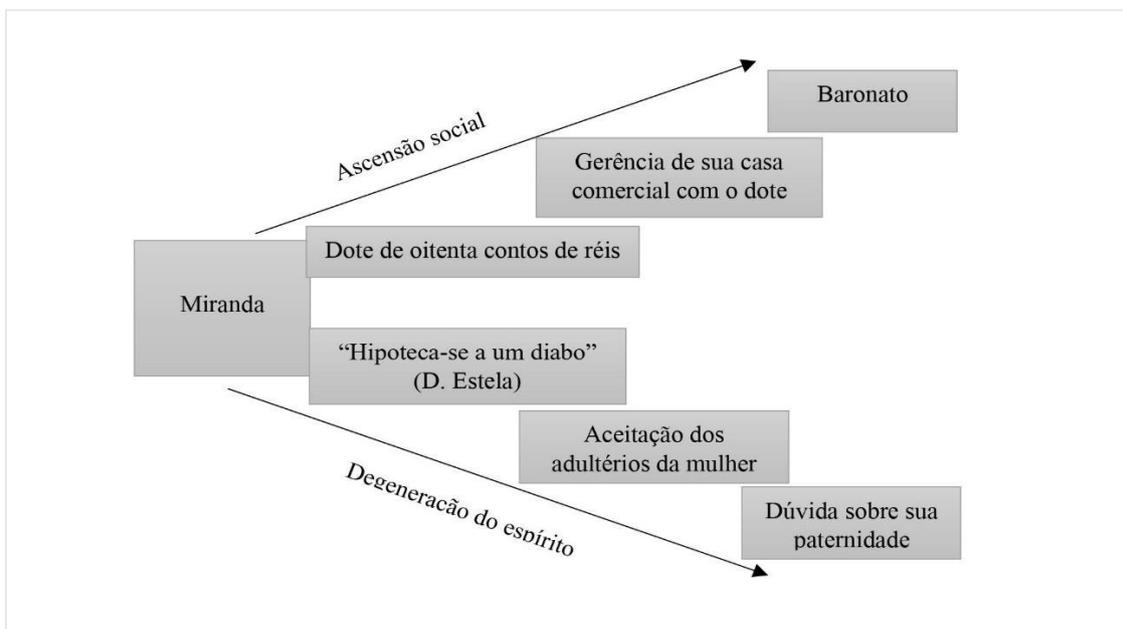


Gráfico 1 — ascensão/degeneração do Miranda
Fonte: autoria nossa (2021)

Miranda desfruta e explora o dote arranjado pelo matrimônio, fazendo-o seu capital inicial, e, através dele, enriquece cada vez mais. Como podemos ler, a personagem “vendeu-se” a D. Estela, e com ela mantém uma relação de aparência, reprimindo seus próprios sentimentos a favor do capital: “Odiavam-se. Cada qual sentia pelo outro um profundo desprezo, que pouco a pouco se foi transformando em repugnância completa” (AZEVEDO, 2017, p. 17). O próprio ressentimento da personagem reflete uma ideia de vergonha em seu processo de aquisição do capital econômico. Nada fizera para merecer a riqueza, que vem da esposa e do constrangimento de seus inúmeros adultérios. Miranda corrompe o espírito e se sujeita, resignado, a aceitar os delitos da mulher, pois “prezava, acima de tudo, a sua posição social e tremia só com a ideia de ver-se novamente pobre, sem recursos e sem coragem para recomeçar a vida, depois de se haver habituado a umas tantas regalias” (AZEVEDO, 2017, p. 16).

Ora, o capital entra aí como degenerativo moral, pois a personagem se acovarda e se faz vencida pelo desejo do dinheiro, e, por esse motivo, Miranda inveja o vizinho João Romão, que

sempre, de sol a sol e em “mangas de camisa”, era mais rico que ele, que “fizera fortuna, sem precisar roer nenhum chifre; [...] que, para ser mais rico três vezes do que ele, não teve de casar com a filha do patrão ou com a bastarda de algum fazendeiro freguês da casa” (AZEVEDO, 2017, p. 27).

Embora não tenha se “hipotecado” a nenhuma D. Estela, o processo de aquisição econômica de João Romão não é nada orgulhoso. Lembramos que a personagem foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro, e que nessa dúzia de anos conquistara o suficiente para se manter quando “retirou-se o patrão para a terra”. Todavia suas economias até aí não o enriqueceram. Era mais pobre que sua vizinha, Bertoleza, escrava crioula. E é só após sua sociedade com a escrava, que Romão começa seu processo de ascensão, somando suas economias às economias da crioula, possuído por uma “febre de possuir”: “Aquilo já não era ambição, **era uma moléstia nervosa, uma loucura**, um desespero de acumular; de reduzir tudo a moeda” (AZEVEDO, 2017, p. 23, grifo nosso). Vejamos que o discurso do narrador principia com um aspecto degenerativo em sua escalada econômica, colocando termos como “febre”, “moléstia” e “loucura” para se referir à aquisição do capital como a uma doença “que apoderou-se dele totalmente”.

Das suas hortas recolhia para si e para a companheira os piores legumes, aqueles que, por maus, ninguém compraria; as suas galinhas produziam muito e ele não comia um ovo, do que no entanto gostava imenso; vendia-os todos e contentava-se com os restos da comida dos trabalhadores (AZEVEDO, 2017, p. 23).

Sant’Anna, em sua primeira análise, já apontava para esse princípio degenerativo na trajetória de Romão ao observar que, à medida que o vendeiro ascendia financeiramente, seu caráter moral diminuía:

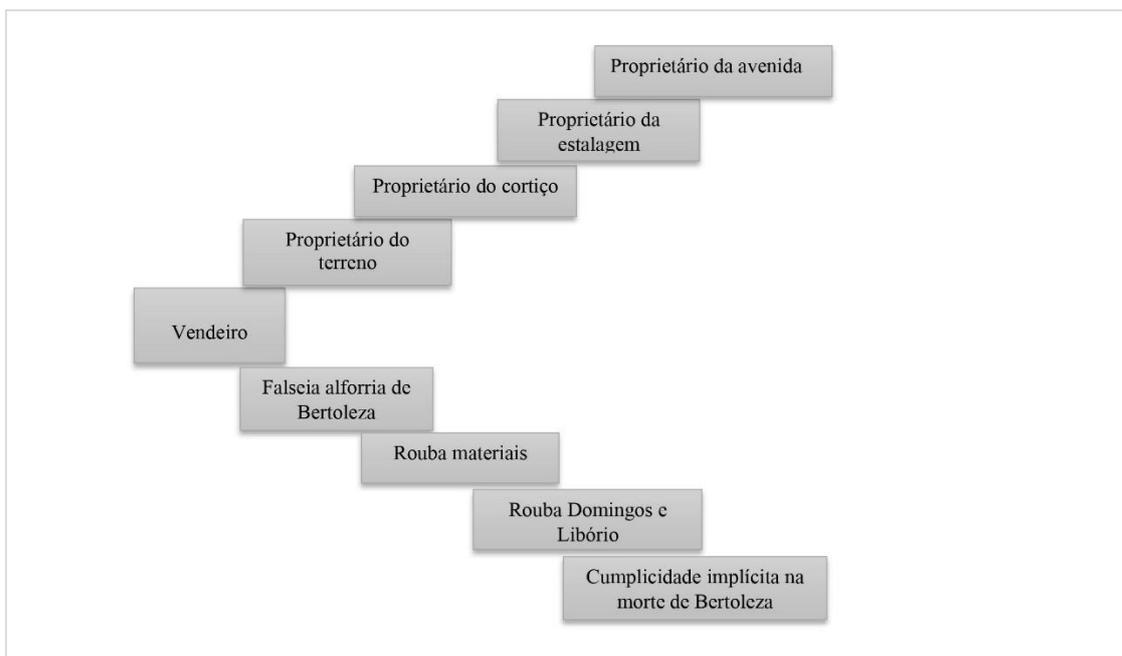


Gráfico 2 — ascensão/degeneração de João Romão
 Fonte: SANT'ANNA, 2017, p. 96.

Cada degrau rumo à ascensão é regido por um ato depreciativo/degenerativo. A aquisição econômica é construída como um processo de corrupção humana, no qual João Romão nunca perde “a ocasião de assenhorear-se do alheio”. Assim, toda construção discursiva de Miranda e de João Romão, enquanto vencedores, revela a dinâmica de um jogo sádico em que o capital devora a ética e a moralidade. Aquele que não aceita suas disposições e regras desce economicamente e se degenera de outro modo. É o caso de Jerônimo, que se “acanalha aos da terra”.

Jerônimo é a prova de que o trabalho honesto não compensa na formulação de riqueza. A personagem trabalha ininterruptamente, e, à diferença dos seus conterrâneos, “era homem de uma honestidade a toda prova e de uma primitiva simplicidade no seu modo de viver” (AZEVEDO, 2017, p. 61). Entretanto, essas boas qualidades não o levam ao enriquecimento.

No romance, Jerônimo chega ao cortiço São Romão após se retirar da terra natal — movido pelo imaginário de se fazer melhor no Brasil —, orçando um ordenado de setenta mil-réis, o máximo que conseguira nesses anos em que se encontrara no país, através de um medíocre progresso, comparado aos seus patrícios, de colono a contramestre. O trabalho não o fizera rico, mas, do seu salário, tinha o necessário para manter a casa e para o colégio particular da filha, Senhorinha. Do São Romão, outras personagens também chegaram a conquistar o mesmo patamar salarial, como a Augusta Carne-Mole, quando se alugara como ama de leite. Outras personagens apenas sonhavam com semelhante ordenado, como é o caso de Leocádia e Firmo. Ainda assim, Jerônimo buscava melhores condições de vida através de seu bom e

honesto trabalho. No final, não o consegue. Sucumbe às imposições mesológicas e “**abrasileira-se para sempre**”, fazendo-se “preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; **perdeu a esperança de enriquecer**” (AZEVEDO, 2017, p. 225, grifos nossos).

Alguns críticos, como Sant’Anna (2009), enxergam na trajetória de Jerônimo um processo ascensional econômico esbarrado por um regresso; nós, por outro lado, vemo-lo como um progresso medíocre, ao menos no que diz respeito ao seu salário. Há mais uma espécie de continuidade linear das condições de trabalhador assalariado do que um progresso em si, visto que há apenas uma variação salarial em toda sua vida laboral:

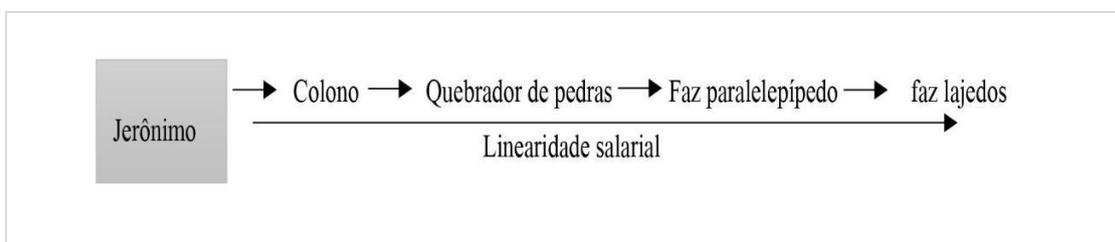


Gráfico 3 — linearidade econômica de Jerônimo
 Fonte: autoria nossa (2021)

A passagem da personagem não implica ascensão econômica. Há variação de ofícios e continuidade de salário. A própria narrativa confirma que, de colono a lajeador, Jerônimo continua na penumbra do capitalismo:

Jerônimo viera da terra, com a mulher e uma filhinha ainda pequena, tentar a vida no Brasil, na qualidade de colono de um fazendeiro, em cuja fazenda **mourejou durante dois anos, sem nunca levantar a cabeça, e de onde afinal se retirou de mãos vazias e uma grande birra pela lavoura brasileira.**

[... N]a Corte, onde, diziam-lhe patrícios, todo o homem bem disposto encontrava furo. E, com efeito, mal chegou, devorado de necessidades e privações, meteu-se a quebrar pedra em uma pedreira, **mediante um miserável salário. A sua existência continuava dura e precária** (AZEVEDO, 2017, p. 60-61, grifos nossos).

Se suas condições econômicas se conservam, sua perseverança, porém, só aumenta, e é ela que garante o desenvolvimento de suas habilidades, o que, por sua vez, o faz mudar de ocupação tantas vezes. A recompensa de seus esforços vem, “finalmente, à força de dedicação”, após anos de serviço, e Jerônimo se iguala aos melhores trabalhadores da pedreira, passando a ter salário igual ao deles. Finalmente, depois de anos, torna-se cavouqueiro/contramestre e aí estaciona, passando de uma pedreira a outra, com o mesmo ordenado de setenta mil-réis, até o fim do romance. A personagem chega então a uma nova estabilidade. Ainda é pobre, mas menos que outros da estalagem. Todavia, falta-lhe um progresso mais significativo, o que lhe faz “**perde[r] a esperança de enriquecer**” (AZEVEDO, 2017, p. 225, grifos nossos).

Levando em consideração que a única base econômica da personagem é seu trabalho assalariado, chegamos à conclusão que Jerônimo jamais teria possibilidade de enriquecer, nem antes nem depois de sua transformação, porque seu trabalho/salário está voltado para a subsistência. Por conseguinte, num comparativo com as demais personagens que têm fortuna no romance, podemos sondar que, com seu ordenado, seriam precisos vinte anos de trabalho ininterrupto e de entesouramento para se chegar no mesmo acúmulo de Libório, quase dezesseis contos-réis, e noventa e seis anos sob as mesmas condições para se alcançar o “pé” da fortuna de Miranda, oitenta contos-réis iniciais do dote matrimonial¹⁷. E correndo o risco de perder metade do dinheiro acumulado devido ao vencimento da moeda, como aconteceu com Libório, uma vez que, no entesouramento, o dinheiro não circula, a não ser se é aplicado na caderneta ou em títulos de dívida pública. Além disso, teria que viver como ele: “O velho Libório! Ocupava o pior canto do cortiço e andava sempre a fariscar os sobejos alheios, filando aqui, filando ali, pedindo a um e a outro, como um mendigo, chorando misérias eternamente” (AZEVEDO, 2017, p. 79).

Jerônimo é, portanto, representante dos vencidos, não somente de portugueses que, sob influência do meio, deixa-se nivelar aos da terra, e passa a agir como eles, mas de todos trabalhadores explorados, brasileiros e estrangeiros, que “moureja[m] estupidamente, de sol a sol” (AZEVEDO, 2017, p. 183). Por conseguinte, quando a personagem se “abrasileira”, o discurso romanesco se volta a reconstruir em Jerônimo uma figuração específica, e, através dele, passa a representar a aptidão do nativo da terra com sua propensão ao ócio e à vagabundagem; desse modo, o discurso retorna à questão de degradação moral e física agora calcada na interação entre raças. E Jerônimo, ao se nivelar a estes, passa a se degenerar não pelo capital, mas pelo meio.

Os filhos da terra aos quais Jerônimo se “mistura” são brasileiros resultantes do cruzamento das três principais etnias do país (brancos, negros e indígenas). Trata-se, portanto, de uma geração, que se acreditava, por questões biológicas, já nascer degenerada, fracassada e desestimulada a tornar-se senhora no seu país. Por isso, a associação a esta deveria ser desencorajada à medida que nada tinha a oferecer, a não ser o próprio corpo como instrumento de exploração do trabalho, como é o caso de Bertoleza — máquina de ganho de Romão. Mas o “não-enriquecimento” de Jerônimo não está no nivelamento desse aos da terra, mas na sua própria condição de trabalhador assalariado. E aqui está o x da questão. A fórmula para a ascensão é a exploração. Trata-se de estabelecer quem desce e quem sobe na escada social.

¹⁷ No final do romance Botelho informa a João Romão que: “O Miranda hoje tem para mais de mil contos de réis!” (AZEVEDO, 2017, p. 171).

Assim, podemos reformular tanto as perguntas quanto as respostas que havíamos feito antes: quem são os vencedores no romance? Aqueles que, como exploradores, usufruem da força de trabalho de outrem. E quem são os vencidos? Aqueles que vendem sua força, e por isso são explorados.

À medida que João Romão progride no romance, mais se afasta do trabalho brutal, explorando a mão de obra alheia e se tornando empresário. É esse fator, ignorado por Sant'Anna (2009), que se interpõe na passagem do Cortiço para o Sobrado. Jerônimo, por outro lado, nunca se afasta do trabalho bruto, permanecendo sempre na condição de assalariado e servindo de mola para o enriquecimento de outros.

Conclusão: Jerônimo, como explorado, nunca será vencedor enquanto sua força de trabalho for gerenciada para a aquisição de capital de seus senhores, e o valor de sua força, igualada ao valor de sua subsistência. Seus esforços e dedicação no trabalho, bem como seu empenho e rendimento, servem mais para o benefício de seus empregadores do que para si, e seu salário volta para gaveta do empregador. Isso fica evidente em sua negociação com João Romão:

- O diabo é que você quer setenta mil-réis... suspirou João Romão.
- Ah! nem menos um real! ... Mas **comigo aqui há de ver o que lhe faço entrar para algibeira!** [...]
- E você, se eu o tomar, disse depois o vendeiro, muda-se cá para a estalagem? ...
- Naturalmente! não hei de ficar lá na Cidade Nova, tendo o serviço aqui! ...
- E a comida, forneço-a eu? ...
- Isso é que a mulher é quem a faz; mas as compras saem-lhe da venda...
- Pois está fechado o negócio! deliberou João Romão, convencido de que não podia, por economia, dispensar um homem daqueles. E pensou lá de si para si: **“Os meus setenta mil-réis voltar-me-ão à gaveta. Tudo me fica em casa!”** (AZEVEDO, 2017, p. 57- 58, grifos nossos).

A dinâmica da circulação do capital no romance mostra para onde o dinheiro sempre “corre”, como água para o mar. O salário de Jerônimo volta a gaveta de João Romão como preço de bens e serviços. Assim, os setenta mil-réis não são um desperdício, mas um investimento, porque João Romão fez-se senhor de si mesmo e de outros. Esse tipo de português é que está predisposto a vencer na narrativa. Jerônimo, diferente de seus patrícios, não ambiciona fazer-se senhor de seus negócios. E é esse seu principal erro. Miranda e João Romão têm em sua orla numerosos empregados que lhe multiplicam o dinheiro: o princípio do capital no romance é a exploração do trabalhador assalariado.

Por fim, observamos que todo o discurso do romance converge a sentenciar um elemento degenerativo na aquisição do capital. Miranda e João Romão, representando os vencedores, edificam seus impérios afastando-se da ética e da moral e se corrompendo mediante os próprios objetivos. Tornam-se reféns do capital, e, a cada necessidade alcançada, nasce uma nova, o que

os afasta cada vez mais de si. Jerônimo, por não se sujeitar a isso, desqualifica-se moralmente de outra forma: por não enriquecer, por não se assemelhar aos patrícios e por abraçar-se.

3.2 RAÇA: Teorias raciais e ideal de brasilidade em *O Cortiço*

Um dado interessante que enriquece a discussão sobre o atraso econômico do Brasil na passagem do XIX, e que, por consequência, encontra-se corporificado n’*O Cortiço*, trata-se do significativo fervor que a voga das teorias raciais, formuladas no exterior e adaptadas ao nosso meio, ganharam no cenário nacional, cuja concepção refletia um ideal emblemático para os estudos de miscigenação.

Em *O Espetáculo das raças*, obra publicada em 1993, Lilia Moritz Schwarcz discute essa aura discursiva, cuja teorização buscava explicação para as causas das patologias sociais. Dessas teorias, dois argumentos são importantes para o entendimento da obra *O Cortiço*: um sobre raças miscigenadas em transição, “passando por um processo acelerado de cruzamento, e depuradas mediante uma seleção natural (ou quiçá milagrosa), [que] levariam a supor que o Brasil seria, algum dia, branco” (SCHWARCZ, 1993, p. 12), e outro sobre o enfraquecimento das raças:

Qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, e inclua por mal-entendida filantropia, a botar abaixo todas as barreiras que as separam, venha ao Brasil. Não poderá negar **a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral** aqui do que em qualquer outro país do mundo, e **que vai apagando rapidamente as melhores qualidade do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental** (AGASSIZ apud SCHWARCZ, 1993, p. 13, grifos nossos).

A cristalização desse pensamento científico ganha no Brasil adeptos que, ante tais discussões teóricas, adotaram-nas copiosamente. Assim, tais modelos estabeleceram grande influência na produção científico/cultural do país, perpassando uma visão imperialista. Nesse cenário, o intelectual brasileiro era antes um estudioso consumidor do pensamento estrangeiro do que necessariamente um produtor. Schwarcz (1993) lembra o que se constituiu primeiramente nesse contato foi muito mais uma moda que uma voga prática e produtiva, daí a rápida e larga aceitação teórica.

Buscando explicar o atraso brasileiro em relação ao velho mundo, esses modelos discursivos passavam a justificar novas formas de inferioridades. Aura obsessiva, dogmatismo do “tudo explicar-se pela ciência”, contribuiu para que a própria ciência se tornasse instrumento de reconhecimento das diferenças e de suas inferiorizações; assim, o que aqui se consumiu foram modelos evolucionistas e social-darwinistas popularizados enquanto justificativas teóricas para práticas imperialistas de dominação.

A voga desses ideários raciais refletiram sobretudo na literatura naturalista, primeira porta de entrada desse pensamento em solo brasileiro, cuja tese permitia calcar as diferenças sociais sob as variações raciais: raça como produto socialmente constituído; ciência como roteiro literário. Assim, à diferença de alguns romances brasileiros, como *A Carne*, em que o cientificismo salta sobre a superfície do texto, mais ou menos por suas exposições e descrições conceituais mais imediatas, *O Cortiço*, contraposto às citações dos intelectuais estrangeiros de *A Carne*, apresenta não a exposição desses itinerários científicos, mas seu desenvolvimento discursivo na composição das personagens. Trata-se de uma comprovação de tese, que encontra no próprio dilema nacional o seu artefato mais singular.

3.2.1 Miscigenação: “O canto das três (novas) raças”

Com o intuito de acompanhar os itinerários científicos em voga e discutir de perto as tendências do pensamento europeu, Aluísio Azevedo, enquanto escritor, não se absteve em desenvolver na sua literatura os pulsantes fervores dos discursos teóricos sobre as raças, que à época estavam em voga no Brasil. Assim, *O Cortiço* conta com os meandros de um ideário, que, em nosso meio, foi usado para legitimar as hierarquias sociais, embutindo na questão do cruzamento racial o mau desenvolvimento do país, ao mesmo tempo em que esse elemento (miscigenação) fora estilizado como aquilo que tínhamos de mais singular e original. Trata-se, por tanto, de (re)pensar o mal-estar nacional como resultante de um condicionamento dos tipos humanos que compunham sobretudo a camada marginalizada da sociedade, à luz de um autoritarismo justificado pela hegemonia cultural das heranças de um período atroz de nossa escravidão, e o fazê-lo com um olhar pragmático sobre aquilo que nos diferenciava das nações estrangeiras, ou seja, adotar esse elemento como concepção de nossa brasilidade. Assim, por conseguinte, o discurso sobre miscigenação reverbera no discurso poético de Azevedo, e se entranha nele como um dos seus elementos de realização estética, ganhando relevo no desenrolar do romance e nas vidas de suas personagens.

Em sua maestria autoral, Aluísio lança mão de uma escrita peculiar que discute sobre o cruzamento de raças, e torna *O Cortiço* um retrato social do Brasil em seu avançado processo de miscigenação. Nesse momento da vida urbana, o romance focaliza o resultado do condicionamento das três primárias raças presentes em nosso processo colonial de formação: o negro, o branco e o indígena. Assim o que temos na obra de Aluísio é a aparição das “novas raças”, resultantes desse condicionamento: cafuzos, caboclos e mulatos.

De fato, o elemento de diversidade racial colore a narrativa de Aluísio, e, unificado à questão econômica, torna-se uma das objetivações centrais da obra. *O Cortiço* é, sem dúvida,

um romance dos mais diversificados de nossa literatura, abordando todos (ou quase) tipos humanos presentes na composição de uma identidade nacional brasileira. Nesse encontro “(in)feliz” de raças, temos negros, brancos e mestiços (sobre)vivendo lado a lado, numa configuração de espaço em desenvolvimento. Fala-se em uma massa que, a princípio, corporifica um ideário uno e homogêneo em suas condições sociais, mas diverso e heterogêneo em suas disposições étnicas e culturais.

Analisaremos agora, ao menos, os perfis de três personagens femininas que representam no romance o conceito de miscigenação corporificado pelos dois argumentos das teorias raciais em voga à época, intermediado pela questão social. Trata-se de fundamentar nossa análise em torno de Bertoleza, Rita Baiana e Paula, personagens que representam os três híbridos que compõem a massa brasileira.

As três personagens habitam o cortiço, dado significativo na narrativa, uma vez que, a princípio, fora dele estes tipos humanos não são encontrados. O cortiço São Romão é o lar dessa diversidade, refletindo um *plurilinguismo social* em seu “zunzum crescente” de “vozes dispersas”, de “cabeças congestionadas” (AZEVEDO, 2017, p. 37). Abrigando parte considerável da população, é nele que se encontra o convívio das diferenças. O contato e a troca cultural é seu elemento dinâmico, embora o cruzamento entre raças seja seu elemento evolutivo/degenerativo. O romance mostra como a procriação dessa gente garante o aspecto deplorável do país, refletido no próprio aspecto da estalagem fluminense:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. (AZEVEDO, 2017, p. 26).

A geração que esfervilha e se multiplica como “larvas no esterco” é um aglomerado de “machos e fêmeas”, “gentalha sensual”, “que moureja estupidamente” sem nenhum outro ideal a não ser “comer, dormir e procriar” (AZEVEDO, 2017, p. 183). Esse fragmento explicita a vida das personagens que vivem ali, no cortiço. Pessoas pobres e marginalizadas, dos mais variados tipos, que, todavia, são homogeneizadas por um mesmo discurso.

Do ponto de vista do sobrado, essa variedade parece não existir, embora haja lá negros e mestiços, enquanto escravos, e brancos, como seus senhores, sob o mesmo teto. Nesse espaço os elementos dinâmico e evolutivo não são reagentes, o que nos levaria paradoxalmente a dizer: “ele se relacionam mas não se misturam”. Trata-se, portanto, de uma relação controlada, por assim dizer, por uma política de servidão de aspecto puramente social que camufla outros tipos de relações que lá acontecem. E, talvez, é por esse motivo que Candido (1994, p. 791) teria chegado a sintetizar que “no Sobrado [...] só há brancos”. Logo, é possível observar uma lógica

de determinação social: os brancos do sobrado aliam-se a outros brancos porque esse meio social, e a sobrevivência deste, determina isso. Os brancos do cortiço cruzam com os negros e mestiços porque são socialmente negros como eles.

Voltando ao cortiço, é o fator econômico-social que liga esse povo, e é a partir dele que o contato e o cruzamento das raças se efetivam. Assim, as relações entre raças se tornam inevitáveis e, logo nas primeiras páginas do romance, sua interação aparece mediada por interesses econômicos.

Consideremos nossa primeira personagem: Bertoleza, “crioula trintona, escrava de um velho cego residente em Juiz de Fora e **amigada com um português** que tinha uma carroça de mão e fazia fretes na cidade” (AZEVEDO, 2017, p. 11, grifo nosso). Trata-se de uma escrava que trabalha forte e que, após a morte de seu companheiro, seu vizinho João Romão, português taverneiro, mostra-se profundamente interessado em seus negócios. Essa espécie de contato, em que seu desenrolar lembrará muito o dos primeiros exploradores portugueses em solo brasileiro e africano, evoluirá para uma sociedade que logo se dissipará numa inversão rápida de papéis.

Observando as condições iniciais de Bertoleza no romance, como bem fizera Sereza (2012) em sua análise, vemos que se trata de uma negra filha da terra, que trabalhava forte e pagava o jornal ao seu dono:

[...] a sua quitanda era a mais bem afreguesada do bairro. De manhã vendia angu, e à noite peixe frito e iscas de fígado; *pagava de jornal* a seu dono vinte mil-réis por mês, e, apesar disso, tinha de parte quase que o necessário para a alforria (AZEVEDO, 2017, p. 11).

Nessas linhas ficamos sabendo do capital gerado pelo trabalho forte da escrava. Ela tem a quitanda mais afreguesada de Botafogo. Dos seus lucros tirava o suficiente para seu sustento, para reposição do estoque, para o pagamento do jornal ao seu dono; “seu senhor comia-lhe a pele do corpo!” (AZEVEDO, 2017, p. 12), e ainda tinha dinheiro para o acúmulo de uma pequena fortuna, reservada para a compra de sua alforria — cerca de um conto e setenta mil réis. Logo, o capital gerado em seus trinta anos de vida era verdadeiramente significativo para uma mulher escrava, isso sem considerar as diversas vezes que fora roubada antes da sociedade com Romão. Tal postulação faz a personagem aparecer no romance economicamente à frente de seu amigo. Por isso que quando ambos juntam-se, a formar um casal, o narrador observa que “arranjaram-se com os cacarecos de Bertoleza” e que “o vendeiro nunca tivera tanta mobília” (AZEVEDO, 2017, p. 13).

Essa “superioridade econômica” de Bertoleza não se sustentará por muito tempo, ocorrendo uma inversão rápida e “natural” de papéis. No início da sociedade firmada por eles,

João Romão, que era descrito como “o caixa, o procurador e o conselheiro”, além de “quem tomava conta de tudo que ela produzia e era também quem punha e dispunha dos seus pecúlios, e quem se encarregava de remeter ao senhor os vinte mil-réis mensais” (AZEVEDO, 2017, p. 12), portanto, seu “criado”, logo passará a controlar toda a finança de Bertoleza, e o quadro se inverte, com a crioula nivelando ao “papel tríplice de caixeira, de criada e de amante”.

O interessante desta inversão é a forma como ela acontece e as motivações que a mobilizam. Ela ocorre após a mancebia: assim é possível supor que à época não caberia a um homem ser “governado” pela gerência de uma mulher, por isso essa inversão de papéis se mostra muito natural, com João Romão tomando a dianteira dos negócios. Entretanto, os motivos que os mobilizam são distintos. Na perspectiva de João Romão entra o interesse econômico, mas para Bertoleza é o desejo pela “raça superior” que a movimenta: “Ele propôs-lhe morarem juntos e ela concordou de braços abertos, **feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua**” (AZEVEDO, 2017, p. 12, grifos nossos). É a partir desse momento que as personagens entram numa relação complicada na qual não se distinguem as relações de mancebia, de trabalho e de exploração. Assim, Bertoleza cede para João Romão seu significativo desenvolvimento enquanto capitalista emergente e passa a coexistir ao lado dele como sua criada. Sua construção discursiva esbarra no autoritarismo e na superioridade do português, e, embora sua presença seja importante para o romance, sua voz é silenciada.

Dessa forma, sua mancebia com o vendeiro português replica sua condição de escrava, e, mesmo após o anúncio falso de sua alforria, Bertoleza continua a “mourejar” em condições piores que as do início da obra. Todavia a personagem parece não se incomodar nem se dar conta do que acontece, nem mesmo quando João Romão a obriga a realizar abortos por duas vezes em ocasiões em que se achava grávida — o que sinalizaria nenhuma pretensão do vendeiro em constituir família. Mesmo diante de tais evidências, o romance segue denunciando a ignorância da personagem por “amigar-se” de novo a um homem branco: “Mourejava a valer, mas de cara alegre” (AZEVEDO, 2017, p. 14).

A felicidade de Bertoleza compactua com o discurso de inferioridade negra. Seu desejo em “meter-se com um português” representa uma coletividade (as cafuzas). Logo, esse conjunto seria teoricamente inferior, pois procuraria “o homem em sua raça superior”. Nessa equiparação a narrativa parece sugerir que a personagem seja cafuza, ou seja, um híbrido resultante da miscigenação entre negro e indígena. Todavia há uma recorrência no discurso do romance em representá-la como negra e uma certa omissão em tratá-la como brasileira. Por ora, detenhamo-

nos em analisar o discurso de inferioridade e superioridade racial que o romance encerra. E essa não é a única vez que esse tipo de discurso aparece. Ele ressurgirá outras tantas vezes ainda mais objetivo e claro, à medida que vai dialogando com a estrutura interna que sustenta o romance. Por exemplo, quando a obra evolui para findar seu desfecho, encontramos em Bertoleza uma participação mais ativa, na eminência do seu trágico fim, ganhando voz e diálogos mais contundentes. A partir daí a personagem apresenta uma resistência tardia à dominação de João Romão, tomando consciência dos acontecimentos e mostrando-se relutante em não ser passada para trás pelo português.

— **Mas afinal que diabo queres tu?!**

— **Ora essa! Quero ficar a seu lado!** Quero desfrutar o que nós dois ganhamos juntos! [...]

— **Mas não vêes que isso é um disparate? ... Tu não te conheces? ... [...]**

— Ah! **agora não me enxergo! agora eu não presto para nada!** Porém, quando você precisou de mim não lhe ficava mal servir-se de meu corpo e aguentar a sua casa com o meu trabalho! **Então a negra servia pra um tudo; agora não presta pra mais nada**, e atira-se com ela no monturo do cisco! Não! assim também Deus não manda! Pois se aos cães velhos não se enxotam, por que me hão de pôr fora desta casa, em que meti muito suor do meu rosto? (AZEVEDO, 2017, p. 251, grifos nossos).

Vejamos que nessa passagem da mimesis literária a posição discursiva das personagens aparecem em “pé de igualdade”, e um jogo discursivo se estabelece. Bertoleza finalmente tem a oportunidade de confrontar seu parceiro. O diálogo evidencia sua persistência em manter-se amigada com João Romão. Ele, pelo seu lado, retruca: “**tu não te conheces?**”. A indagação surge aí a restaurar a *imagem excedente* da escrava, lembrando-a de sua condição exterior, sem precisar recorrer ao termo “negra”. Não obstante, Bertoleza subverte o discurso, inquirindo a postura anterior do vendeiro: “**Então a negra servia pra um tudo; agora não presta pra mais nada**”. No mesmo diálogo, a *imagem expressivamente externa* da personagem é incorporada ao seu próprio discurso, num reconhecimento de sua condição de inferioridade, e a personagem diz: “**Sou negra, sim, mas tenho sentimentos!**” (AZEVEDO, 2017, p. 251), concretizando que toda a discussão parte da questão inter-racial. Nessa última enunciação, o termo “mas” surge a compensar uma carga negativa que o termo “negra” acarreta, lembrando seu interlocutor de sua condição humana. A partir daqui, observamos que Bertoleza assimilou sua condição étnica como estorvo degenerativo na carreira do amante. Essa assimilação, numa movimentação de fora para dentro, reflete-se na depreciação que a personagem faz de si mesma:

E contentava-se em suspirar no meio de grandes silêncios durante o serviço de todo o dia, covarde e resignada, como seus pais que a deixaram nascer e crescer no cativeiro. **Escondia-se de todos, mesmo da gentilha do frege e da estalagem, envergonhada de si própria, amaldiçoando-se por ser quem era, triste de sentir-se a mancha negra, a indecorosa nódoa daquela prosperidade brilhante e clara.** (AZEVEDO, 2017, p. 222, grifo nosso).

A *imagem expressivamente externa* da personagem a resigna, fazendo com que seu comportamento obedeça a tal figuração. Assim, há uma canalização desse discurso racial para o íntimo da personagem, que vai “enegrecendo-lhe a alma” com um “desgosto profundo e negro”, convertendo sua imagem interna e externa a um *todo* discursivo uniforme, em que Bertoleza não só é vista como ser inferiorizado (imagem externa), mas também ela mesmo se comporta e se sente assim (imagem interna).

A condição de um homem branco que se quer “digno” em se tornar senhor no Brasil do século XIX não poderia perpassar por uma relação inter-racial. Esse discurso de desencorajamento de interação entre negros e brancos é que faz João Romão tentar se livrar de Bertoleza e de ter algum filho com ela. O romance dá pista disso desde a construção da sociedade firmada por eles. E não é exagero da crioula em se sentir uma “mancha negra” na trajetória do amante, pois esse próprio discurso é construído na narrativa, por diversas vezes, quando o vendeiro é tratado como “sujo”.

“Aquele tipo! **um miserável, um sujo**, que não pusera nunca um paletó, e **que vivia de cama e mesa com uma negra!**” (AZEVEDO, 2017, p. 26-27).

E os comentários depois! ... O que não dirão os invejosos lá da praça? ... "**Ah, ah! ele tinha em casa uma amiga, uma preta imunda com quem vivia!** Que tipo! Sempre há de mostrar que é gatinha de laia muito baixa! ...Olha o carapicu pra que havia de dar. **Sai sujo!**" (AZEVEDO, 2017, p. 245).

Vejamos que é Bertoleza a “imunda” nos enunciados, e que todo o discurso aqui explicitado liga o aspecto de “sujeira” de João Romão à negritude da crioula. Mas o “sujo” pode-se limpar, livrando-se de sua sujeira. Assim a raça da personagem é vista como estorvo que, “envenenando-lhe a felicidade”, “devia ser esmagada, devia ser suprimida, porque era tudo que havia de mau na vida dele!” (AZEVEDO, 2017, p. 243).

O discurso de superioridade do branco se entranha na representatividade de Bertoleza e sua construção no romance segue a tendência de inferiorizar negras e cafuzas como se fossem componentes de uma só raça. Mas seu desenvolvimento discursivo não se estende apenas a esses seres, e o mesmo discurso volta aparecer na obra, igualando a personagem Bertoleza a outro híbrido: “E, no entanto, adorava o amigo, **tinha por ele o fanatismo irracional das caboclas do Amazonas pelo branco a que se escravizam**, dessas que morrem de ciúmes, mas que também são capazes de matar-se para poupar ao seu ídolo a vergonha do seu amor” (AZEVEDO, 2017, p. 222, grifo nosso). Assim, podemos ler Bertoleza da seguinte forma: Bertoleza = negra = cafuza = cabocla. Trata-se, portanto, de um discurso homogeneizante que vai igualando negros e mestiços sobre um mesmo ideal comum.

A mulata também não escapa dessa construção, embora haja um elemento especial em sua composição no romance.

Olhemos agora Rita Baiana, mulata, híbrido de negro e branco: “desde que Jerônimo propendeu para ela, fascinando-a com a sua tranquila seriedade de animal bom e forte, **o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior**” (AZEVEDO, 2017, p. 193, grifo nosso). Vejamos que novamente o discurso romanescos volta a se referir ao branco europeu com superioridade, ficando subtendido que essa concepção é percebida e legitimada por todos, inclusive por aqueles que se encontram na ponta desse discurso racial. Jerônimo (homem branco) é aí objetivado como “animal bom e forte”, indicando uma “fascinação” instintiva que é na verdade uma seleção natural da mulata, como se o seu outro amante, o Firmo, também mulato, não fosse um “animal bom e forte”. A própria construção de Jerônimo como um semideus grego, um “Hércules”, corrobora essa ideia.

Além de tal implicação, a personagem incorpora ainda o discurso de mestiço enquanto “**deficiente em energia física**”, com tendência ao ócio e à vagabundagem. É só olhar para sua primeira aparição no romance. Rita Baiana, chegando no cortiço após três meses de folia em Jacarepaguá, era assim vista pelas demais personagens: “**uma mulata assanhada, que tão depressa era de Pedro como de Paulo! uma sirigaita, que vivia mais para a folia do que para o trabalho!**” (AZEVEDO, 2017, p. 205, grifos nossos).

Observamos aqui um contraste importante entre Bertoleza que trabalha forte, “sem domingo nem dia santo”, e Rita Baiana que festeja “três meses de folia” em ocasião do carnaval. Uma é “deficiente em energia mental”, porque, entregando-se de “corpo e alma” a um português, deixa-se ser explorada e manipulada por ele, cometendo vários delitos; a outra “deficiente em energia física”, porque, em vez de se ocupar com o ofício, faz-se amante da vagabundagem. As companheiras da estalagem dão conta de sua tendência ao ócio:

Uma conversa cerrada travara-se no resto da fila de lavadeiras a respeito da Rita Baiana.

— É doída mesmo! ... censurava Augusta. **Meter-se na pândega sem dar conta da roupa que lhe entregaram... Assim há de ficar sem um freguês...**

— Aquela não endireita mais! ... Cada vez fica até mais assanhada! ... Parece que tem fogo no rabo! **Pode haver o serviço que houver, aparecendo pagode, vai tudo pro lado! Olha o que saiu o ano passado com a festa da Penha! ...**

— **Então agora, com este mulato, o Firmo, é uma pouca-vergonha! Est’ro dia, pois você não viu? levaram ai numa bebedeira, a dançar e cantar à viola, que nem sei o que parecia! Deus te livre!** (AZEVEDO, 2017, p. 47, grifos nossos).

Esse caráter de vida mansa e boa, sem compromisso com o mundo do trabalho está embebecido na narrativa no que diz respeito à caracterização dos mulatos. É um fato que enriquece a discussão sobre enfraquecimento das raças e corporifica esse imaginário. De certo, esse discurso recai sobre o mestiço, especialmente o mulato, personificado também em outras

duas personagens que acompanham Rita Baiana em suas pândegas: Porfiro e Firmo, "oficial de torneiro, oficial perito e vadio; ganhava uma semana para gastar num dia" (AZEVEDO, 2017, p. 73).

Notamos que os três fragmentos que giram em torno dos três híbridos que compõem a massa do cortiço apresentam uma mesma lógica teórica/racial maniqueísta, cuja polaridade refere-se à inferioridade e à superioridade de raças, no qual a raça rebaixada procura sempre sua própria superação naquela que é considerada mais digna. Mas o que os trechos assinalados, corroborados por outras construções discursivas, deixam visivelmente mais claro é o discurso de que a miscigenação foi um processo desastroso em nossa formação, e de que os mestiços (cafuzos, mulatos e caboclos) são débeis degenerados que reclamam seus "direitos de apuração". Frente a esse discurso, o branco corporifica o caráter de "purificador", sendo por isso o objeto do "fanatismo irracional" daqueles que reclamam o "direito de purificação".

Notadamente o romance enfatiza que os mestiços caminham rumo a uma predileção em "meter-se" com o branco europeu, assim como fizeram seus pais (negros e indígenas). Esse caminho materializa um imaginário em voga, que ditava que, através desse processo de miscigenação, com a presença marcante do branco como "purificador", teríamos algum dia um país etnicamente branco, com a eliminação de outras raças, como a negra, muito presente na narrativa, e a indígena, já quase ausente (presente apenas em sua forma híbrida no sangue mestiço). Assim, esse processo de eliminação das raças "inferiores" seria uma ocorrência natural, através do cruzamento entre raças, que levaria o Brasil, algum dia, a ser um país etnicamente branco. Podemos perceber isso na árvore genealógica de Rita Baiana, filha de "uma cafuza dura, capaz de arrancar as tripas ao Manduca da Praia" (AZEVEDO, 2017, p. 74):

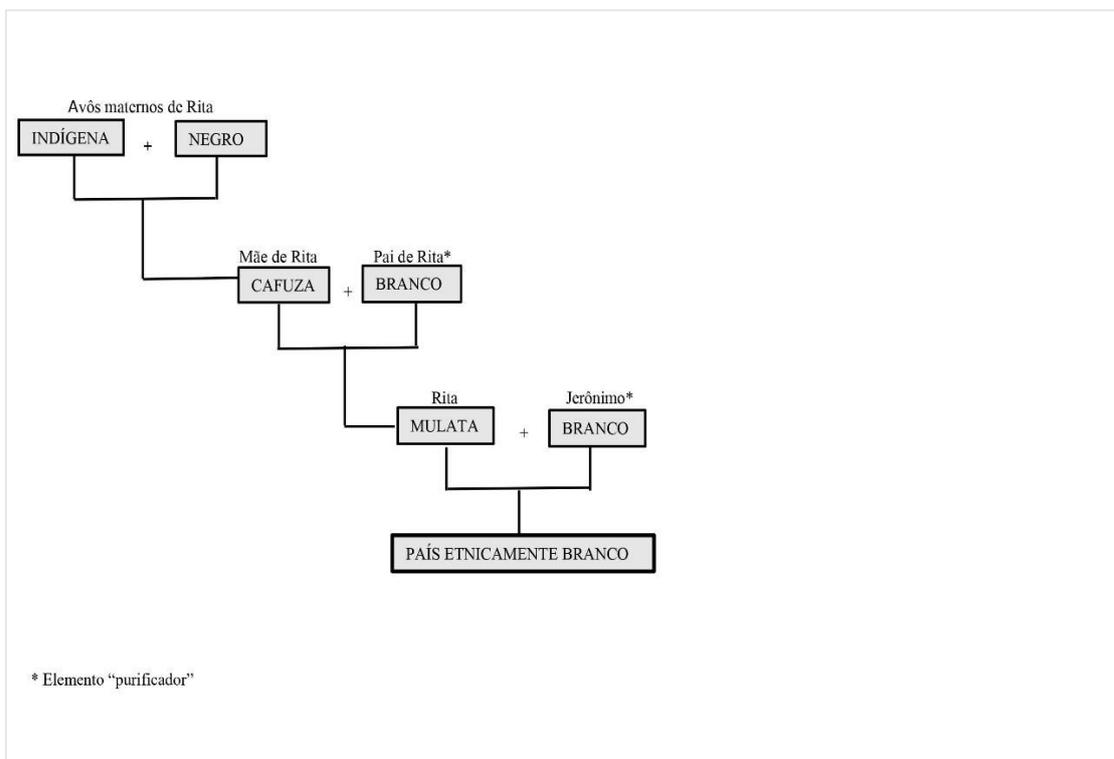


Gráfico 4 - Árvore genealógica de Rita Baiana
 Fonte: autoria nossa (2021).

A predileção desses seres pelo branco sinaliza sua ‘extinção’ racial e social. Assim a narrativa vai indicando o caminho predileto que ansiava o país percorrer, reforçando um imaginário de branqueamento. Entretanto, até se chegar ao ponto final de tal processo, o país teria de sobreviver a uma composição degenerada e complexa que seria a própria causa de suas mazelas, tendo tais mestiços como seres defeituosos, fracos e fisicamente menos produtivos.

Até aqui é importante observar dois pontos muito interessantes nas composição das personagens. Bertoleza é cafuza, mas tratada largamente como negra. A mãe de Rita Baiana é cafuza, mas a filha é mulata. Essa composição sugere um pensamento de raça calcado não mais nas caracterizações fenotípicas do ser humano, no qual os termos de definição racial encontram-se obsoletos. Assim, em uma sociedade já tão miscigenada, o conceito de raça extrapola as disposições biológicas e passa a ser modulado por um discurso de construção social, o que faz a definição de negro ressurgir entranhada a um conjunto de valores socioculturais. Em outras palavras, não importa se as personagens são híbridos do branco europeu: elas serão determinadas socialmente pelo meio. E tal modulação no discurso romanesco faz com que principalmente as cafuzas (Bertoleza e a mãe de Rita) sejam tratadas etnicamente como negras. A partir disso, podemos cogitar um pensamento que liga negros e indígenas a uma mesma concepção racial.

É interessante observar também que a narrativa naturalista de Azevedo nesse momento foca num novo protagonista para a representação da identidade nacional — o mulato. Trata-se de uma clara escolha do autor, que se mostra muito interessado pelo gênero, tornando-se uma evidente reação à escola literária anterior, que tinha o indígena como seu ideal.

O nativo ameríndio em *O Cortiço* já não aparece como foco idealizado, nem tem um representante legítimo, isto é, um indígena de “raça pura” em seu enredo. Até a falta de tal indivíduo no romance empenha função importante: versar sobre um discurso de exclusão dessa população no meio urbano, repassando também uma ideia de que tal etnia esteja “ameaçada de extinção” exatamente por não se adaptar a esse meio. É claro que, se há caboclos no romance, há também, em algum lugar, indígenas, que, entretanto, não aparecem. Sua ausência, por uma série de preconceitos decorrentes da dominação, tem precedentes históricos: aqueles em que sua imagem estereotipada é construída fora da ideia de civilidade e ligada diretamente à natureza. O próprio imaginário popular construído em torno de tal sujeito reforça a ideia de que o indígena “deixa de ser indígena” quando aparece no espaço urbano. Isso explicaria o porquê da narrativa tratar as cafuzas como negras e ligar as caboclas a Amazonas: uma forma dissimulada de identificar seu lugar no país. Desse modo, a narrativa de Aluísio dialoga com esse discurso discriminatório da época, que perdura até os nossos dias.

Além desse tipo de apagamento, o modo como o romance se refere às cafuzas, tratando-as largamente por negras, revela outra tendência de apagamento da existência do ameríndio; ou seja, ao identificar as cafuzas como negras, a narrativa recorre a exaltar a predominância das características negras nesse híbrido, indicando também a fragilidade do indígena em sobreviver à seleção natural. Desse modo, resta ao outro híbrido representá-los no romance, ao menos em relação aos aspectos culturais. Assim, cabe à personagem Paula aproximar-se dessa representação:

[...]Paula, **uma cabocla velha**, meio idiota, a quem respeitavam todos **pelas virtudes de que só ela dispunha para benzer *erisipelas* e cortar febres por meio de rezas e feitiçarias. Era extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados à navalha, formando ponta, como dentes de cão**, cabelos lisos, escorridos e ainda retintos apesar da idade. **Chamavam-lhe “Bruxa”** (AZEVEDO, 2017, p. 41-42, grifos nossos).

Aqui saltamos de uma construção étnica para uma construção social. Vejamos que a composição da personagem acompanha um imaginário que corporifica práticas culturais distintas da europeia. Por isso a definição dada à personagem simboliza um aspecto de demonização: ela é bruxa. Tais práticas remetem a suas origens. Se elas não provêm da cultura branca/europeia, então só podem vir da herança indígena. E por isso as características físicas

da personagem vão denunciando essa tendência: “cabelos lisos, escorridos”, “moreno trigueiro”, características fortemente encontradas em indígenas.

O romance explicita ainda que Paula manipula, através da sabedoria ancestral, plantas para o uso medicinal/místico, das quais usa para os abortos de Bertoleza, para curar a febre de Jerônimo e para “restituir” o marido de Piedade.

A objetivação discursiva em torno de Paula, impregnada de estereótipo, reconstrói uma figuração do imaginário popular. Paula é feia, como toda bruxa, mas esse atributo não se limita à expressividade da palavra. Paula, enquanto ser que realiza práticas fora das convenções cristãs, deve ser construída igualmente fora do conceito de normalidade, e por isso a Bruxa também é louca. Ela coloca fogo no cortiço:

A Bruxa surgiu à janela da sua casa, como à boca de uma fomalha acesa. **Estava horrível; nunca fora tão bruxa.** O seu moreno trigueiro, de cabocla velha, reluzia que nem metal em brasa; **a sua crina preta, desgrenhada, escorrida e abundante como as das éguas selvagens, dava-lhe um caráter fantástico de fúria saída do inferno. E ela ria-se, ébria de satisfação, sem sentir as queimaduras e as feridas, vitoriosa no meio daquela orgia de fogo,** com que ultimamente vivia a sonhar em segredo a sua alma extravagante de maluca. (AZEVEDO, 2017, p. 212, grifos nossos).

Assim, o romance finaliza sua objetivação de representação. A cabocla enlouquecida é a figuração de um sujeito não adaptado às convenções sociais e cristãs. É uma concepção preconceituosa encarnada nas práticas religiosas dos ameríndios, fora do dogmatismo cristã. Vê-se aí uma construção que idealiza um pensamento que percorre o discurso de anormalidade e de demonismo. O indivíduo que coloca fogo em seu próprio meio social é um ser estranho e não civilizado. Paula, desvairada, rindo, enquanto o fogo lhe consome, como se nada sentisse, é uma realização estética digna de representação do ideal de bruxa. E, como toda bruxa, seu destino deve ser a fogueira.

Olhando para Paula e Bertoleza, é possível traçar elementos composicionais comuns às personagens. Ambas são fisicamente feias e suas imagens objetivadas com repugnância. E isso não é uma coincidência, haja vista que, enquanto mestiças, o discurso que vigorava à época dava conta do aspecto “depreciáveis” desse povo. Bertoleza, por representar negras e cafuzas, é a personagem que mais sofre esse tipo de objetivação:

Não obstante, ao lado dele a crioula roncava, de papo para o ar, **gorda, estrompada de serviço, tresandando a uma mistura de suor com cebola crua e gordura podre** (AZEVEDO, 2017, p. 128, grifos nossos).

Sempre sem domingo nem dia santo, sem tempo para cuidar de si, **feia, gasta, imunda, repugnante,** com o coração eternamente emprenhado de desgostos que nunca vinham à luz. Afinal, convencendo-se de que ela, sem ter ainda morrido, já não vivia para ninguém, nem tampouco para si, desabou num fundo entorpecimento apático, estagnado **como um charco podre que causa nojo** (AZEVEDO, 2017, p. 222, grifos nossos).

Dos três híbridos raciais surgidos do cruzamento entre os povos formadores do Brasil no romance, é o mulato que ganha tratamento especial. O que nos faz acrescentar um adicional à fórmula de leitura de Bertoleza: Bertoleza = negra = cafuza = cabocla ≠ mulata. Nessa objetivação, Paula e Bertoleza se igualam e nunca são associadas a questão de brasilidade. Nesse sentido, a representação literária, a “imagem” do objeto, está vinculada, fielmente, a um jogo dialógico de intensões verbais, seguindo um propósito discursivo que realoca a visão de uma sociedade preconceituosa. Entretanto, como modelo de construção puramente artística, a narrativa buscará constituir seu ideal de brasilidade em outro ser que se mostra distinto das demais personagens — Rita Baiana:

[...]cheios de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de pecado, toda de paraíso, com muito de serpente e muito de mulher.

[...]

Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestras da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida[...] (AZEVEDO, 2017, p. 87).

Rita baiana, diferentemente das outras mestiças, sintetiza um imaginário de erotismo, ao mesmo tempo que representa um ideal de povo brasileiro. Em seu romance, Aluísio buscou a representação da identidade nacional nesse ser, fazendo um belo esforço de identificar à personagem a natureza tropical. Os elementos da fauna e da flora brasileira se incorporam na descrição da personagem, construindo esse ideal objetivado pelo romancista. Tal modelo é a plena realização estética da transformação de um elemento externo, visto que o discurso de degeneração física do mestiço não fazia distinção a nenhum dos híbridos. Entretanto, por alguma razão, Aluísio recorre à mulata para construir seu discurso de brasilidade, remodelando sua imagem, coisa que não ocorre com nossas outras duas personagens. Trata-se, portanto, de uma apropriação discursiva, que se embebe das questões de inferioridade racial, mas que, ao mesmo tempo, transfigura-as, afastando de si tal estigma corpóreo. Assim, Aluísio se aproveita do discurso de degeneração física dos mestiços e o introduz na composição de certas personagens (Bertoleza e Paula), mas que, a cargo de uma idealização puramente artística, é deixado de lado para atender aos interesses de ficcionalizar um ideal de brasilidade nos mulatos.

Vejamos que falar de Rita Baiana é falar também do ideal de brasileira: “**toda ela respirava o asseio das brasileiras** e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas” (AZEVEDO, 2017, p. 67); “Jerônimo, ao senti-la inteira nos seus braços; **ao sentir na sua pele a carne quente daquela brasileira**; ao sentir inundar-lhe o rosto e as espáduas, num eflúvio de baunilha e cumaru, a onda negra e fria da cabeleira da mulata” (AZEVEDO, 2017, p. 196).

Quem são essas brasileiras às quais a imagem de Rita é associada? Quem são essas brasileiras “bem asseidadas”, de “carne quente”, que “exalam plantas aromáticas”? Essas não podem ser nenhuma Bertoleza ou Paula. Então quem são? São as mulatas.

Não há no romance nenhuma recorrência da palavra “brasileira” à imagem de Paula e Bertoleza, muito embora saibamos que tais personagens são brasileiras. Essa omissão não é um apagamento das nacionalidades das personagens, mas um modo de realçar, através de Rita, um ideal de sensualidade nas brasileiras. Além disso, a escolha pela mulata sinaliza uma clara atitude enunciativa, mostrando que a cultura nacional pouco herdou dos primeiros nativos. O híbrido mulato como ideal do ser brasileiro sintetiza a composição cultural do Brasil nos ritos estrangeiros, portugueses e africanos.

3.3 MEIO: diversidade cultural e animalidade

Não é só na representação da mulata Rita Baiana que Azevedo recorre à objetivação de uma singularidade nacional. Outras mulatas têm a mesma representatividade, como Florinda, que o romance descreve com “a pele de um moreno quente, beiços sensuais, bonitos dentes, olhos luxuriosos de macaca”, e que “toda ela estava a pedir homem” (AZEVEDO, 2017, p. 42). Mas diremos que, através da baiana, e por ela, é colocada em evidência, talvez, uma das “maiores protagonistas” do romance, cuja realização encontra-se por toda parte — a natureza tropical.

Sem dúvida, *O Cortiço* só é o que é graças às peculiaridades de um meio determinante, capaz de absorver todos os tipos humanos. É a natureza no romance que se impõe sobre os vencidos, com o seu sol “vitorioso”, com seu “gigante de pedra” e com seu o capinzal. É essa mesma natureza que também seduz os nossos vencedores a retornarem a suas “animalidades”. Logo, a principal figuração da natureza brasileira é o clima ardente que “revolucionaria” e faz “ferver o sangue aos homens e mete[r]-lhes no corpo luxúrias de bode” (AZEVEDO, 2017, p. 202), fazendo-se sentir “naquela fermentação sanguínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir” (AZEVEDO, 2017, p. 38 -39).

O narrador faz questão em mostrar o contraste que há entre a América e a Europa, mais precisamente entre Brasil e Portugal:

E maldizia soluçando a hora em que saíra da sua terra; essa boa terra cansada, velha como que enferma; essa boa terra tranquila, sem sobressaltos nem desvarios de juventude. Sim, lá os campos eram frios e melancólicos, de um verde alourado e quieto, e não ardentes e esmeraldinos e afogados em tanto sol e em tanto perfume como o deste inferno, onde em cada folha que se pisa há debaixo um réptil venenoso, como em cada flor que desabotoa e em cada moscardo que adeja há um vírus de lascívia. Lá, nos saudosos campos da sua terra, não se ouvia em noites de lua clara

roncar a onça e o maracajá, nem pela manhã, ao romper do dia, rilhava o bando truculento das queixadas; lá não varava pelas florestas a anta feia e terrível, quebrando árvores; lá a sucuruju não chocalhava a sua campainha fúnebre, anunciando a morte, nem a coral esperava traidora o viajante descuidado para lhe dar o bote certo e decisivo; lá o seu homem não seria anavilhado pelo ciúme de um capoeira; lá Jerônimo seria ainda o mesmo esposo casto, silencioso e meigo; seria o mesmo lavrador triste e contemplativo, como o gado que à tarde levanta para o céu de opala o seu olhar humilde, compungido e bíblico (AZEVEDO, 2017, p. 202).

Vejamos que, nessa passagem de *narrativa simples (diegesis)*, o narrador reproduz o discurso da personagem Piedade, e através dela realiza sua contraposição, colocando em evidência as expressões da personagem. Entretanto, embora assumindo uma perspectiva portuguesa, é a natureza brasileira que ganha aqui destaque, porque opondo “frio e melancolia” a “ardência e esmeraldino”, e depois mostrando que esta terra transformara o seu homem, deixa reverberar a exuberância “juvenil” e selvagem de uma natureza “recém” descoberta em detrimento de outra “velha e cansada”. Isso se dá porque a instância enunciativa, apesar de tentar corroborar com o pensamento da personagem, está na voz de um narrador que não deixa nunca de produzir seus acentos.

Se lembrarmos que Candido (1991) assinala que o romance é escrito numa perspectiva brasileira, podemos propor que esse narrador desvia-se de seu propósito primário (representar fielmente o discurso da personagem) para ressoar, junto com o discurso da personagem, suas próprias concepções. Portanto, atentando-nos para o que diz Genette (2015), esses desvios revelam a natureza da intromissão do narrador, que coloca em observância as delicadas relações que a narrativa mantém com as necessidades do discurso. Por conseguinte, seu discurso revela sua natureza ambígua. O discurso do narrador pode projetar ao mesmo tempo duas perspectivas de linguagem: a da personagem e a do próprio narrador. Deste modo, em vez da natureza portuguesa ganhar aspecto de superioridade no discurso, são as terras tropicais que ganham relevo, pois nele observamos que as novas terras atraem bem mais do que a monotonia do velho mundo. E o homem branco que aqui vem, sente-se seduzido por essa natureza traiçoeira que lhe captura pelos sentidos. Jerônimo é esse homem que sob as imposições mesológicas, sucumbe e passa a envolver-se em uma transformação cultural.

3.3.1 Diversidade e divisões culturais no romance

O gosto é o princípio de tudo o que temos (pessoas e coisas), de tudo o que somos para os outros e é através dele que classificamos e somos classificados (BOURDIEU, 1979, p. 59).

O polo cultural em *O Cortiço* desempenha um importante papel de distinção das personagens no romance. Ele cristaliza a desigualdade entre cortiço e sobrado e é modelado pelo fator econômico reverberando um discurso de alta e baixa cultura.

Essa relação dicotômica estabelece uma macro visão de dominação, na qual o discurso cultural, na perspectiva do sobrado, é reducionista e homogeneizante. Essa visão, nutrida do substrato econômico, configura, conseqüentemente, uma distinção ideológica, apoiada em estratégias socioeconômicas que podem ser consideradas como o multiculturalismo¹⁸ no romance. Assim, a diversidade cultural é dividida através da perspectiva dominante sob os rótulos de alta e baixa cultura, acompanhando uma divisão de classe, apoiada pelo poder do capital, e estabelecida pela hegemonia cultural. Entretanto, olhando de dentro do cortiço São Romão, notadamente, observamos sua diversidade, e essa micro visão reconstrói o multicultural¹⁹ da sociedade brasileira, para além da visão dominante, em que a cultura é pautada na questão de nacionalidade. Nessa perspectiva, encontramos no centro cultural do cortiço a expressividade de uma cultura correlacionada ao ideal de *brasilidade* encarnado nos mulatos.

Na visão pautada pela perspectiva dominante, a questão do multicultural tende a ser reduzida e homogeneizada. Nessa conjuntura, a diversidade cultural é estrategicamente dividida a partir do fator econômico e das relações de poder constituídos, o que nos leva a falar de culturas de classe. A trajetória da personagem João Romão é que revela como se operacionaliza a distinção cultural. Assim, o multiculturalismo desenvolve-se da concepção dos detentores da soberania social, reduzindo a sociedade carioca em dois polos culturais: a baixa e a alta cultura.

E **lá em cima**, numa das janelas do Miranda, João Romão, vestido de casimira clara, uma gravata à moda, já familiarizado com a roupa e com a gente fina, conversava com Zulmira que, ao lado dele, sorrindo de olhos baixos, atirava migalhas de pão para as galinhas do cortiço; ao passo que o vendeiro lançava **para baixo olhares de desprezo sobre aquela gentinha sensual**, que o enriquecera, e que continuava a mourejar estupidamente, de sol a sol, sem outro ideal senão comer, dormir e procriar (AZEVEDO, 2017, p. 183, grifos nossos).

É nesse terreno, exposto à confluência cultural de múltiplas culturas, que a narrativa desenvolve seu discurso de singularidade através do condicionante meio. A dupla movimentação da narrativa guia o olhar do leitor e estabelece essa distinção. “**Lá em cima**” temos aqueles que representam uma classe que detém prestígio e poder na sociedade, obtidos pelas múltiplas facetas do capital. “**Para baixo**” são os olhares que essa mesma classe dominante lança para constituir sua visão de quem lá em baixo se encontra, visto como “gentinha sensual”. A altura pressupõe simbolicamente a hegemonia cultural.

¹⁸ Para Hall (2003, p. 53), o *multiculturalismo* pode ser entendido como “estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidades e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais” (HALL, 2003, p. 53).

¹⁹ Hall (2003, p. 52) defende o termo *sociedade multicultural* ou *multiculturalidade* como aquele que designa sociedades compostas por múltiplas culturas, que convivem entre si, mas que até certo ponto mantêm parte de sua “*identidade original*”.

Neste sentido, o sobrado do Miranda representa uma elite carioca que detém posição elevada na sociedade. A distinção sociocultural, mostrada no fragmento, opera-se tanto nos termos em analogia à hierarquia estabelecida entre as classes (“lá em cima”, “para baixo”), como também na diferenciação dos elementos culturais de refinamento e na ocupação do ofício. Assim, a diferenciação das classes é posta como um diferencial de pertencimento que caracteriza a cultura pelo poder.

A visão geral do espaço urbano no domínio cultural elitista nega a diversidade da camada popular. Assim, toda a gente do cortiço faz parte de uma só categoria — “a gentalha”. Essa visão sintetiza a pluralidade cultural, através de um multiculturalismo socioeconômico. Desse modo, as pessoas que vivem debaixo do sobrado são classificadas como igualmente pobres e socialmente negras, muito embora sejam etnicamente diferentes. Diante dessa classificação primária, a ideia de homogeneização da camada popular é colocada em evidência.

Todavia, no cortiço São Romão temos uma diversidade cultural sob o rótulo de baixa cultura: são culturas subalternizadas que ora se distinguem ora se dissolvem num mesmo espaço social, mas que, a cargo de um contexto estratégico, são rebaixadas a um mesmo patamar inferiorizado. Por outro lado, no sobrado, temos a representação da alta cultura: hegemônica, singular e coesa.

A ideia de uma só família — a do Miranda — representando a classe dominante nos ajuda a pensar a administração do poder cultural na mão de um grupo pequeno e fechado, e portanto, mais organizado. A representação de uma família portuguesa, rica e branca, em oposição a um contingente desordenado e misto, revela a relação da “minoría soberana” em poder de uma “maioría subordinada”, na qual se coloca em prática a distinção cultural, através da representação simbólica de cortiço e de sobrado. Assim, a hegemonia cultural é operacionalizada através de fatores sociais distintivos, o meio social como posto na esteira de Candido (1991), situados entre o *capital econômico, cultural, social e simbólico*. Esses fatores configuram o pertencimento das personagens na sociedade e operacionalizam o multiculturalismo.

A família do Miranda se distingue primeiramente por ser rica, mas o *capital econômico* da família não é apenas o fator preponderante dessa operação. Ele é somado a outros fatores. Num ponto alto do romance, João Romão — que até então compunha a classe marginalizada — se iguala ao Miranda no que diz respeito ao capital acumulado, através dos seus esforços desenfreados e sorrateiros de enriquecer. Entretanto, mesmo rico, João Romão continuava a pertencer à baixa cultura e, por isso, era sempre mal visto pelo seu conterrâneo: “aquele tipo! um miserável, um sujo, que não pusera nunca um paletó, e que vivia de cama e mesa com uma

negra!” (AZEVEDO, 2017, p. 26 - 27). Aqui observamos que o *capital cultural* operacionaliza a segunda instância que João Romão precisa quebrar para se enquadrar à cultura dominante:

[...] **por que em tempo não tratara de habituar-se logo a certo modo de viver, como faziam tantos outros seus patrícios e colegas de profissão?** [...] Por que, como eles, não aprendera a dançar? e não frequentar sociedades carnavalescas? e não fora de vez em quando à Rua do Ouvidor e aos teatros e bailes, e corridas e a passeios? [...] Por que se não habituara com as roupas finas, e com o calçado justo, e com a bengala, e com o lenço, e com o charuto, e com o chapéu, e com a cerveja, e com tudo que os outros usavam naturalmente [...] Maldita economia!” (AZEVEDO, 2017, p. 131, grifos nossos).

A reflexão de João Romão nos mostra que existe um modo diferenciado de pertencer àquele tipo de sociedade, distinto do que ele vivia. Este pertencimento está ancorado no consumo de bens culturais e de lugares elitizados. O *capital cultural*, neste sentido está atribuído à estética do gosto, dirigida pela noção mercadológica, haja vista que há um preço a se pagar por isso. O bom gosto e o requinte, que faltavam a João Romão, são impostos pela hegemonia cultural e, portanto, externos a sua própria vontade. Esse mesmo homem que nunca se preocupou em colocar um paletó, agora vê-se obrigado a transformar seus hábitos por inteiro, para entrar naquilo que ele considerava como ideal de sociedade e de cultura.

Desde que o vizinho surgiu com o baronato, **o vendeiro transformava-se por dentro e por fora a causar pasmo**. Mandou fazer boas roupas e aos domingos refestelava-se de casaco branco e de meias, assentado defronte da venda, a ler jornais. Depois deu para sair a passeio, vestido de casimira, calçado e de gravata. [...] Já não era o mesmo lambuzão! E não parou aí: fez-se sócio de um clube de dança e, duas noites por semana, ia aprender a dançar; começou a usar relógio e cadeia de ouro; [...] principiou a comer com guardanapo e a ter toalha e copos sobre a mesa; entrou a tomar vinho, não do ordinário que vendia aos trabalhadores, mas de um especial que guardava para seu gasto. Nos dias de folga atirava-se para o Passeio Público depois do jantar ou ia ao teatro São Pedro de Alcântara assistir aos espetáculos da tarde; do “Jornal do Comércio”, que era o único que ele assinava havia já três anos e tanto, passou a receber mais dois outros e a **tomar fascículos de romances franceses traduzidos, que o ambicioso lia de cabo a rabo, com uma paciência de santo, na doce convicção de que se instruía** (AZEVEDO, 2017, p. 168, grifos nossos).

Vejamos que, comportando-se como uma *personagem esférica*, João Romão “**transformava-se por dentro e por fora a causar pasmo**”, reformulando sua *imagem externa e interna*. Assim, o *capital cultural*, surge aí e distingue, através do trâmite do vendeiro, a alta da baixa cultura. Esta passagem está pautada no refinamento e no consumo de bens não acessíveis àqueles que não teriam nenhuma condição econômica para adentrar a alta cultura. O romance, como vimos, coloca minuciosamente, nesse trâmite, a distinção cultural entre cortiço e sobrado, e, assim, acaba por nos revelar, também, nuances de uma certa ironia do autor ao (re)construir a cultura de uma elite portuguesa baseada em elementos de outras culturas.

O fragmento sugere o consumo de romances franceses pela classe dirigente, o que parece indicar uma superioridade da literatura francesa frente à literatura portuguesa. João Romão

precisa consumir romances franceses porque eles acumulam um certo prestígio dentro da elite. Isso significa que lá fora essa literatura tinha um reconhecimento maior. A ironia de Azevedo se figura ao colocar que a alta cultura do Brasil do século XIX, formada majoritariamente por portugueses, tinha que recorrer a uma distinção calcada em outra literatura, circunscrevendo-a em sua periferia. Isso fica mais nítido quando relacionamos esse fato a outro fragmento:

À porta de diversos cômodos, trabalhadores descansavam, de calça limpa e camisa de meia lavada, assentados em cadeira, lendo e soletrando jornais ou livros; **um declamava em voz alta versos de “Os Lusíadas”** com um empenho feroz, que o punha rouco (AZEVEDO, 2017, p. 65, grifo nosso).

Ao colocar *Os Lusíadas* — uma das maiores obras literária da cultura portuguesa — nas mãos de um trabalhador comum, Azevedo parece sugerir que essa literatura é acessível a qualquer público. Se a distinção cultural entre as classes se operacionaliza no acesso a certos bens elitizados, logo, a literatura consumida pela “ralé” ocuparia uma ordem secundária ou até mesmo desprestigiada no cenário nacional, já que poderia ser lida por qualquer trabalhador. A listagem da literatura francesa como produto cultural de consumo de um grupo português burguês confere o desmerecimento daquela que é lida pela classe operária no cortiço, que é, por ironia, sua própria produção artística. Assim, aqueles que ocupavam uma posição privilegiada no Brasil, também são subordinados à superioridade cultural de outrem.

Só o dinheiro e o refinamento ainda não são suficientes para assegurar o reconhecimento que pretendia João Romão. Com eles, a personagem encontra-se apenas em uma posição intermediária. Era preciso ter um certo prestígio para se alcançar uma posição social hegemônica. Prestígio encarnado no *capital simbólico*, traduzido em título de baronato, o qual Miranda possuía. Todavia, o título de nobreza do Miranda não foi dado por si mesmo. Foi um reconhecimento de outrem, ou seja, de um grupo prestigiado na esfera pública que detém o poder de conferir esse merecimento. Um grupo de *capital social*. Assim, a consagração da posição cultural hegemônica é mediada por indivíduos que ocupam essa posição. Agora, nesta mesma posição, Miranda seria o próximo degrau, o *capital social*, para a escalada de João Romão. Nesse momento, os passos de João Romão representam uma classe intermediária (para não dizer média) não reconhecida, que se quer sobrado, mas ainda está ligada ao cortiço e à forma cultural que ele representa.

Nessa posição intermediária, entre cortiço e sobrado, a próxima barreira a ser quebrada refere-se aos princípios de sua própria origem. A forma como João Romão enriqueceu é estigmatizada. Embora rico e culturalmente distinto, o *capital simbólico* de João Romão é mínimo ou até mesmo negativo, uma vez que trata-se de um sujeito que não nasceu em “berços

de ouro”, e enriqueceu através de “quatro paredes de uma suja e obscura taverna” (AZEVEDO, 2017, p. 11), em companhia de uma negra.

O romance termina sem finalizar a saga de João Romão ao título de nobreza, assim, não chegamos a saber se a personagem atingiu seus objetivos, muito embora as condições aparentemente sejam propícias, na medida em que seu contato com a família do Miranda o direciona para as etapas necessárias para o avanço em sua empreitada: livrar-se de tudo aquilo que seria negativo para sua imagem — o cortiço e a Bertoleza. E assim o faz. Aristocratiza o cortiço, leva Bertoleza ao suicídio e possivelmente casa-se com Zulmira, filha do Miranda:

E via-se já na brilhante posição que o esperava: uma vez de dentro, associava-se logo com o sogro e iria pouco a pouco, como quem não quer a coisa, o empurrando para o lado, até empolgar-lhe o lagar e fazer de si um verdadeiro chefe da colônia portuguesa no Brasil; depois, quando o barco estivesse navegando ao largo a todo o pano — tome lá alguns pares de contos de réis e passe-me para cá o título de Visconde!

Sim, sim, Visconde! Por que não? e mais tarde, com certeza, Conde! Eram favas contadas!

Ah! ele, posto nunca o dissera a ninguém, sustentava de si para si nos últimos anos o firme propósito de fazer-se um titular mais graduado que o Miranda (AZEVEDO, 2017, p. 242, grifos nossos).

Assim, o título de conde sinalizaria o fim da empreitada de João Romão, bem como a ascensão ao *capital simbólico* — o prestígio e o reconhecimento. Lembramos, também, que, para além dos poderes do capital, outras questões sociais se operacionalizam na distinção de culturas de classe. João Romão só consegue chegar aonde chegou por ser branco e português. Essas duas características, colocadas em *Candido* (1974) enquanto construtos naturais redefinidos pelo meio social, são as que questionam a polaridade de Sant’Anna (2009) *Natureza X Cultura*, uma vez que ambas pertencem ao domínio natural e estrutura, juntas com os poderes do capital, o meio cultural.

Enquanto o sobrado tenda a passar a ideia de homogeneidade — na representação de uma única família branca, portuguesa e burguesa, o ideal definido e refinado de uma cultura modelo —, o cortiço, por sua vez, é heterogêneo em raça, em nacionalidade e em cultura, ainda que a visão dominante tenda a erradicar ideologicamente sua pluralidade.

A microvisão do romance focaliza a estrutura social marginalizada (o cortiço São Romão), superando a visão dominante, apresentando o cortiço pelo cortiço, numa visão interna. É de dentro do São Romão, e não através da visão dominante, que sabemos como o cortiço funciona, quem ali habita, como se comportam e como se manifestam social e culturalmente. Assim, temos uma visão tanto sobre a influência do macro na estrutura interna, quanto sobre o seu próprio funcionamento.

No cortiço São Romão encontramos brasileiros, portugueses, afrodescendentes e italianos, povoando a camada de baixo. Há uma junção confusa de pessoas, formando uma

habitação orgânica e evolutiva, de todas as cores e de todos os tipos, numa visão de sociedade multicultural. As relações culturais aqui são mais complexas, pois, ao mesmo tempo em que essa classe é esmagada pela parte de cima (sobrado), através da imposição e da hegemonia cultural, por outro lado, o cortiço tende a conviver com conflitos internos dos grupos que lhe formam, conflitos estes que podem ser observados nas relações de Jerônimo x Firmo, Rita x Piedade e João Romão x italianos.

O tumulto e a confusão do dia a dia na estalagem parece nos induzir a ideia de gente dispersa e desorganizada, tal qual induzia a classe dominante. Bem verdade que o cortiço carregue uma dispersão de gente já desvinculada das fronteiras culturais de origem, que parece dissolver-se, indicando o grande impacto do meio sobre os indivíduos, principalmente sobre os portugueses; todavia, não há uma integralidade de todos os moradores nesse espaço. Culturas diferentes existem, residem e resistem ali, reagindo sobre si. Por exemplo: nele encontramos os italianos, que não se dispersam e só se apresentam no romance enquanto grupo.

Como grupo indissolúvel, os italianos pouco mantêm contato com os demais do cortiço. Eles não participam da vida das principais personagens, e povoam a estalagem como meros figurantes. Seu modo de vida difere do das outras personagens. Mas a vida do grupo, restrita ao grupo, indica-nos que uma espécie de mecanismo de isolamento dentro do cortiço se opera. Uma segregação espacial regida pela diferença. Um tipo de multiculturalismo da “pequena estrutura”, onde o grupo de italianos é excluído de participação ativa no romance. Resta saber se essa segregação dá-se pela não integração dos italianos ou pela rejeição dos demais. Nota-se que o narrador mostra uma visão negativa sobre eles:

Do lado esquerdo, **toda a parte em que havia varanda foi monopolizada pelos italianos**; habitavam cinco a cinco, seis a seis no mesmo quarto, e notava-se que nesse ponto a estalagem estava já muito mais suja que nos outros. Por melhor que João Romão reclamasse, formava-se aí todos os dias uma esterqueira de cascas de melancia e laranja. Era uma comuna ruidosa e porca a dos demônios dos mascates! Quase que se não podia passar lá, tal a acumulação de tabuleiros de louça e objetos de vidro, caixas de quinquilharia, molhos e molhos de vasilhame de folha-de-flandres, bonecos e castelos de gesso, realejos, macacos, o diabo! (AZEVEDO, 2017, p. 235, grifo nosso).

Ao mesmo tempo em que o romance sugere um afastamento calcado no desejo dos italianos — que monopolizaram uma parte do cortiço —, parece também sugerir que não há uma integralidade com os demais personagens devido aos seus hábitos. Isso sinaliza um afastamento dos outros moradores. A verdade é que não temos como afirmar paulatinamente, visto que não temos outras reações dos moradores em relação aos italianos, a não ser a de João Romão. Mas sabemos que as lavadeiras são “adeptas” do bom asseio, e os hábitos dos italianos são descritos com um transbordar de repugnância. O mau asseio e a falta de higiene são traços

característicos da cultura europeia apontados no romance, principalmente dos italianos. Assim, são eles que parecem assegurar sua segregação no cortiço. Entretanto, a repugnância parece não ser apenas uma questão xenofóbica, ou ao menos ela é camuflada na ideia de saúde pública, visto que são os italianos os primeiros a serem “varridos” pela febre amarela.

Mas o espaço social dos subalternizados também não é democrático, na medida em que ele estabelece políticas regimentares que apartam a diferença. No centro da narrativa destaca-se a cultura representada pelas personagens Firmo, Porfiro e Rita Baiana — ambos mulatos e brasileiros. Nesta centralidade, aqueles que são culturalmente distintos e que vivem no São Romão ou se integram, como o caso de tantos portugueses, ou são apartados do convívio e de uma participação maior no romance, como o caso dos italianos. Logo, o São Romão é regido, aparentemente, por uma lei mesológica que condiciona a homogeneização da diferença através da interação dos indivíduos.

Diferentemente dos italianos, as demais personagens que vivem no São Romão encontram-se dispersas, e seu pertencimento nessa cultura situa-se enquanto sujeitos, e não grupo. Isso deve-se justificar pelo histórico de longo contato entre portugueses, brasileiros e africanos em solos tropicais, o que a rigor teria preparado terreno propício para o abasileiramento dessas nacionalidades. Os portugueses no romance são os que mais apresentam-se integrados ao meio: Leandra, Leocádia, e Dona Isabel, são seus exemplos.

Sob a lei mesológica do cortiço São Romão, as personagens portuguesas são desenraizadas. Assim, a cultura central do cortiço, encarnada nas personagens mestiças, ocupa uma posição dentro da estalagem que realoca as demais personagens através do apagamento parcial de sua cultura e adição de novas práticas culturais. O processo de reajuste cultural, neste sentido, corresponderia à *transculturação*²⁰ dos indivíduos, nomeada no romance como “abasileiramento”. O desenvolvimento desse processo cultural é encontrado na personagem Jerônimo, o que indica possivelmente como todos os outros portugueses do cortiço se abasileiraram:

E assim, pouco a pouco, se **foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abasileirou-se.** [...] A revolução afinal foi completa: a aguardente de cana substituiu o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne-seca e o feijão-preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas; a pimenta-

²⁰ O conceito de *transculturação*, de Fernando Ortiz (1983), foi elaborado para dar conta do processo de formação cultural em Cuba. De acordo com Ortiz (1983): “[...] **o processo implica [...] na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial**” (ORTIZ, 1983, S/P, grifos nossos). Essa concepção considera não só o convívio e troca entre duas culturas, como também o nascimento de novas formações culturais através desse contato, o que derruba a ideia de desenraizamento total, haja vista que ele considera a *transculturação* como um processo de transição para a construção de novas formas culturais resultantes de elementos híbridos. Angel Rama (2008), ao se apropriar do termo, elabora um conceito mais rico, que descreve uma energia criadora que transforma os aspectos culturais na presença de valores idiossincráticos (próprios).

malagueta e a pimenta-de-cheiro invadiram vitoriosamente a sua mesa; o caldo verde, a açorda e o caldo de unto foram repelidos pelos ruiivos e gostosos quitutes baianos, pela muqueca, pelo vatapá e pelo caruru; a couve à mineira destronou a couve à portuguesa; o pirão de fubá ao pão de rala, e, desde que o café encheu a casa com o seu aroma quente, Jerônimo principiou a achar graça no cheiro do fumo e não tardou a fumar também com os amigos (AZEVEDO, 2017, p. 103, grifo nosso).

Igualmente a João Romão, é na trajetória de Jerônimo que os elementos de diferenciação cultural entre portugueses e brasileiros são colocados em relevo. Nesse sentido, a substituição dos hábitos alimentares que são descritos acima nos apresenta a diluição de fronteiras como um dos primeiros sintomas do processo de *transculturação*. O que ocorre com Jerônimo não é a perda total de sua identidade portuguesa, o que a rigor significaria uma *aculturação*, mas sim uma reformulação desses hábitos, o que sintetiza a própria cultura brasileira. Desse modo, Jerônimo transita de uma ideia de nacionalidade a outra, indicando o que seria cultura portuguesa e o que seria cultura brasileira, dentro do ideal constituído para ambas.

O processo de abasileiramento sofrido pela personagem Jerônimo coloca em evidência o que seria ser brasileiro no século XIX (pois, se há abasileiramento, há um ideal de brasilidade). Nele temos descrições das formas culturais e dos hábitos tipicamente brasileiros, lembrando que a transformação de Jerônimo orbita o *centro cultural do cortiço*. É através das formas culturais manifestadas em torno do trio de mulatos — Rita Baiana, Firmo e Porfiro — que Jerônimo se “naturaliza” brasileiro.

Rita Baiana, Firmo e Porfiro fazem oposição a uma cultura branca, e suas manifestações são sustentadas no romance como sendo mais próximas aos ritos africanos do que lusitanos. Entretanto, isso acontece, como já mencionamos, devido à construção do romance pautar-se numa posição de contraste, valorizando a diferença e a idealização de uma cultura brasileira fora da subordinação portuguesa.

A cultura brasileira no romance é uma cultura marginalizada. Ela está dentro do cortiço. Mas lá é ela que se sobressai. Fortemente ligados aos elementos de uma herança cultural negra, os mulatos se opõem aos brancos construindo suas identidades culturais no samba, no pagode e na capoeira. Outro aspecto cultural apresentado em torno das personagens é o carnaval. Esta manifestação, quase folclórica, que tem origem europeia, é brincada por ricos e pobres, portugueses e brasileiros. Todavia, a forma como é brincada pelas personagens de alto e de baixo poder aquisitivo é distinta.

O carnaval da classe popular, ou precisamente o carnaval brasileiro, no romance é o entrudo e a caninha-verde — práticas adaptadas às condições sociais do Brasil —, enquanto que o carnaval da elite são os bailes carnavalescos. Nesse sentido, as manifestações trazidas por

portugueses foram reconstruídas, ganhando ressignificação nos trópicos brasileiros. Desta forma, o discurso do romance constrói a identidade cultural do Brasil no *hibridismo* entre aspectos transculturados. Quanto aos hábitos brasileiros descritos no romance — a preguiça, a vagabundagem e a luxúria —, são as características principais que prevalecem. São esses elementos que também constituem o processo de *transculturação/abrasileiramento* de Jerônimo.

3.3.2 Calor nos trópicos: sexo, sexualidade e erotismo

Sobre todas as disposições socioculturais que distinguem cortiço e sobrado, existe uma interpolação comum, igualadora, que transforma as personagens em seres animais. Essa interpolação é a natureza dos trópicos. Ela surge no romance em seus elementos mais significativos: a pedreira, o sol e o capinzal. Acompanha o desenvolvimento das personagens e nunca se aparta delas, exercendo profunda influência em suas vidas.

É extremamente interessante como Aluísio encontra uma saída para representar a natureza brasileira num romance que foca em aspectos urbanos. Assim, a natureza aqui se encontra íntima à sua narrativa e carregada de simbolismo. A pedreira é a representação da relação homem e exploração da natureza, pois é de lá que ele tira seu sustento. Os trabalhadores surgem a transformá-la em mercadoria e depois em dinheiro, mas seus trabalhos mostram-se ínfimos frente à imponência do “gigante de pedra”. O sol erotizado é uma grande personagem da narrativa naturalista. Surge todos os dias no romance a “mete[r] no corpos dos homens luxúrias de bode”. É ele o “único causador de tudo aquilo” (AZEVEDO, 2017, p. 210), porque com seu calor embebece o sangue dos homens e os torna animais. Esse sol é o grande astro de luz ardente que não serve só para aquecer e para iluminar o dia, mas que, através de um discurso idealizado, constrói também o desenvolvimento sexual na obra. E o sexo aqui serve como encontro do homem com sua animalidade, da qual todas as personagens do romance, em algum momento, sucumbirão a suas imposições.

O sol, enquanto elemento da natureza tropical, é uma idealização do autor em constituir os aspectos climáticos. E, ao recriar esse astro no romance, Azevedo busca sempre diferenciá-lo do “sol europeu”: “à refulgente luz do trópicos amortece a fresca e doce claridade dos céus da Europa, como se o próprio **sol americano**, vermelho e esbraseado, viesse, na sua luxúria de sultão, beber a lágrima medrosa da decaída rainha dos mares velhos” (AZEVEDO, 2017, p. 85, grifo nosso). O sol, o nosso sol, é o causador das transformações do temperamento humano, que “ferve o sangue” e coloca no corpo “luxúrias de bode”.

É nessa atmosfera quente e sexual que se realiza o encontro das personagens com o seu instinto mais primitivo — o sexo. E esse encontro tem local marcado na narrativa — o capinzal. O capinzal é o reduto sexual tanto do cortiço como do sobrado: basta lembrar que personagens como Florinda e Domingos, Leocádia e Henrique, vão lá se “aliviar”, assim como do êxtase de Pombinha com o sol — uma concretização dos elementos naturais.

Esse tipo de sexo, que rejeita a cama e se faz selvagem, por assim dizer, induz-nos a considerá-lo como ato instintivo e fisiológico, ganhando plena figuração animalesca. Mas, em alguns casos, tal ato encontra-se em dupla face: objetivado por um lado de irracionalidade e por outro lógico. Vejamos o caso de Henrique e Leocádia:

Naquele dia, porém, **o estudante apareceu à janela, trazendo nos braços um coelhinho todo branco**, que ele na véspera arrematara num leilão de festa. **Leocádia cobiou o bichinho** e, correndo para o depósito de garrafas vazias, que ficava por debaixo do sobrado, pediu com muito empenho ao Henrique que lho desse. Este, sempre com seu sistema de conversar por mímica, declarou com um gesto qual era a condição da dádiva.

Ela meneou a cabeça afirmativamente, e **ele fez-lhe sinal de que o esperasse por detrás do cortiço, no capinzal dos fundos** (AZEVEDO, 2017, p. 95, grifos nossos).

Até aqui a negociação segue um caráter ínfimo. Leocádia se prostitui em troca de um coelho para atender aos desejos fisiológicos de Henrique. Todavia, mais à frente, em detrimento da animalidade de Henrique em se “aviar”, encontramos em Leocádia um desejo maior que o coelho trazido pelo outro. Trata-se de um interesse econômico. A personagem pretende engravidar, mas não é um filho o objeto de sua satisfação, e sim a possibilidade de se alugar como ama-de-leite por setenta mil-réis.

— **Avia-te! Anda!** apressou ela, lançando-se de costas ao chão e arregaçando a fralda até a cintura; as coxas abertas.

O estudante atirou-se, sôfrego, sentindo-lhe a frescura da sua carne de lavadeira, mas sem largar as pernas do coelho. [...]

— **Olha! pediu ela, faz-me um filho, que eu preciso alugar-me de ama-de-leite... Agora estão pagando muito bem as amas! A Augusta Carne-Mole, nesta última barriga, tomou conta de um pequeno aí na casa de uma família de tratamento, que lhe dava setenta mil-réis por mês!... E muito bom passadio! ...** (AZEVEDO, 2017, p. 96, grifos nossos).

Essa não é a única vez que uma personagem feminina usa do sexo para interesses econômicos. Podemos citar Léonie, que apesar de lésbica, faz da prostituição sua escalada econômica: “uma cocote de trinta mil-réis para cima” (AZEVEDO, 2017, p. 41). Como cocote²¹, Léonie se fez na vida, apresentando-se na narrativa como rica e com sobrado na cidade. É interessante como na obra é a mulher quem controla melhor o instinto sexual e o faz como sua arma contra os homens. Léonie, no decorrer do romance, seduzirá Pombinha no seu leito, e sob sua influência a transformará, ensinando-lhe toda a “arte” de “beber, gota a gota,

²¹ Termo usado para designar uma prostituta de luxo.

pela boca do homem mais avarento, todo o dinheiro que a vítima pudesse dar de si” (AZEVEDO, 2017, p. 258):

Agora, as duas cocotes, amigas inseparáveis, terríveis naquela inquebrantável solidariedade, que fazia delas uma só cobra de duas cabeças, dominavam o alto e o baixo Rio de Janeiro. Eram vistas por toda a parte onde houvesse prazer[...] chamavam sobre si **os velhos conselheiros desfibrados pela política** e ávidos de sensações extremas, ou arrastavam para os gabinetes particulares dos hotéis **os sensuais e gordos fazendeiros de café [...]** **Por cima delas duas passara uma geração inteira de devassos** (AZEVEDO, 2017, p. 258, grifos nossos).

Vejamos aqui o perfil da clientela das cocotes: sempre senhores devassos que têm boas condições no país. Esse discurso se limita a representar os homens como degenerados sexuais que transformam as mulheres em objetos e mostram seu lado mais animalesco. Elas, por sua vez, utilizam-se disso para conseguirem outras coisas. Tal discurso se fortalece na personagem Pombinha quando essa reflete sobre o poder feminino:

Que estranho poder era esse, que a mulher exercia sobre eles, a tal ponto, que os infelizes, carregados de desonra e de ludíbrio, ainda vinham covardes e suplicantes mendigar-lhe o perdão pelo mal que ela lhes fizera? ...

E surgiu-lhe então uma idéia bem clara da sua própria força e do seu próprio valor. Sorriu.

[...] E continuou a sorrir, **desvanecida na sua superioridade sobre esse outro sexo, vaidoso e fanfarrão, que se julgava senhor e que no entanto fora posto no mundo simplesmente para servir ao feminino**; escravo ridículo que, para gozar um pouco, precisava tirar da sua mesma ilusão a substância do seu gozo; ao passo que a mulher, a senhora, a dona dele, ia tranquilamente desfrutando o seu império, endeusada e querida, prodigalizando martírios que os miseráveis aceitavam contritos, a beijar os pés que os deprimiam e as implacáveis mãos que os estrangulavam (AZEVEDO, 2017, p. 163, grifos nossos).

Aflitos por “sensações extremas”, os homens na narrativa são mais propícios à figuração alucinadora do sexo e à imposição desse sol luxurioso: entretanto algumas mulheres também não escapam da mesma construção. Um bom exemplo disso é a personagem D. Estela, esposa do Miranda, “uma mulherzinha levada da breca”, que não precisa do sexo como arma econômica, mas o tem unicamente como prazer. A personagem “dera ao marido toda sorte de desgostos” relacionando-se com os seus caixeiros e criados. Essa construção discursiva da personagem é importante, à medida que mostra que as relações entre pobres e ricos ali no sobrado não são tão estanques quanto parecem. E, através desse instinto sexual, essa diferença social dá espaço à animalidade, e ambos são igualados. Esse mesmo discurso é construído por seu esposo Miranda, que por instinto se “valia” de suas escravas e, quando estas não estavam em casa, por lapso de irracionalidade, procurava a esposa D. Estela, a qual odiava, e após o ato sexual sentia nojo de si mesmo.

Henrique também, lá no sobrado, vai apresentar o mesmo desvario sexual. Candidato propício a desposar Zulmira antes da empreitada de João Romão, Henrique relaciona-se com D. Estela às escondidas e termina, ao final do romance, numa carruagem ao lado de Pombinha,

a “pagar ao Rio de Janeiro o seu tributo de rapazola rico” (AZEVEDO, 2017, p. 264). A personagem se transforma de um estudante “acanhado” em um “rapazola luxurioso”. Essa construção de Henrique parece-nos um reaproveitamento de uma outra personagem de Aluísio — Amâncio, de *Casa de Pensão*.

A única personagem no sobrado que não tem passagem de teor sexual é Botelho. Entretanto, há uma passagem em que se pode questionar sua sexualidade e justificar isso. Trata-se de uma cena de estranhamento que figura entre ele e Henrique, após flagrar o estudante com D. Estela:

Henrique seguiu o Botelho **até ao quarto** deste, conversando sem mudar de assunto. [... Botelho] Falando assim, **tinha-lhe tomado as mãos e afagava-as**. [...]Não se meta com a Zulmira! E creia que lhe falo assim, porque sou seu amigo, **porque o acho simpático, porque o acho bonito!** **E acarinhou-o tão vivamente dessa vez, que o estudante, fugindo-lhe das mãos, afastou-se com um gesto de repugnância e desprezo**, enquanto o velho lhe dizia em **voz comprimida**:
— Olha! Espera! **Vem cá! Você é desconfiado!** ... (AZEVEDO, 2017, p. 37, grifos nossos).

O diálogo anterior a esse fragmento está revestido de uma áurea de delicadeza de tratamento. Antes de chegarem ao quarto, Botelho busca dissuadir Henrique de seu comportamento imprudente com D. Estela, dirigindo-se a ele sempre no diminutivo: “amiguinho”, “rapazito”, “juizinho”... Esse recurso discursivo busca estabelecer uma intimidade que não existe entre as personagens, ao mesmo tempo que coloca em Henrique certas delicadezas. No romance, as palavras no diminutivo são usadas apenas para mulheres ou para Albino, para expressar suas fragilidades e delicadezas. Aqui é Botelho quem o faz para o estudante. Observando a descrição inicial de Henrique, encontramos elementos que corroboram essa aura que Botelho tenta reconstituir: “Henrique era **bonitinho**, cheio de acanhamentos, **com umas delicadezas de menina**” (AZEVEDO, 2017, p. 30, grifo nosso). Voltando agora ao fragmento central da análise, notamos nessa cena elementos de sedução: a ida ao quarto, a avidez nos afagos, a voz comprimida, e logo depois, o estranhamento e o afastamento de Henrique com gesto de repugnância.

Se em torno de Botelho temos apenas uma passagem que nos leva a questionar sua sexualidade, no cortiço encontramos também uma personagem cuja sexualidade está inteiramente exposta. Trata-se de Albino. O próprio romance diz que a personagem é “**um sujeito afeminado, fraco**, cor de espargo cozido e com um **cabelinho** castanho, deslavado e pobre, que lhe caía, numa só linha, até ao **pescocinho** mole e fino” (AZEVEDO, 2017, p. 44, grifos nossos). Albino é um produto de uma concepção social que constitui o homossexual

como um indivíduo patológico — construção que não ocorre com Botelho, exatamente porque sua sexualidade não é visivelmente declarada.

Há também uma reconstrução popular da função social do homossexual no romance, bem como seu lugar de pertencimento: Albino “vivia sempre entre as mulheres, com quem já estava tão familiarizado que elas o tratavam como a uma pessoa do mesmo sexo; em presença dele falavam de coisas que não exporiam em presença de outro homem” (AZEVEDO, 2017, p. 44). Essa função de “confidente dos seus amores e das suas infidelidades” é completada pela de reconciliador; “quando um casal brigava ou duas amigas se disputavam, era sempre Albino quem tratava de reconciliá-los, exortando as mulheres à concórdia” (AZEVEDO, 2017, p. 44). Além disso, Albino exercia muito bem a função doméstica; sua casa destacava-se das outras de tão arrumada e organizada, que “os companheiros de estalagem elogiavam-lhe aquela ordem e aquele asseio” (AZEVEDO, 2017, p. 233), apenas sua cama era descrita por uma desordem de formigas o que sinaliza certa impossibilidade de realização sexual da personagem, algo que lhe “trazia triste, aborrecido da vida”.

Sobre as determinações da natureza tropical, do seu calor sexual, nenhuma personagem escapa da degeneração do sexo. Nem mesmo João Romão. A personagem, muito avarenta, mostra-se muito volátil ao desejo de “possuir” Florinda, uma mulata de quinze anos, cuja imposição do desejo fazia ofertar “pequenas concessões na medida e no peso das compras que Florinda fazia diariamente à venda” (AZEVEDO, 2017, p. 42). Além disso, no final do romance, a narrativa mostra que Romão se relaciona com prostitutas ao denunciar que a personagem Bertoleza sentia nele “cheiro de outras mulheres, perfumes de cocotes estrangeiras” (AZEVEDO, 2017, p. 221).

Florinda também é outro exemplo de mulher “depravada” no romance. Após engravidar de Domingos no capinzal, de fugir do cortiço e de realizar dois abortos, a personagem aparece no final da narrativa a Pataca, num bar, e conta-lhe o que se sucedera após sua saída do São Romão. Em apenas três meses, a mulata, muito parecida com a construção de Rita Baiana, tinha seduzido não menos de quatro homens, e se amigado com eles, sempre tirando deles tudo o que podia.

A explicação para tamanha “fermentação sanguínea”, está no discurso de “paraíso sexual” que a natureza tropical incorpora no romance. Esse pensamento aparece sempre constituído por uma perspectiva eurocêntrica, revelando a forma como o país era percebido. Podemos ler isso nesta enunciação da personagem Piedade, que se revolta contra a natureza por ter perdido seu marido para mulata Rita Baiana.

[...]dir-se-ia que não era contra o marido que se revoltava, mas sim contra aquela amaldiçoada luz alucinadora, contra aquele sol crapuloso, que fazia ferver o sangue aos homens e metia-lhes no corpo luxúrias de bode. Parecia rebelar-se contra aquela natureza alcoviteira, que lhe roubara o seu homem para dá-lo a outra, porque a outra era gente do seu peito e ela não. (AZEVEDO, 2017, p. 202, grifos nossos).

No final, nem mesmo Piedade, a mais revoltada com o Brasil, deixará de sucumbir às imposições mesológicas. Sua evolução no romance perpassa também uma transformação que lhe acanalha a moral e a ética. A narrativa explicita que a personagem “chegara ao extremo dos extremos”. Por ironia, a personagem, que se mantinha fiel aos costumes portugueses, também transforma-se. No final é ela a personagem que protagoniza a cena mais grotesca de sexo no romance, com o Pataca sobre ela, forçando-a, bêbados, entre ânsia e vômito, “como um galo abafando uma galinha” (AZEVEDO, 2017, p. 240), e essa brutalidade se repete por diversas vezes sem sua própria vontade. O romance denuncia que “homens malvados abusavam dela, muitos de uma vez, aproveitando-se da quase completa inconsciência da infeliz” (AZEVEDO, 2017, p. 259).

Assim, sob uma atmosfera escaldante, todas as personagens do romance estão expostas ao fremir sanguíneo e sexual, que ignora as estâncias sociais que orienta o espaço e os iguala à copulação violenta de animais, como se o sexo sobre-ergue-se contra toda imposição cultura e revela-se a natureza do homem, em seu retorno a animalidade, no qual, como vimos, o sobrado e cortiço estão em plena comunhão, refletido nas relações do Miranda e as criadas, de D. Estelas com os caixeiros, e de Henrique com Leocádia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As revisões teóricas e críticas da literatura dão suporte para a realização da análise empreendida nesse trabalho. Por isso, a discussão em torno da relação literatura e sociedade se faz importante, na medida em que buscamos estudar representações, discursos e imaginários na obra de Aluísio Azevedo. A forma como o autor d'*O Cortiço* construiu sua narrativa, num tempo e num espaço histórico, dentro de uma construção discursiva a respeito da atividade econômico de um país semirural, traz contribuições riquíssimas para se pensar o Brasil no século XIX, levando, é claro, em consideração a realização dos procedimentos estéticos da linguagem literária. Portanto, compreender a interação e os entrelaçamentos dos componentes sociais e estilístico nessa relação, é um passo importante para uma abordagem mediadora e para uma valorização mais efetiva da obra. Assim concordamos que o elemento social penetra na obra e se materializa nos seus discursos de tal modo que, ao passar pelo prisma do autor, transforma-se artisticamente, tornando-se também componente interno da obra, isto é, matéria do trabalho artístico.

Esses princípios fundamentais, baseados em Candido, guiaram caminhos possíveis para uma fortuna crítica preciosa, tanto por parte do próprio teórico, que aplicou em dois artigos seu método no romance, como por Sereza, que buscou, com bastante maestria, empreender uma análise mediadora sobre o romance de Aluísio. Essas contribuições reforçaram nossas bases analíticas, nos capítulos subsequentes a este texto, e ajudaram a atualizar a obra mestre de Aluísio no debate secular em que está inserida, sobre aquilo que ainda é possível dizer ao seu respeito.

No cerne das discussões analíticas que propusemos aqui, pontuamos discursos, representações e imaginários a respeito do Brasil na passagem do século XIX. Nesse entorno, vimos como a questão do desenvolvimento e da modernidade tardia, sem uma política de planejamento, foi colocada na narrativa a fim de justificar o surgimento de habitações irregulares que deram origem ao cortiço, dividindo a sociedade carioca em dois polos distintos: cortiço e sobrado. Reflexo de uma sociedade regida pelo ascensão do capital. Nesse cenário, o trabalho como força de manutenção das estruturas que compõe a sociedade assegura a continuidade da hierarquização cultural, conservando a posição social de determinados grupos. Assim, exploração do trabalhador assalariado serve como mola para o enriquecimento daquele que estão predisposto a se tornarem senhores do país: portugueses brancos e corruptos, que frente ao capital degeneram o espírito para edificam seus impérios, afastando-se da ética e da

moral. Já os que ficam na ponta dessa estrutura perversa são acanalhados pela mediocridade salarial e construídos como máquinas de ganho.

O reflexo dessa configuração social reverbera nas disposições étnicas e culturais, e seu resultado é a propagação de discursos pseudocientistas que legitimam a inferioridade de raças. Mediante esse discurso, a miscigenação é constituída como uma processo que tende a produzir indivíduos deficientes em energias física e mental, mas que ao mesmo tempo é usada no romance para legitimar o que temos como mais singular em nossa formação. Já na visão cultural, observamos, com resultado, a construção de duas visões culturais do Brasil: uma que tende a reduzir sua pluralidade cultural através de uma dicotomia entre classes (pobres x ricos), refletida no conflito Cortiço X Sobrado, fortalecendo a construção de uma cultura dominante em poder de uma cultura marginalizada e outra que, questionando a homogeneização cultural da primeira, expõe a sua pluralidade, focalizando na estrutura marginalizada, onde trocas, contatos e conflitos acontecem. Por fim, sobre todas imposições sociais, vencer a natureza com o retorno das personagens ao seu primitivo instinto. Assim o romance revela um fator natural que desfaz tais configurações sociais e iguala as personagens em seu retorno à natureza — sob o signo da animalidade.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio Tancredo Gonçalves de. **O Cortiço**. Porto Alegre: L&PM, 2017. (Coleção L&PM POCHE).
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- _____. **A estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio (org.). et. al. **A Personagem de Ficção**. 13. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. p. 51-80.
- _____. De Cortiço a Cortiço. **Revista Novos Estudos**, v. 2, nº 30, p. 111- 129, julho de 1991.
- _____. **Literatura e Sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.
- _____. Passagem do Dois ao Três. **Revista de História**, v. 50, nº 100, p. 787- 800, dezembro de 1974.
- CARELLI, Mário. **Carcamanos e comendadores**: Os italianos de São Paulo, da realidade à ficção (1919-1930). 1ª ed., São Paulo: Ática, 1985.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1968.
- GENETTE, Gérard. **Figuras II**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- _____. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- HALL, Stuart. **A questão multicultural**. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 51-100.
- LEVIN, Orna Messer. A Obra de Aluísio Azevedo. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto (org.). **O Naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017. (Coleção Stylus).
- MARQUES JR., Milton. **Da ilha de São Luís aos Refolhos de Botafogo**: A Trajetória Literária de Aluísio Azevedo da Província à Corte. João Pessoa: Editora da UFPB, 2002.
- MAX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- ORTIZ, Fernando. **Do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba**. Tradução: Lívia Reis. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. A Recepção Crítica: Machado de Assis e o Naturalismo. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto (org.). **O Naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017. (Coleção Stylus).
- PLATÃO. **A República**. 3. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUPA, 2000.
- RAMA, Ángel. **Transculturización narrativa em América Latina**. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- RAMOS, Graciliano. O fator econômico em romances brasileiros. In: RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas**. São Paulo: Martins, 1969.
- RIBEIRO, Luís Filipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio (org.). et. al. **A Personagem de Ficção**. 13. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. p. 9 -50.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O Cortiço**. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**. 7º ed. São Paulo: Editora Ática, 2009.

- _____. Curtição: O Cortiço do Mestre Cândido e o Meu. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Por um Novo Conceito de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questões de raça no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SEREZA, Haroldo Ceravolo. **Brasil na Internacional Naturalista: Adequação da estética, do método e da temática naturalistas no romance brasileiro no século 19**. 2012. 271 f. Tese (doutorado em Literatura Brasileira) — Programa de Pós-graduação Literatura Brasileira, Departamento de Letras clássicas e vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SILVA, Corrêa Marisa. Crítica sociológica. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2005. Rio de Janeiro: AGIR, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e Poética**. Tradução de José Paulo Reis e Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.
- VAZ, Lilian Fessler. **Dos cortiços às favelas e aos Edifícios de Apartamentos** — a modernização da moradia no Rio de Janeiro. vol. 29, 3º ano, p. 581-597, [S.l]: Análise Social, 1994.
- WERNECK SODRÉ, Nelson. **O Naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- ZOLA, Émile. **O romance experimental e o Naturalismo no Teatro**. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- _____. O Senso do Real. In: **Do Romance**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP, 1995.